

# ANNALI D'ITALIANISTICA 1983–2021

1. Pulci and Boiardo (1983)
2. Guicciardini (1984)
3. Manzoni (1985)
4. Autobiography (1986)
5. D'Annunzio (1987)
6. Film and Literature (1988)
7. Women's Voices in Italian Literature (1989)
8. Dante and Modern American Criticism (1990)
9. Italy 1991: The Modern and Postmodern (1991)
10. Images of Columbus and the New World (1992)
11. Goldoni (1993)
12. The Italian Epic and Its International Context (1994)
13. Women Mystic Writers (1995)
14. L'odeporica/Hodoeporics: On Travel Literature (1996)
15. Anthropology and Italian Literature (1997)
16. Italian Cultural Studies (1998)
17. New Landscapes in Contemporary Italian Cinema (1999)
18. Beginnings/Endings/Beginnings (2000)
19. Literature Criticism Ethics (2001)
20. Exile Literature (2002)
21. Hodoeporics Revisited/Ritorno all'odeporica (2003)
22. Francis Petrarca and the European Lyric Tradition (2004)
23. Literature and Science (2005)
24. Negotiating Italian Identities (2006)
25. Literature, Religion, and the Sacred (2007)
26. Humanisms, Posthumanisms, and Neohumanisms (2008)
27. A Century of Futurism (2009)
28. Capital City: Rome 1870–2010 (2010)
29. Italian Critical Theory (2011)
30. Cinema Italiano Contemporaneo (2012)
31. Boccaccio's Decameron: Rewriting the Christian Middle Ages (2013)
32. From Otium and Occupatio to Work and Labor in Italian Culture (2014)
33. The Great War & the Modernist Imagination in Italy (2015)
34. Speaking Truth to Power from Medieval to Modern Italy (2016)
35. Violence Resistance Tolerance Sacrifice in Italy's Literary & Cultural History (2017)
36. The New Italy and the Jews: From Massimo D'Azeglio to Primo Levi (2018)
37. Urban Space and the Body (2019)
38. Nation(s) & Translations (2020)
39. Unholy & Holy Violence in Dante's Comedy (2021)

ISSN: 0741-7527

AdI

VOL. 39  
2021

# ANNALI D'ITALIANISTICA

VOLUME 39 | 2021

Unholy & Holy Violence in Dante's Comedy

## Unholy & Holy Violence in Dante's Comedy

EDITED BY

DINO S. CERVIGNI

CHRISTOPHER KLEINHENZ

GIUSEPPE LEDDA

HEATHER WEBB

WITH THE COLLABORATION OF THE CO-EDITORS  
& THE EDITORS OF ITALIAN BOOKSHELF

**AdI**  
*Annali d'italianistica*

<https://annali.org/> e-mail: [annali@elon.edu](mailto:annali@elon.edu)  
<https://www.facebook.com/annaliditalianistica>

**Business address:**  
**2125 Campus Box, Elon University**  
**Elon, NC 27244**

*Annali d'italianistica*, Inc., was founded at the University of Notre Dame in 1983 and was sponsored by the Department of Romance Studies at the University of North Carolina at Chapel Hill from 1989 until 2017. Hosted by JSTOR, *Annali d'italianistica* is an independent journal of Italian Studies managed and edited by an international team of scholars. *Annali* is listed among the top tier journals (class A, area 10) by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes (ANVUR).

**FOUNDER & EDITOR IN CHIEF**

Dino S. Cervigni, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

**CO-EDITORS IN CHIEF**

Valerio Cappelletto, *University of Mississippi*

Brandon Essary, *Elon University*

Monica Jansen, *Utrecht University, Netherlands*

**CO-EDITORS**

Elena Coda, *Purdue University*

Alessandro La Monica, *Independent Researcher*

Gaetana Marrone, *Princeton University*

Anthony Nussmeier, *University of Dallas*

Olimpia Pelosi, *State University of New York, Albany*

Nicoletta Pireddu, *Georgetown University*

Anne Tordi, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

**MANAGING EDITOR**

Stefania Porcelli, *City University of New York*

**EDITORIAL ASSISTANT**

Mena Marino, *Elon University*

© 2021 by **Annali d'italianistica, Inc.**  
**ISSN 0741-7527**

**EDITORS OF ITALIAN BOOKSHELF**

- Monica Jansen, *Utrecht University*, Netherlands, book review coordinator of Italian Bookshelf, responsible for 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries
- Brandon Essary, *Elon University*, co-coordinator of Italian Bookshelf
- Anthony Nussmeier, *University of Dallas*, responsible for the Middle Ages
- Valerio Cappozzo, *University of Mississippi*, responsible for the Renaissance
- Elena Brizio, *Georgetown University*, Villa Le Balze (Fiesole), responsible for the Renaissance
- Olimpia Pelosi, *SUNY, Albany*, responsible for the 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup>, and 19<sup>th</sup> centuries
- Giorgia Alù, *University of Sydney*, responsible for 19<sup>th</sup> century, comparative literature, women's writing, photographic culture
- Matteo Brera, *York University*, responsible for 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries and Cultural and Diaspora Studies
- Enrico Minardi, *Arizona State University*, responsible for 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries
- Maria Bonaria Urban, *Royal Netherlands Institute in Rome / University of Amsterdam*, responsible for 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, Cinema, and Cultural Studies
- Alessandro Grazi, *Leibniz Institute of European History, Mainz*, responsible for Jewish Studies

**GUEST EDITORS**

- Norma Bouchard, *Drexel University*
- Alessandro Carrera, *University of Houston*
- Jo Ann Cavallo, *Columbia University*
- Jonathan Druker, *Illinois State University*
- Valerio Ferme, *University of Cincinnati*
- Chiara Ferrari, *College of Staten Island, The City University of New York*
- Giulio Giovannoni, *Università degli Studi di Firenze*
- Christopher Kleinhenz, *University of Wisconsin, Madison*
- Giuseppe Ledda, *Università degli Studi di Bologna*
- L. Scott Lerner, *Franklin & Marshall College*
- Massimo Lollini, *Oregon University*
- Dennis Looney, *The University of Pittsburgh*
- Carlo Lottieri, *Università degli Studi di Siena*
- Federico Luisetti, *University of St. Gallen, Switzerland*
- Cristina Mazzoni, *The University of Vermont*
- Olimpia Pelosi, *SUNY, Albany*
- Silvia Ross, *University Cork College, Ireland*
- Luca Somigli, *The University of Toronto*
- Antonio Vitti, *Indiana University*
- Heather Webb, *University of Cambridge*
- John Welle, *The University of Notre Dame*

**ADVISORY BOARD**

Francesco Bruni, *Università degli Studi di Venezia*

Giuseppe A. Camerino, *Università del Salento*

Paolo Cherchi, *University of Chicago / Università di Ferrara*

Vincenzo De Caprio, *Università della Tuscia, Viterbo*

Giulio Ferroni, *Università della Sapienza, Roma*

Valeria Finucci, *Duke University*

John Gatt-Rutter, *La Trobe University, Melbourne*

Christopher Kleinhenz, *University of Wisconsin, Madison*

Ennio Rao, *The University of North Carolina, Chapel Hill*

Paolo Valesio, *Columbia University*

Rebecca West, *The University of Chicago*

## **Annali d'italianistica**

Volumes 1-21 are available for free consultation:  
[www.archive.org/details/annaliditalianis212003univ](http://www.archive.org/details/annaliditalianis212003univ)

### **Editorial Policy**

*Annali d'italianistica* seeks to promote the study of Italian literature in its cultural context, to foster scholarly excellence, and to select topics of interest to a large number of Italianists. Monographic in nature, the journal is receptive to a variety of topics, critical approaches, and theoretical perspectives. Each year's topic is announced ahead of time, and contributions are welcome. The journal is published in the fall of each year. Manuscripts should be submitted electronically as attachments in Word. Authors should follow the journal's style for articles in English; articles in Italian should also conform to the journal's style sheet for articles in Italian. Visit the journal's website (<https://annali.org/>) for further information on the contributions' style. For all communications concerning contributions, address the Editor in Chief of *Annali d'italianistica* at [annali@elon.edu](mailto:annali@elon.edu).

### **Review Articles and Dialogues with the Authors**

This section occasionally publishes extensive review articles and dialogues and interviews with authors. Prospective contributors should contact one of the Co-editors in chief ahead of time.

### **Italian Bookshelf**

The purpose of *Italian Bookshelf* is to identify, review, and bring to the attention of Italianists recent studies on Italian literature and culture. *Italian Bookshelf* covers the entire history of Italian culture and reviews books exclusively on the basis of their scholarly worth. To this purpose, junior and senior colleagues will be invited to collaborate without any consideration of academic affiliation and with an open attitude toward critical approaches. Contributions to this section are solicited. Scholars who intend to contribute are encouraged to contact the editors. Book reviews, to be submitted electronically, should be sent to the Editor. For inquiries, contact [annali@elon.edu](mailto:annali@elon.edu).

### **The Journal's Website: <https://annali.org>**

The tables of contents of all issues are available online. As of volume 16 (1998), each issue's introductory essay and all book reviews are available online with their full texts. As of the 2008 issue, book reviews are published exclusively online.

*Annali d'italianistica*

2023

Volume 41

**Il fascismo nella cultura italiana: 1945-2022**

Il centenario dell'ascesa al potere del fascismo (1922-2022) offre l'occasione ideale per ripensare alle molteplici maniere in cui la cultura italiana ha meditato sulla memoria storica del totalitarismo. *Annali d'italianistica* sollecita contributi specialistici per un numero monografico (volume 41 del 2023) incentrato sulla rappresentazione del fascismo nella produzione culturale italiana dal dopoguerra ai nostri giorni. Il volume ha l'obiettivo di analizzare criticamente in qual modo la letteratura, il cinema e le arti visive abbiano rappresentato e continuano a rappresentare il passato fascista e come queste manifestazioni multiculturali abbiano contribuito alla valutazione della memoria storica della dittatura.

Si sollecitano contributi che esaminino la rappresentazione del fascismo in specifici prodotti culturali: letteratura, cinema, arti visive e altre forme di espressione e valutazione artistica. Un approccio intermediale è particolarmente ben accetto.

Gli studiosi interessati a contribuire sono invitati a contattare i curatori del volume il prima possibile per discutere il contenuto del proprio intervento e inviare poi una sinossi di circa 300 parole assieme ad una breve nota biografica possibilmente entro il **31 gennaio 2022**.

I contributi che verranno selezionati dovranno essere inviati possibilmente entro il **1 settembre 2022**. Qualora possibile, si invitano gli autori a mandare il proprio contributo prima della scadenza.

Il volume verrà pubblicato nell'autunno 2023.

I saggi possono essere scritti in italiano o in inglese, devono avere una lunghezza compresa tra le 6.000 e le 10.000 parole e devono attenersi alle norme editoriali indicate sul sito degli *Annali d'italianistica* per l'organizzazione interna del saggio, le note e la bibliografia (<https://annali.org/publishing/>). Tutti i saggi saranno sottoposti ad un procedimento di peer-review e i contributori devono essere disposti a rivedere il saggio attraverso diverse fasi editoriali.

Per ulteriori informazioni si prega di contattare Guido Bartolini ([gbartolini@ucc.ie](mailto:gbartolini@ucc.ie)) ed un altro curatore affine alla propria area di specializzazione, secondo le indicazioni elencate qui sotto.

Curatori:

Charles Burdett ([charles.burdett@sas.ac.uk](mailto:charles.burdett@sas.ac.uk)) – Letteratura

Charles Leavitt ([cleavitt@nd.edu](mailto:cleavitt@nd.edu)) – Letteratura e Cinema

Giacomo Lichtner ([giacomo.lichtner@vuw.ac.nz](mailto:giacomo.lichtner@vuw.ac.nz)) – Cinema

Giuliana Pieri ([g.pieri@rhul.ac.uk](mailto:g.pieri@rhul.ac.uk)) – Arti visive

Guido Bartolini ([gbartolini@ucc.ie](mailto:gbartolini@ucc.ie)) – Letteratura

## ANNALI D'ITALIANISTICA

Volume 39, 2021

Dino S. Cervigni, Christopher Kleinhenz,  
Giuseppe Ledda, & Heather Webb

## GUEST EDITORS

## UNHOLY &amp; HOLY VIOLENCE IN DANTE'S COMEDY

<i>In memoriam</i> di E. A. Lèbano & A. N. Mancini (Paolo Cherchi)	xxii
*	
<b>Guest Editors</b> , Unholy and Holy Violence in Dante's <i>Comedy</i> : An Introduction	1
<b>Paolo Cherchi</b> , L'invenzione del luogo dell' <i>Inferno</i> dantesco	11
<b>Ronald L. Martinez</b> , The Suffering Empire and the Suffering Christ in Dante's <i>Inferno</i>	27
<b>Federico Canaccini</b> , La condanna degli Uberti	87
<b>Claudia Di Fonzo</b> , La pena del sacco come stilema della sopraffazione	115
<b>Jelena Todorović</b> , Avarice Is the Most Dangerous Sin: "la maladetta lupa" in Dante's <i>Commedia</i>	131
<b>Leyla M. G. Livraghi</b> , Vanni Fucci e Capaneo: metamorfosi dell'eroe sacrilego dall'epos classico alla <i>Commedia</i>	149
<b>Dabney G. Park</b> , "I am Not Uzzah": Dante Speaks Truth to Power	167
<b>Filippo Fabbricatore</b> , Un silenzio che turba più delle parole: Geri Del Bello e la contraffazione della giustizia divina ( <i>Inf.</i> 29.1-36)	185
<b>J. C. Wiles</b> , "Se non..." ( <i>Inf.</i> 9.9) and "i vostri mali..." (23.109): Interpretative Issues of Infernal <i>Aposiopesis</i>	205

<b>Lachlan Hughes</b> , “Le note di questa comedia”: Music and Metapoesis in <i>Inferno</i> 16	229
<b>Aistė Kiltinavičiūtė</b> , Rapture and Visionary Violence in Dante’s <i>Purgatorio</i> 9	247
<b>Erminia Ardissino</b> , “Regnum celorum violenza pate” ( <i>Par.</i> 20.94): il tessuto biblico del cielo di Giove	273
<b>Rosalia Peluso</b> , Dante in the Margins of Hannah Arendt	291
<b>Stefania Porcelli</b> , Olga’s Journey to Hell and Back: Echoes of Dante’s <i>Commedia</i> in Elena Ferrante’s <i>I giorni dell’abbandono</i>	309
<b>Olimpia Pelosi</b> , Traduzioni vernacolari della <i>Commedia</i> tra secondo e terzo millennio	337
<b>Dino S. Cervigni</b> , Holy and Unholy Violence in Dante: From Hell to Purgatory and Paradise	357



**ITALIAN BOOKSHELF**

**Book Review Coordinator of Italian Bookshelf:**

**Monica Jansen**

*Utrecht University, Netherlands*

**Book Review Co-Coordinator of Italian Bookshelf:**

**Brandon Essary**

*Elon University*

**Anthony Nussmeier**

*University of Dallas*

Responsible for the Middle Ages

**Valerio Cappozzo**

*University of Mississippi*

Responsible for the Renaissance

**Elena Brizio**

*Georgetown University – Villa Le Balze (Fiesole)*

Responsible for the Renaissance

**Olimpia Pelosi**

*SUNY, Albany*

Responsible for the 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup>, and 19<sup>th</sup> Centuries

**Giorgia Alù**

*University of Sydney*

Responsible for the 19<sup>th</sup> Century, Comparative Literature, Women's Writing,

Photographic Culture

**Matteo Brera**

*York University*

Responsible for 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries, and Cultural and Diaspora Studies

**Monica Jansen**

*Utrecht University*

Responsible for 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries

**Enrico Minardi**

*Arizona State University*

Responsible for 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries

**Maria Bonaria Urban**

*Royal Netherlands Institute in Rome / University of Amsterdam*

Responsible for 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries, Cinema and Cultural Studies

**Alessandro Grazi**

*Leibniz Institute of European History, Mainz*

Responsible for Jewish Studies

## 700 YEARS OF DANTE AND DANTE STUDIES

## REVIEW ARTICLES

**“Diverse voci fanno dolci note”:** Dante Between Scholarship and Commemoration (Daragh O’Connell, *University College Cork, Ireland*) 412

**Roberto Antonelli.** *Dante poeta-giudice del mondo terreno.* Roma: Viella, 2021. Pp. 297; **Lino Pertile.** *Dante popolare.* Ravenna: Longo, 2021. Pp. 385. (Paolo Cherchi, *University of Chicago; Università di Ferrara*) 426

## DANTE STUDIES

**Nicolino Applauso.** *Dante’s Comedy and the Ethics of Invective in Medieval Italy: Humor and Evil.* Lanham, Maryland: Lexington Books, 2020. Pp. xi + 337. (Madison U. Sowell, *Brigham Young University emeritus*) 436

**Hans-Joachim Backe, Massimo Fusillo, and Mirko Lino, eds.** “Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition”; Caroline Fischer, and Mattia Petricola, eds. “Intermedial Dante: Reception, Appropriation, Metamorphosis”. *Between* 10.20 (2020). Pp. ix + 471. (Brandon Essary, *Elon University*) 438

**Carmen F. Blanco Valdés, ed.** *Vida de Dante Alighieri: Tratado en honor de Dante Alighieri florentino, poeta ilustre (edición crítica y traducción).* Berlin: Peter Lang, 2020. Pp. 154. (Mariano Pérez Carrasco, *CONICET - Universidad de Buenos Aires*) 442

**David Bowe.** *Poetry in Dialogue in the Duecento and Dante.* Oxford: Oxford UP, 2020. Pp. 240. (Valentina Mele, *University College Cork*) 444

**Domenico Cofano.** “Tue parole sien le nostre scorte”. *Sulla “Divina Commedia” e la sua ‘fortuna’*, a cura di Anna Maria Cotugno. Foggia: Edizioni del Rosone, 2019. Pp. 277. (Matteo Maselli, PhD Candidate, *Università di Macerata*) 446

**Giulio Ferroni.** *L’Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia.* Milano: La nave di Teseo, 2019. Pp. 1226. (Roberta Morosini, *Wake Forest University*) 449

**Benoît Grévin.** *Al di là delle fonti “classiche”: le Epistole dantesche e la prassi duecentesca dell’“ars dictaminis”.* Venezia: Ca’ Foscari Digital Publishing, 2020. Pp. 178. (John C. Barnes, *University College Dublin*) 452

**Filippa Modesto.** *Il concetto di amicizia in Dante. La trasformazione di un concetto classico.* Trans. Chiara Buonomo. Canterano (RM): Aracne 2019. Pp. 304. (Heloísa Abreu de Lima, PhD candidate, *Università “La Sapienza” di Roma*) 455

**Franco Musarra, Manola Gianfranceschi, Pacifico Ramazzotti, and Laura Nocchi, eds.** *Lecture dell’Inferno di Roberto Benigni.* Firenze: Franco Cesati Editore, 2020. Pp. 222. (Meghri Doumanian, MA student in Italian Studies, *McGill University, Montreal*) 457

**Raffaele Pinto, ed.** “La economía política de Dante”. *Revista Española de Filosofía Medieval*, 27, 1, 2020. Pp. 157. Online. (Olimpia Pelosi, *State University of New York at Albany*) 460

**Roberto Rea, and Justin Steinberg, eds.** *Dante.* Roma: Carocci, 2020. Pp. 412. (Filippo Gianferrari, *University of California, Santa Cruz*) 464

**Franco Suitner, ed.** *Nel Duecento di Dante: i personaggi.* Firenze: Le Lettere, 2020. Pp. 404. (Paolo Rigo, *Università degli studi Roma Tre*) 468

**John Took.** *Dante.* Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2020. Pp. ix-xxiii-581. (Enrico Minardi, *Arizona State University*) 470

#### MIDDLE AGES & RENAISSANCE

**Federico Aboaf.** *L’italiano di Machiavelli e Guicciardini in alcune traduzioni in latino, francese e tedesco del XVI secolo. Appunti per una storia del lessico político.* Firenze: Franco Cesati Editore, 2020. Pp. 240. (Enrico Orsingher, *Université Paris Nanterre*) 473

**Erminia Ardissino.** *Donne interpreti della Bibbia nell’Italia della prima età moderna. Comunità ermeneutiche e riscritture.* Turnhout: Brepols, 2020. Pp. 383. (Eleonora Carinci, *University of Oslo*) 476

**Silvia Argurio.** *Ars impossibillium. L’adynaton poetico nel medioevo italiano.* Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2020. Pp. 128. (Matteo Favaretto, *Università Ca’ Foscari Venezia*) 478

**Matteo Bosisio.** *Mercanti e civiltà mercantile nel Decameron.* Le ricerche di “Critica letteraria”, nuova serie 32. Napoli: Paolo Loffredo Editore, 2020. Pp. 211. (Nicola Esposito, PhD Candidate, *University of Notre Dame*) 480

- Bryan Brazeau, ed.** *The Reception of Aristotle's Poetics in the Italian Renaissance and Beyond. New Directions in Criticism.* London: Bloomsbury Academic, 2020. Pp. x + 299. (Matthew Lubin, *Duke University*) 483
- Jo Ann Cavallo, ed.** *Teaching the Italian Renaissance Romance Epic.* New York, NY: Modern Language Association of America, 2018. Pp. 392. (Alessandro Giammei, *Bryn Mawr College*) 487
- Mailko Favaro.** *Ambiguità del Petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime.* Milano: Franco Angeli, 2021. Pp. 312. (Paolo Cherchi, *University of Chicago; Università di Ferrara*) 489
- Piero Massimo Forni, and Renzo Bragantini, eds.** *The Decameron: A Critical Lexicon.* English edition by Christopher Kleinhenz. Translation by Michael Papio. Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2019. Pp. 502. (Kristina M. Olson, *George Mason University*) 492
- Michael Fried.** *Painting with Demons. The Art of Gerolamo Savoldo.* Waterside: Reaktion Books, 2020. Pp. 196. (Matteo Soranzo, *McGill University, Montreal*) 494
- John Gagné.** *Milan Undone. Contested Sovereignties in the Italian Wars.* I Tatti Studies in Italian Renaissance History. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2021. Pp. 452. (Carolyn James, *Monash University, Australia*) 497
- Kara Gaston.** *Reading Chaucer in Time. Literary Formation in England and Italy.* Oxford: Oxford UP, 2020. Pp. 202. (Aistė Kiltinavičiūtė, *University of Cambridge*) 499
- Guy Geltner.** *Roads to Health: Infrastructure and Urban Wellbeing in Later Medieval Italy.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2019. Pp. 320. (Neil Tarrant, *University of York*) 501
- Manuele Gragnolati, and Francesca Southerden.** *Possibilities of Lyric. Reading Petrarch in Dialogue.* With an Epilogue by Antonella Anedda Angioy. Berlin: ICI Berlin Press 2020. Pp. 216. (Eva Plesnik, PhD candidate, *University of Toronto*) 503
- Roberto Leporatti, and Tommaso Salvatore, eds.** *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento.* Roma: Carocci, 2020. Pp. 355. (Eva Plesnik, PhD candidate, *University of Toronto*) 506

- Jill Moore.** *Inquisition and Its Organisation in Italy, 1250-1350.* Heresy and Inquisition in the Middle Ages, vol. 8. York: York Medieval Press, 2019. Pp. 314. (Neil Tarrant, *University of York*) 508
- Roberta Morosini, and Marcello Ciccuto, eds.** *Paolino Veneto: storico, narratore e geografo.* Roma-Bristol: "L'Erma" di Bretschneider, 2020. Pp. 270. (Claudia Daniotti, *University of Warwick*) 510
- Maria C. Pastore Passaro.** *A Selection of Italian Medieval Literary Texts. Dual Language Edition.* Trans. Maria C. Pastore Passaro. Foreword Giuseppe F. Mazzotta. Donald Beebe, ed. Mineola, NY: Legas, 2019. Pp. 381. (Sherry Roush, *Penn State University*) 512
- Maria Pavlova.** *Saracens and their World in Boiardo and Ariosto.* Cambridge: Legenda, 2020. Pp. xiii + 282. (Jennifer Kathleen Mackenzie, *University of North Carolina, Chapel Hill*) 514
- Sicco Polenton.** *Vite dei moderni. Mussato, Dante, Petrarca, Boccaccio.* Edited by Laura Banella, and Rino Modonutti. Padova: CLEUP, 2020. Pp. 160. (Alessia Tommasi, PhD candidate, *Scuola Normale Superiore, Pisa*) 517
- William Robins, ed.** *The Decameron Eighth Day in Perspective. Volume Four of the Lectura Boccaccii.* Toronto: University of Toronto Press, 2020. Pp. vii + 284. (Nicola Esposito, PhD Candidate, *University of Notre Dame*) 519
- Paolo Sachet.** *Publishing for the Popes. The Roman Curia and the Use of Printing (1527-1555).* Leiden: Brill, 2020. Pp. xii + 306. (Jack Hayes, PhD Candidate, *University College London*) 521
- Flaminio Scala.** *The Fake Husband, A Comedy.* The Other Voice in Early Modern Europe. The Toronto Series, 75. Medieval and Renaissance Texts and Studies, Vol. 570. Ed. and Trans. Rosalind Kerr. Tempe, AZ: ACMRS Press, 2020. Pp. xvii + 174. (Marianna Orsi, *University College School London*) 523
- Michael Sherberg, ed.** *The Decameron Fourth Day in Perspective. Volume Four of the Lectura Boccaccii.* Toronto: University of Toronto Press, 2020. Pp. ix + 222. (Nicola Esposito, PhD Candidate, *University of Notre Dame*) 525
- Melissa Walter.** *The Italian Novella and Shakespeare's Comic Heroines.* Toronto: University of Toronto Press, 2019. Pp. 279. (Alani Hicks-Bartlett, *Brown University*) 526

**Arcangela Tarabotti.** *Antisatire: In Defense of Women, against Francesco Buoninsegni.* Edited and translated by Elissa B. Weaver. Toronto: Iter Press, and Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2020. Pp. 114. (Maria Galli Stampino, *University of Miami*) 529

**Antonio Veneziano.** *Sicilian Rhymes of Love, Disdain, and Faith.* Edited and Translated by Gaetano Cipolla. Mineola, NY: Legas, 2020. Pp. 147. (Delphine Montoliu-Di Stefano, *Université Toulouse-Jean Jaurès*) 531

#### SEVENTEENTH, EIGHTEENTH, & NINETEENTH CENTURIES

**Natalie Crohn Schmitt.** *Performing Commedia dell'Arte, 1570-1630.* London: Routledge, 2020. Pp. 120. (Lucia Gemmani, *The University of Iowa*) 533

**Clorinda Donato.** *The life and Legend of Catterina Vizzani. Sexual identity, science and sensationalism in eighteenth century Italy and England.* Oxford University Studies in the Enlightenment. Liverpool: Liverpool University Press, 2020. Pp. 405. (Sabrina Ovan, *Scripps College, Claremont*) 535

**Giuseppe Maria Galanti.** *Osservazioni intorno a' romanzi.* Ed. critica a cura di Domenica Falardo. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2019. Pp. 254. (Fiammetta Di Lorenzo, *Università di Pisa*) 538

**Laura Gonzenbach.** *Fiabe siciliane.* Nuova edizione interamente riveduta e aggiornata condotta sull'originale tedesco del 1870. Traduzione, introduzione e note a cura di Luisa Rubini. Rilettura di Vincenzo Consolo. Roma: Donzelli 2019. Pp. v-xxiv + 581. (Elena Emma Sottilotta, PhD candidate, *University of Cambridge*) 540

**Paola Italia, ed.** *Manzoni.* Roma: Carocci, 2020. Pp. 320. (Fabio Camilletti, *University of Warwick*) 543

**Annamaria Pagliaro, and Brian Zuccala, eds.** *Luigi Capuana. Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy.* Firenze: Firenze University Press, 2019. Pp. 313. (Marja Härmänmaa, University of Turku, Finland) 545

**Catherine Ramsey-Portolano.** *Nineteenth Century Italian Women Writers and the Woman Question. The Case of Neera.* New York & London: Routledge, 2021. Pp. viii + 144. (Anne Urbancic, *Victoria College - University of Toronto*) 547

**Brian Zuccala.** *A Self-Reflexive Verista. Metareference and Autofiction in Luigi Capuana's Narrative.* Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. Pp. 140. (Eric Maroselli, PhD Aix Marseille Université) 550

**TWENTIETH & TWENTY-FIRST CENTURIES: LITERATURE,  
THEORY, CULTURE**

**Stefano Adamo, and Tiziano Toracca, eds.** "Letteratura e economia nell'Italia degli anni Duemila". *Narrativa* 42 (2020). Pp. 204. (Daniele Forlino, *Southern Methodist University*) 552

**Carlo Baghetti, Alessandro Ceteroni, Gerardo Iandoli, and Romano Summa, eds.** *Il lavoro raccontato. Studi su letteratura e cinema italiani dal postmodernismo all'ipermodernismo.* Firenze: Franco Cesati Editore, 2020. Pp. 201. (Emiliano S. Zappalà, PhD Candidate, *University of Warwick*) 555

**Michela Baldo.** *Italian-Canadian Narratives of Return. Analysing Cultural Translation in Diasporic Writing.* London: Palgrave Macmillan, 2019. Pp. 436. (Matteo Brera, *York University*) 558

**Claudia Bernardi, Francesca Calamita, and Daniele De Feo, eds.** *Food and Women in Italian Literature, Culture and Society. Eve's Sinful Bite.* London: Bloomsbury, 2020. Pp. 288. (Olimpia Pelosi, *State University of New York at Albany*) 560

**Daniela Bini.** *Portrait of the Artist and His Mother in Twentieth-Century Italian Culture.* Fairleigh Dickinson University Press (Vancouver), 2021. Pp. x + 237. (Katja Liimatta, *The University of Iowa*) 564

**Daniela Bombara, Stefania La Vaccara, and Ellen Patat, eds.** "Epifanie entomologiche nella cultura italiana". *Revue de Philologie*, XLVI, 1, (2019). Pp. 269. Online. (Enrica Maria Ferrara, *Trinity College Dublin*) 566

**Simone Brioni, and Shirin Ramzanali Fazel.** *Scrivere di Islam. Raccontare la diaspora.* Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. Pp. 128. (Anna Finozzi, PhD Candidate, *Stockholm University*) 568

**Olga Campofreda.** *Dalla generazione all'individuo. Giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli.* Milano-Udine: Mimesis edizioni, 2020. Pp. 262. (Enrico Minardi, *Arizona State University*) 571

- Valerio Cappozzo, ed.** *Dal particolare all'universale: i libri di poesia di Giorgio Bassani*. Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2020. Pp. 486. (Andrea Tullio Canobbio, *Università degli Studi di Pavia*) 573
- Enrico Cesaretti.** *Elemental Narratives. Reading Environmental Entanglements in Modern Italy*. Pennsylvania: Penn State UP, 2020. Pp. 264. (Damiano Benvegnù, *Dartmouth College*) 576
- Andrea Ciribuco.** *The Autobiography of a Language. Emanuel Carnevali's Italian-American Writing*. New York: SUNY Press, 2019. Pp. 232. (Francesco Chianese, *Università di Torino*) 578
- Daniele Comberiati.** *Un Autre monde est-il possible? Bandes dessinées et science-fiction en Italie, de l'enlèvement d'Aldo Moro jusqu'à aujourd'hui (1978-2018)*. Macerata: Quodlibet, 2019. Pp. 102. (Roberta Serra, PhD *Université Paul Valéry-Montpellier 3*) 580
- Mathijs Duyck.** *La brodaglia e le pentole. Le raccolte "solariane" di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, 2019. Pp. 245. (Santi Luca Famà, PhD Candidate, *Stockholm University*) 583
- Anna Ferrando.** *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*. Milano: Franco Angeli, 2019. Pp. 298. (Federica Conselvan, *Università di Roma Sapienza*) 585
- Filippo Gobbo, Iaria Muoio, and Gloria Scarfone, eds.** *"Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano*. Pisa: Pisa University press, 2020, pp. 301. (Manuela Spinelli, *Université Rennes 2*) 588
- Monica Jansen, Inge Lanslots, and Marina Spunta, eds.** *Viaggi minimi e luoghi qualsiasi. In cammino tra cinema, letteratura e arti visive nell'Italia contemporanea*. Firenze: Cesati, 2020. Pp. 166. (Ugo Perolino, *Università "G. d'Annunzio", Pescara*) 591
- Alessandro La Monica.** *La Scrittura Violata. Fontamara tra propaganda e censura (1933-1945)*. Milano: Mimesis Edizioni, 2020. Pp. 221. (Alan G. Hartman, *Mercy College*) 593
- Eleonora Lima.** *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*. Firenze: Firenze University Press, 2020. Pp. 253. (Lorenzo Sacchini, *Università di Siena*) 595



**Dacia Maraini.** *Dacia Maraini and her Literary Journey. Talks and Essays, Interviews and Conversations.* Ed. and compiled by Michelangelo La Luna and Angela Pitassi. Rossano (Italy): conSenso Publishing, 2020. Pp. 190. (Enrico Minardi, *Arizona State University*) 597

**Stiliana Milkova.** *Elena Ferrante as World Literature.* London: Bloomsbury Academic, 2021. Pp. 214. (Luciano Parisi, *University of Exeter*) 599

**Enrico Minardi, Paolo Desogus, eds.** *The Last Forty Years of Italian Popular Culture. "Andare al Popolo".* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020. Pp. xiii-253. (Filippo Fonio, *Université Grenoble Alpes*) 601

**Antonio Pagliaro, and Barbara Pezzotti, eds.** "Andrea Camilleri". *Spunti e Ricerche* 35 (2020, pub. 2021). Pp. 79. (Sergio Ferrarese, *William and Mary*) 604

**Ugo Perolino, ed.** *Il remo di Ulisse. Saggi sulla poesia e la poetica di Luigi Ballerini.* Venezia: Marsilio editore, 2021. Pp. 255. (Sandro-Angelo De Thomasis, *The Juilliard School, New York*) 606

**Gianluca Rizzo.** *Poetry on Stage: The Theatre of the Italian Neo-Avant-Garde.* Toronto: U of Toronto P, 2020. ix + Pp. 462. (Marzia D'Amico, *University of Oxford*) 608

**Lisa Sarti, Michael Subialka, and Carlo Di Lieto.** *Scrittura di Immagini: Pirandello e la visualità tra arte, filosofia e psicoanalisi.* Soveria Mannelli: Rubettino, 2021. Pp. 220. (Joseph Farrell, Professor Emeritus, *University of Strathclyde*) 610

**Scipio Slataper.** *My Karst and My City and Other Essays.* Edited, with an Introduction and Notes, by Elena Coda. Translated by Nicholas Benson and Elena Coda. Toronto: Toronto University Press, 2020. Pp. lxxxviii + 185. (Salvatore Pappalardo, *Towson University*) 612

**Tiziano Toracca.** *Paolo Volponi. Corporale, Il pianeta irritabile, Le mosche del capitale: una trama continua.* Perugia: Morlacchi Editore, 2020. Pp. 245. (Jim Carter, *Boston University*) 614

**Meriel Tulante.** *Italian chimeras. Narrating Italy through the Writing of Sebastiano Vassalli.* Oxford: Peter Lang, 2020. Pp xii + 328. (Eric Maroselli, *Aix Marseille Université*) 617

**Bart Van den Bossche, and Ilaria de Seta, eds.** *Scrittori e intellettuali italiani del Novecento on the road*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2020. Pp. 282. (Laura Albertini, PhD Candidate, *University of Leicester*) 619

**Bart Van den Bossche, and Bart Dreesen, eds.** *Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello*. Oxford, Bern: Peter Lang, 2020. Pp. xii + 390. (Joseph Farrell, Professor Emeritus, *University of Strathclyde*) 622

**Giovanni Pietro Vitali.** *Voices of Dissent. Interdisciplinary Approaches to New Italian Popular and Political Music*. Oxford: Peter Lang, 2020. Pp. 390. (Dora Bodrogai, PhD Candidate, *Pázmány Péter Catholic University, Hungary*) 624

**Saskia Elizabeth Ziolkowski.** *Kafka's Italian Progeny*. Toronto: University of Toronto Press, 2020. Pp. 302. (Andrea Sartori, *Cactus Worldwide - Brighton UK*) 626

#### HISTORICAL, CULTURAL & MISCELLANEOUS STUDIES

**Francesco Benigno, and E. Igor Mineo, eds.** *L'Italia come storia. Primato, decadenza, eccezione*, Roma: Viella, 2020. Pp. 428. (Martina Piperno, *Durham University*) 628

**Federica Bertagna.** *Italiani in Argentina, ieri e oggi*. Prologo di Fernando J. Devoto. Cosenza: Pellegrini editore, 2020. Pp. 144. (Stefano Luconi, *Università di Padova*) 630

**Charles Burdett, Loredana Polezzi, and Barbara Spadaro, eds.** *Transcultural Italies. Mobility, Memory and Translation*. Liverpool: Liverpool University Press, 2020. Pp. 352. (Marco Paoli, *University of Liverpool*) 632

**Tom Burns, and John Foot, eds.** *Basaglia's International Legacy. From Asylum to Community*. Oxford: Oxford UP, 2020. Pp. 365. (Francesca Parmeggiani, *Fordham University*) 635

**María Josefina Cerutti.** *Vino amaro. Una storia di emigrazione e dittatura*. Introduzione di Giovanni A. Cerutti. Novara: Interlinea, 2019. Pp. 193. (Stefano Luconi, *Università di Padova*) 637

**Paolo Cherchi.** *Ignoranza ed erudizione. L'Italia dei dogmi di fronte all'Europa scettica e critica (1500-1750)*. Padova: Libreriauniversitaria.it, 2020. Pp. 320. (Luciano Parisi, *University of Exeter*) 639

- Felice Cimatti, and Carlo Salzani, eds.** *Animality in Contemporary Italian Philosophy*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020. Pp. 340. (Stefano Bellin, *University College London (UCL), Institute of Advanced Studies (IAS)*) 640
- Roberto Dainotto, and Fredric Jameson, eds.** *Gramsci in the World*. Durham: Duke University Press, 2020. Pp. 266. (Saskia Kroonenberg, PhD Candidate, *University of Cologne*) 642
- Dennett, Laurie.** *La principessa americana. La vita straordinaria di Marguerite Chapin Caetani, mecenate dell'arte, giardiniera a Ninfa*. Trans. Lorenzo Salvagni. Torino: Allemandi, 2020. Pp. 343. (Eleonora Conti, PhD *Université de Paris IV-Sorbonne*) 645
- Claudio Fogu.** *The Fishing Net and the Spider Web. Mediterranean Imaginaries and the Making of Italians*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020. Pp. 296. (Anna Finozzi, PhD Candidate, *Stockholm University*) 647
- Han Lamers, Bettina Reitz-Joosse, and Valerio Sanzotta, eds.** *Studies in the Latin Literature and Epigraphy of Italian Fascism*. Leuven: Leuven University Press, 2020. Pp. 364. (Filippo Fonio, *Université Grenoble Alpes*) 649
- Rita Librandi.** *Più di sacro che di profano: alcuni esempi di scrittura femminile*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2020. Pp. 218. (Wanda Balzano, *Wake Forest University*) 652
- Abele Longo.** *Danilo Dolci. Environmental Education and Empowerment*. Cham: Springer, 2020. Pp. 77. (Joseph Farrell, Professor Emeritus, *University of Strathclyde*) 654
- Marco Marino, and Giovanni Spani, eds.** *Donne del Mediterraneo: Donne e memoria*. Quod Manet, 2019. Pp. 246. (Antonella Mauri, *Université de Lille*) 656
- Rosanna Masiola, and Sabrina Cittadini.** *The Golden Dawn of Italian Fashion. A Cross-Cultural Perspective on Maria Monaci Gallenga*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020. Pp. 246. (Wanda Balzano, *Wake Forest University*) 659
- Roberto Rea, ed.** *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2020. Pp. xiii + 207. (Clemens Arts, PhD *Leiden University*) 661

**Victoria Surluga.** *Omaggio a Ezio Gribaudo/Homage to Ezio Gribaudo.* Coordination Ian Barba and Heidi Winkler, Texas Tech University Libraries. Translations by Giorgio Mobili and Sylvia Adrian Notini. Lubbock: Texas Tech University Libraries e Venezia: ytali.com, 2020. Bilingual version Italian and English. Pp. 266. (Silvio Aman, *Accademia delle Belle Arti, Brera*) 664

**Maddalena Tirabassi, and Alvisè Del Pra', eds.** *Il mondo si allontana? Il COVID-19 e le nuove migrazioni italiane.* Torino: Accademia UP, 2020. Pp. 176. (Annalisa Pontis, *Università di Salerno*) 666

**Simone Tosoni, Emanuela Zuccalà.** *Italian Goth Subculture. Kindred Creatures and Other Dark Enactments in Milan, 1982-1991.* Cham: Palgrave Macmillan, 2020. Pp. 236. (Filippo Fonio, *Université Grenoble Alpes*) 668

**Carlotta Mazzoncini, and Paolo Rigo, eds.** *La satira in prosa. Tradizioni, forme e temi dal Trecento all'Ottocento.* Firenze: Franco Cesati Editore, 2019. Pp. 203. (Corie Marshall, PhD Candidate, *University of Wisconsin-Madison*) 671

### JEWISH STUDIES

**Gianluca Cinelli, and Robert S. C. Gordon, eds.** *Innesti. Primo Levi e i libri altrui.* Oxford: Peter Lang, 2020. Pp. xxxii+416. (Raniero Speelman, *Universiteit Utrecht*) 673

**Emanuele D'Antonio.** *Il sangue di Giuditta. Antisemitismo e voci ebraiche nell'Italia di metà Ottocento.* Roma: Carocci editore, 2020. Pp. 157. (Alessandro Grazi, *Leibniz Institute of European History, Mainz*) 675

**Luca De Angelis.** *Cani, topi e scarafaggi. Metamorfosi ebraiche nella zoologia letteraria.* Bologna: Marietti, 2021. Pp. 215. (Federico Dal Bo, *University of Heidelberg*) 677

**Alberto Della Rovere.** *Un uomo normale, di buona memoria. Introduzione a Primo Levi.* Zermeghedo (VI): Edizioni Saecula, 2019. Pp. 121. (Enrico Minardi, *Arizona State University*) 680

**Eleanor Foa.** *Mixed Messages. Reflections on an Italian Jewish Family and Exile.* New York: CPL Editions, 2019. Pp. 286. (Monica Jansen, *Universiteit Utrecht*) 683

**Tamar Herzig.** *A Convert's Tale: Art, Crime, and Jewish Apostasy in Renaissance Italy.* Cambridge: Harvard University Press, 2019. Pp. 388. (Rachel Miller, *California State University, Sacramento*) 685

**Martina Mampieri.** *Living Under the Evil Pope: The Hebrew Chronicle of Pope Paul IV by Benjamin Nehemiah ben Elnathan from Civitanova Marche (16<sup>th</sup> cent.).* Studies in Jewish History and Culture. Leiden: Brill, 2020. Pp. xix + 400. (Adam Shear, *University of Pittsburgh*) 687

## FILM & MEDIA STUDIES

**Pedro Armocida e Caterina Taricano, eds.** *Giuliano Montaldo: una storia italiana.* Venezia: Marsilio, 2020. Pp. 322. (Daniela Cunico Dal Pra, *University of North Carolina Charlotte*) 689

**Paola Bonifazio.** *The Photoromance: A Feminist Reading of Popular Culture.* Cambridge, MA: The MIT Press, 2020. Pp. x + 248. (Alessia Joanna Mingrone, Ives Distinguished Visiting Lecturer, *Youngstown State University*) 691

**Oliver Brett.** *Performing Place in French and Italian Queer Documentary Film. Space and Proust's Lieu Factice.* London: Palgrave Macmillan, 2018. Pp. 249. (Simona Casadio, Research Master Comparative Literary Studies, *Utrecht University*) 693

**Frank Burke, Marguerite Waller and Marita Gubareva, eds.** *A Companion to Federico Fellini.* Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2020. Pp. xxxviii + 537. (Emanuela Pecchioli, *University at Buffalo, SUNY*) 696

**Charles L. Leavitt IV.** *Italian Neorealism: A Cultural History.* Toronto: University of Toronto Press, 2020. Pp. 313. (Stefania Lucamante, *Università degli Studi di Cagliari*) 699

**Matilde Nardelli.** *Antonioni and the Aesthetics of Impurity: Remaking the Image in the 1960s.* Edinburgh: Edinburgh UP, 2020. Pp. 236. (Paolo Saporito, *University College Cork*) 701

**Marco Paoli, and Barbara Pezzotti, eds.** "Italian Film Noir", a special issue of *Studies in European Cinema*, 17.3 (2020). Pp. 185-282. (Stefano Serafini, *University of Toronto*) 704

**Elena Past.** *Italian Ecocinema Beyond the Human*. Bloomington: Indiana University Press, 2019. Pp. 226. (Daniel Rietze, PhD Candidate, *Brown University*) 705

**Dana Renga, ed.** *Mafia Movies: A Reader*. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 2019. Pp. 464. (Inge Lanslots, *KU Leuven*) 708

**Thea Rimini.** *Arti transitabili. Letteratura e cinema*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2020. Pp. 185. (Emanuela Pecchioli, *University at Buffalo, SUNY*) 710

#### BRIEF NOTICES

**Jean-Jacques Ampère.** *Voyage Dantesque/Viaggio Dantesco*. Edizione con testo a fronte. Introduzione, nota al testo e cura di Massimo Colella. Firenze: Edizioni Polistampa, 2018. Pp. 264. 713

**The “‘Angelo Principe’ Italian-Canadian Newspaper Collection”** 713

**Vittorio Badini Confalonieri, ed.** *Liberali piemontesi e altri profili*. Torino: Centro Studi Piemontesi, 2020. Pp. 268. 714

**Massimo Colella.** *Il Barocco sabauda tra mecenatismo e retorica. Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours e l'Accademia Reale Letteraria di Torino*. con Prefazione di Maria Luisa Doglio. Torino: Fondazione 1563, 2019. Pp. 180. 714

**Michele Di Marco.** *Mundunur: A Mountain Village Under the Spell of South Italy*. Santa Fe: Via Media Publishing, 2020. Pp. 319. 715

**Marco Faini.** *L'alloro e la porpora. Vita di Pietro Bembo*. Genève: Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poésie italienne de la Renaissance. Edizioni di storia e letteratura. 2016. Pp. 201. 715

**Virgilio Ilari.** *Clausewitz in Italia. E altri scritti di storia militare*. Collana Fvcina di Marte. Ariccia (RM): Aracne, 2019. Pp. 292. 716

**Sala Italo Calvino, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma** 716

**Gli strumenti dell'Italianistica digitale – Griseldaonline, il portale di letteratura** 716

*IN MEMORIAM***EDOARDO A. LÈBANO**  
**(January 17, 1934 - November 28, 2020)**

Per me e per i miei coetanei, testimoni del primo *boom* dell'italianistica americana, Edoardo Lèbano era un punto di riferimento in quanto documentava per noi tutti i progressi statistici della nostra disciplina. Mi riferisco ai primi anni Sessanta quando cominciarono a spuntare un po' ovunque i dipartimenti d'italiano, crescevano le file degli studenti e si avviavano programmi sempre più ambiziosi. Erano i giorni in cui le riunioni del PMLA costituivano memorabili eventi culturali, e vi si partecipava non tanto per farsi intervistare per un posto, ma per sentire i grandi maestri. In quelle riunioni si rendevano noti i risultati dei *surveys* dei programmi, si contavano gli studenti e si veniva a sapere con soddisfazione che il numero degli iscritti ai programmi di italiano cresceva ogni anno. Non si raggiungeva mai i livelli delle lingue più studiate, ma ogni anno l'italiano guadagnava terreno e rispettabilità. Chi teneva il libro dei conti e redigeva le statistiche era Edoardo Lèbano che annualmente faceva circolare questionari e dati, e rendeva noto a tutti lo stato dei nostri studi. Sembrano tempi lontanissimi che i giovani di oggi stentano ad immaginare: un'epoca felice in cui il problema non era tanto trovare il lavoro quanto invece scegliere la sede che più conveniva e piaceva. Le cose poi sono cambiate negli ultimi decenni, e la presenza di Edoardo, come del resto di tutti noi anziani docenti, è piano piano "uscita di scena" perché con gli anni sono cambiate profondamente anche le istituzioni e le statistiche non lasciano prevedere tempi di abbondanza.

Edoardo Lèbano era friulano (di Palmanova), fece gli studi liceali a Salerno e frequentò per un biennio le facoltà di diritto e di lettere rispettivamente a Napoli e a Firenze, ma completò i suoi studi a Washington DC presso la Catholic University of America (PhD 1966) con una tesi su Pirandello, autore al quale ha dedicato saltuariamente vari saggi. In America modificò l'ortografia del suo cognome aggiungendovi un accento per evitare di essere chiamato Lebàno. Dal 1966 al 1969, insegnò alla University of Wisconsin, Milwaukee, e da lì passò alla Indiana University, Bloomington, dove è rimasto fino all'andata in pensione come Professor nel 2000. Ebbe spiccatissime doti organizzative che lo portarono a ricoprire varie cariche professionali importanti fra cui quelle nell'American Association of Teachers of Italian (AATI) prima come "secretary-treasurer" (1980-84), e quindi come "president" (1984-87). Questa lunga esperienza trova una sintesi nel rigoroso *L'Insegnamento dell'italiano nei colleges e nelle università del Nordamerica (1983-1996)* (Roma, Ministero degli esteri, 1997). Per quasi un decennio (1987-95) ha diretto la Scuola Italiana del Middlebury College, e gli anni sotto la sua guida sono stati "gloriosi", a detta dei numerosi studenti che vi seguivano i corsi estivi. Una parte del successo era dovuta alla qualità degli insegnanti che Edoardo reclutava sia in America che in Italia; ma una parte non minore del successo "sociale" di quei corsi era la cena settimanale

che Edoardo organizzava con una competenza da *chef* di un ristorante di cinque stelle. Ed è un pregio che valorizzò in altre circostanze, incluso nella didattica dell'italiano.

Edoardo capì presto che la sua vera vocazione parallela a quella organizzativa era quella didattica, e ad essa diede il meglio delle sue prestazioni. Scrisse vari manuali fra i quali ricordiamo *A Look at Italy; Italia antica e moderna: aspetti fondamentali della storia, dell'arte e della cultura dalle origini ai nostri giorni: narratori e poeti del '900: attualità, ad uso dei corsi d'italiano nei colleges e nelle università di lingua inglese* (Firenze, Sandron, 1976), curato insieme a Saverio Mirri e Laura Giusti; *Buon giorno a tutti: First Year Italian* (New York, John Wiley & Sons, 1983), in collaborazione con Pier Raimondo Baldini, un manuale che ha avuto due edizioni. A questi libri si aggiunga qualche manuale più commerciale come *Italian: A Self-Teaching Guide* (New York, John Wiley & Sons, 1988) che ha avuto varie ristampe. Edoardo aveva qualità di studioso che valorizzò in misura minore rispetto alla sua vocazione didattica. Una prova di tali doti sono l'introduzione e il commento che accompagna la traduzione del *Morgante* di Pulci curata da Joseph Tusiani (Luigi Pulci. *Morgante. The Epic Adventures of Orlando and His Giant Friend Morgante*. Trans. Joseph Tusiani. Introduction and commentary by Edoardo A. Lèbano. Bloomington: Indiana UP, 1998). Grazie a questa edizione, si può dire che il poema pulciano, tanto amato da Byron, sia entrato nel canone dei testi italiani letti da studiosi americani. Una misura del rispetto di cui godeva è data dal volume omaggio, *Delectando discitur: Essays in honor of Edoardo A. Lèbano*, New York: Bordighera Press, 2009, a cura di Paolo Giordano e Michele Lettieri. Uno degli ultimi suoi lavori è *Life in God's Country* (Bloomington, Indiana, Edoardo Lebano, 2016): una sorta di lavoro antropologico fatto di interviste dei vecchi emigranti italiani residenti a Clinton in Indiana. La sua grande attività di animatore degli studi italiani è stata premiata da numerosi riconoscimenti pubblici e ufficiali.

Edoardo fu pioniere di “cultural studies” quando, negli anni in cui ancora si parlava poco di queste cose, lanciò l'idea di introdurre fra gli insegnamenti di “cultura italiana” un corso sulla cucina italiana che tenne con grande successo, anche radiofonico e televisivo presso la University of Indiana. Oggi l'introduzione nei corsi di italiano di questa materia, ritenuta una volta poco accademica, non stupisce più, visto che ora sono di moda tutti gli argomenti che, oltre a richiamare studenti ai corsi di Italiano, mostrano elementi strutturali della cultura italiana. Edoardo insegnava “teaching Italian while cooking” quando i puristi non vedevano di buon occhio la contaminazione di discipline, ma ora il *de re coquinaria* immette gli studenti nel cuore della civiltà della penisola e li fa sedere a tavola con i *native speakers*. Edoardo—e questo gli amici lo capivano—lo faceva per obbedire alla sua duplice vocazione di insegnante e di ospite a una mensa che voleva sempre ben imbandita e appetitosa e che lui riusciva a tenere allegra con la sua conversazione vivace e brillante. Forse in questa seconda scelta lascia capire la sua predilezione per un autore come Pulci e per il suo gigante buono dalla mandibola operosa.



Consola un poco ricordare Edoardo con quest'immagine conviviale che lo mantiene presente nella memoria come un commensale gradevolissimo dal quale non avremmo mai voluto allontanarci.

Paolo Cherchi, *University of Chicago; Università di Ferrara*

**ALBERT N. MANCINI**  
(September 15, 1929 - August 7, 2021)

La prima volta che sentii parlare di Albert Mancini fu nel 1963, subito dopo essere arrivato a Berkeley. Me ne parlò un conoscente che stava terminando di battere a macchina la tesi che Albert scriveva sotto la guida di Aldo Scaglione. Era una *dissertation* sul romanzo del Seicento ed era di novecento pagine! Dati del genere crearono nella mia fantasia un personaggio straordinario che non solo si occupava di un'area della letteratura allora quasi sconosciuta, ma vi scriveva addirittura 900, aggiungendo alla nozione di straordinarietà anche quella di erudizione e diligenza indefessa. Speravo di incontrarlo allora, ma ciò accadde vari anni più tardi in uno dei soliti convegni della nostra associazione. Mancini era il *keynote speaker* ed ebbi così anche modo di apprezzarne la vivacità oratoria e l'assoluta serietà con cui svolgeva il suo lavoro.

Se mi permetto di ricordare queste cose, è per dire che in tutti gli anni che l'ho conosciuto e frequentato, quella prima impressione non è mai stata scalfita: uno studioso singolare, tenace e non pedante, molto *professional* e molto leale. Sono tratti che fanno capire perché la sua perdita sia molto dolorosa per chi l'ha conosciuto. Ho usato il termine *professional* che potrebbe sembrare strano perché il primo dovere nella nostra professione è di essere, appunto, dei professionisti. Ma in lui questa professionalità aveva una componente che potremmo definire patriottica perché Albert era nato in America, ma aveva fatto degli studi di diritto e di lettere (fra Padova e Napoli) e aveva prestato servizio militare in Italia ma in un corpo americano; aveva quindi un senso della rispettabilità degli studi di italiano che egli vedeva sempre minacciata dalla faciloneria con cui erano gestiti, specialmente negli anni del *boom* della nostra disciplina che rispose alla domanda di docenti con una produzione di PhD mai vista prima. Forse a questo suo rigore si deve il fatto che non si fece mai promotore di un programma dottorale in un'istituzione ricca di risorse come la University of Ohio dove Mancini insegnò. La qualità del professionalismo che fu spiccatissima in lui, diventò evidente e preziosa per i nostri studi quando assunse la direzione di *Italica*.

Non so come arrivò a dedicare gran parte del suo lavoro da studioso al romanzo del Seicento. Sono sicuro però che non cercava un tema insolito per distinguersi; immagino, piuttosto, che deve aver intuito che quel genere, in quel momento storico, deteneva la chiave dei grandi mutamenti culturali in corso, in quel passaggio dal mondo eroico a mondo del diritto, dal poema cavalleresco al romanzo del personaggio che non conosce più i parametri della virtù ma ripone

invece la qualità del carattere nel saper gestire le proprie passioni. Era una grande intuizione, tipica del vero studioso che si distingue per la sua immaginazione critica che lo porta a trovare temi anziché a cercarli. Il tempo gli ha dato ragione: oggi gli studi sul romanzo barocco sono fiorenti, e il lavoro pionieristico di Mancini viene sempre ricordato come indispensabile. Libri come *Romanzi e romanzieri del Seicento* (Napoli, 1981), e *I capitoli letterari di Francesco Bolognetti* (Napoli, 1989) sono fondamentali, e veri punti di riferimento sono i molti capitoli pubblicati in volumi di storia della letteratura usciti in lingua inglese a Oxford e a Cambridge, per non dire di una nutrita serie di contributi specifici disseminati in riviste e volumi miscelanei. Non è titolo di poco conto l'aver dissodato un campo di studi pressoché vergine, e rimanervi sempre come figura dominante anche quando intere e nuove generazioni di studiosi entrano a coltivarlo.

Come direttore di rivista ha lasciato la sua impronta. Quando assunse il ruolo di direttore di *Italica* (1994-2004), aveva alle spalle un'esperienza di vari anni di lavoro editoriale. Per un lungo periodo, infatti, aveva gestito il lavoro editoriale di *Forum Italicum* in un periodo in cui il direttore e fondatore Michele Ricciardelli non poteva occuparsene per motivi di salute. Poi, come succede in questo mondo, Ricciardelli si trasferì in Italia, volle essere presente e in modo esclusivo, e ciò creò una rottura con Mancini che pure non aveva mai reclamato alcun ruolo per sé. Con questa esperienza, Mancini accettò di dirigere *Italica* e di succedere a Robert Rodini. *Italica* era una rivista ben gestita e decorosissima, ma il lavoro editoriale ruba molto tempo e il fatto che sia anche l'organo di un'associazione pone dei limiti e impone delle responsabilità. Mancini la fece funzionare come un orologio, leggendo tutto, delegando pochissimo ad assistenti, e usando buon senso e rigore. Amava lasciare spazio ai giovani, e a loro non lesinava commenti e suggerimenti relativi ai lavori che mandavano alla rivista. Sollecitava recensioni con oculatezza, cercando nella misura possibile gli studiosi più qualificati per valutare un libro, e anche in questo era molto *professional*.

I meriti di Albert Mancini sono stati riconosciuti con onorificenze da parte del governo italiano (era cavaliere) e da associazioni culturali americane (come la nostra AATI). Ma non era un uomo che ambisse a questi riconoscimenti; credo, invece, che gli stesse a cuore l'apprezzamento sincero dei colleghi per i suoi studi, e da parte sua era generosissimo nel riconoscere i meriti delle persone che frequentava.

Le chiacchierate telefoniche che molti di noi facevano con Albert Mancini rivelavano tutte queste sue qualità. Con il tempo Albert ed io diventammo buoni amici e mi faceva piacere telefonargli di tanto in tanto. Da lui apprendevo molte cose sulla vita dell'italianistica americana ma anche di quella italiana. E c'era sempre un punto sul quale tornava: Berkeley, i suoi studi e i suoi insegnanti. Dopo varie volte, i suoi ricordi diventavano prevedibili. Solo più tardi, però, capii che quel mondo era la fonte alla quale tornava per ricaricarsi dell'energia e degli entusiasmi giovanili. Credo che per lui parlare di quel mondo significasse, magari inconsciamente, valutare fino a che punto aveva realizzato quelle promesse che si fanno da giovani quando si scopre la propria vocazione e il proprio destino

accademico. L'esperienza di Berkeley rafforzò e addirittura forgiò la sua etica del lavoro e gli fece scoprire il campo di studio al quale avrebbe dedicato le sue energie maggiori. Come sappiamo, questo era il nostro Seicento, secolo per lo più trascurato e che solo in tempi recenti è tornato in auge, almeno in Italia, riaprendo il dibattito se sia un secolo che segna la decadenza della cultura italiana o se invece ne prepara la modernità. Di quella cultura Mancini ha privilegiato la creatura del tutto nuova, che è quella appunto del romanzo; ma era un finissimo conoscitore della poesia e della trattatistica, come provano i suoi numerosi saggi su tali argomenti. Era un conoscitore della letteratura italiana in generale e delle cugine spagnole e francesi, ma non ha lasciato molto di questo suo sapere: glielo impediva la sua deontologia da *professional* che lasciava solo agli specialisti l'interesse specifico di certi problemi, e comunque si imponeva di essere informato quanto basta per collocare in un contesto culturale gli autori che curava da specialista.

Quanto mi piacerebbe risentirlo in quelle ore serali raccontarmi per una volta ancora le gesta dei suoi amici e maestri Nicholas Perella e Remo Ceserani...! Non mi sarei annoiato perché avrei capito le ragioni di quel ritorno a Berkeley. Era lì dove scoprì il suo destino accademico e dove gli venne affidata la missione di far conoscere meglio il mondo del Seicento. L'ascolterei e lo tranquillizzerei dicendogli che aveva realizzato le proprie aspirazioni, assolto la sua missione perché era uno studioso originale e affermatissimo. E non gli avrei detto una cosa che non pensassi realmente e che immagino pensino tutti quelli che l'hanno conosciuto. Caro Albert, ricordi il verso di Persio: "scire tuum nihil est, nisi te scire hoc sciat alter". Noi ora sappiamo che tu sapevi quelle cose, perché tu, da grande maestro quale sei stato, ce le hai fatte conoscere e ci hai anche insegnato come, quanto e perché dobbiamo apprezzarle. E grazie a te ci sono cari quei romanzi del Seicento, e ci sono diventati familiari autori come il tuo Ferrante Pallavicino.

Paolo Cherchi, *University of Chicago; Università di Ferrara*

## UNHOLY AND UNHOLY VIOLENCE IN DANTE'S *COMEDY*: AN INTRODUCTION

In this year, 2021, commemorations of the 700<sup>th</sup> anniversary of Dante's death in Ravenna have taken many forms; among them, we have witnessed a vast array of conferences, symposia, individual lectures, panel discussions, exhibits, and numerous publications. Because of the ongoing pandemic, these events have, for the most part, taken place virtually, which, on a positive note, has enabled the discussion of Dante and his works to engage a much wider audience world-wide. This time of crisis has brought with it the demonstration of Dante's truly global reach, engaging and encouraging audiences to read, study, and appreciate Dante for his timeless art and message. As guest editors of this volume of *Annali d'italianistica*, we are grateful to our contributors who are sharing their scholarship. We are also grateful to you, our readers, who we believe will benefit from the rich assortment of essays presented in these pages.

\*\*\*

This 39<sup>th</sup> monographic volume focuses on the connections between Christ's violent sacrifice—the *sine qua non* for Everyman's salvation—and the poetic rendering of his journey from Hell to Purgatory and Paradise. Climaxing in the shedding of His blood and death on the cross, Christ's sacrifice is preceded by His last words that express a wide gamut of human sentiments. What are the last words of Christ, the Logos, the Verbum, the Word? They are words of consolation and warning to the weeping daughters of Jerusalem and all those accompanying Him to Calvary (Luke 23.27-31); of love, care, and trust toward Mary and John (John 19.25-27); of suffering and a request of water, essential to life (“I thirst,” John 19.28); of forgiveness (Luke 23.33-34; 23.43); of personal fear (“My God, my God, why have you forsaken me?” Matthew 27.46; Mark 15.34-35; Luke 23.35-38); of hope and trust in the Father (Luke 23.46); of acceptance of his death (John 19.28-29).

Christ's sacrifice is also preceded by His silence in front of the hateful tauntings by many people (Matthew 27.39-44; Mark 15.29-32; Luke 23.35) and by one of the two robbers crucified beside Him (23.39). His final loud cry (Matthew 27.50; Mark 15.37-38; Luke 23.46; John 19.30) signals the death of his mortal body and is followed by the silence accompanying Him in the tomb until the moment of His resurrection. The *Commedia*'s three canticas contain all such verbal expressions: by way of parody in *Inferno*, of purification in *Purgatorio*, and of glory in *Paradiso*.

Two textual elements strategically placed at the beginning and end of the first cantica foreground and emblemize the pervasive presence of violence and blood

*Annali d'italianistica* 39 (2021). *Unholy & Holy Violence in Dante's Comedy*

## 2 Unholy and Holy Violence in Dante's *Comedy*: An Introduction

sacrifices in Dante's *Inferno*: Christ's triumphant descent into Hell to plunder it (the so-called Harrowing of Hell) after his death on the cross, which is succinctly described by Virgil; and the description of Lucifer—involved in an eternal act of violence—as the mock Verbum, mock Logos, and mock Trinity in *Inferno* 34. Inhabited by those who refused Christ in life and still reject Him and His violent death on the cross, the Dantean Hell is structured poetically in antithesis to Christ's holy sacrifice. The visible elements through which Christ's Redemption is made available to believers (that is, the holy sacraments)—primarily, water, fire, food, and the spoken word—are turned upside down and become the souls' eternal torments precisely because of their refusal of Christ. In addition, the souls shout, curse, insult, or remain silent while they are tormented in countless ways or they shed blood against their will and to no avail, in a continuous parodic and futile sacrifice.

While the justice brought about by Christ's Redemption is visible in a horrific manner throughout Hell, the souls in Purgatory patiently and lovingly suffer while atoning in order to ascend to Paradise, modeling themselves on the holy victim on the cross—with a major difference. Insofar as these souls have accepted Christ's sacrifice on earth, they need not shed any blood in Purgatory, even though each one of them, upon entering Purgatory, is marked by the angelic doorman with a sword and some of their purifications could have been described with the shedding of blood. Hell's damned souls' continuous yelling and cursing, or obstinate and forced silence, are replaced in Purgatory by the souls' acceptance of their purifying experiences and their inner and outward prayers and songs, which Dante the Pilgrim joins in diverse ways as he ascends from terrace to terrace and finally meets Beatrice.

The Pilgrim's ascent to Paradise from the top of Mount Purgatory, as well as each subsequent ascent to a higher heaven, is made possible through Beatrice's looking upwards and the Pilgrim's fixing his eyes on her, while both are immersed in silence, likely modeling their experience after Christ's silent ascension to heaven in front of the disciples (Acts 1.9-11). Dante the Poet cannot describe the Pilgrim's ascent in any other way but through a poetry emphasizing some form of metaphoric violence: he is rapt, taken up, transported rapidly to a higher heaven just as Beatrice looks upward and both are outwardly silent. Furthermore, Dante the Poet employs the language of violence until the very end of the Pilgrim's journey. At the conclusion of *Paradiso* 33, the Pilgrim focuses on the Trinity (“tre giri / di tre colori e d'una sussistenza,” *Par.* 33.116-17) as he seeks to understand how it is possible for man (“la nostra effige”) to be in the second circle (“pinta,” *Par.* 33.131). At this juncture, his mind is struck by lightning: “percossa / da un fulgore” (*Par.* 33.140-41). Readers, too, are struck by the revelation that the language of violence has accompanied Dante the poet until the end of the poem. Equally, or even more striking, is that the same two words present in the Pilgrim's ultimate vision of the Triune God through Christ—the past participle *percossa* (struck) and the noun *fulgore* (lightning)—are the same employed by Capaneus

in describing his death by a bolt of lightning hurled down against him by Jove: “Se Giove stanchi ’l suo fabbro da cui / crucciato prese la *folgore* aguta / onde l’ultimo di *percosso* fui [...]” (*Inf.* 14.52-54; our emph).

Just as violence disappears in heaven, so too (with the vision of God) does the human word, as the external and visible sign needed for human communication on earth. The name of Dante is never pronounced in Hell. Beatrice proclaims it once on the top of Mount Purgatory to mark the Pilgrim’s recognition of his sinfulness. Throughout the heavenly journey, Dante is known to all the saints through their reading in the “great volume” of God (*Par.* 15.50). Thus, not only is his name known to all the blessed; it is also loved by them. Dante’s name, therefore, becomes synonymous with the Augustinian definition of *verbum*: namely, “cum amore notitia” (“knowledge with love,” *De Trinitate* 9.10.15). This knowledge with love renders the proclamation of Dante’s name totally unnecessary and anticipates the dissolution of all words as external, visible, audible signs. In God and through the *Verbum*, Dante is able to understand the divinity as fully as a creature can; by the same token, he is also able to understand himself through a mental, inward, silent illumination. In the poem’s last moment, the divinity communicates with Dante, not through names and words as they are usually understood (consisting of a rational element and an externally perceptible sign) but rather through an inner illumination. Dante’s and the text’s silence at the end of the *Commedia* (contrary to what takes place at its beginning) proposes a totality, which the medieval author believes to be possible only through the divinity.

What precedes is the call for papers circulated about two years ago. Most of the essays analyze—from various perspectives—some of the ideas expressed above to such an extent that all of them, as a whole, have formed a coherent volume reflecting on unholy and holy violence in a frightening reminder of the trials and tribulations, mostly caused by humans, coursing through humankind’s history here on earth and in the Dantean afterlife. In fact, for Dante, the afterlife is the direct consequence of human existence on earth, as far as humans are concerned, and, as far as the angels, of the dramatic and tragic rebellion of some of them against God and their fall into a frightening *locus*: for Dante a physical place at the center of the universe the farthest removed from God.

\*\*\*

In the volume’s first essay—“L’invenzione del luogo dell’Inferno dantesco—**Paolo Cherchi** demonstrates that the location of Hell before Dante was far from certain. Consequently, just as Dante has been attributed the creation of Purgatory, he can also be credited with the location of Hell, which in the *Comedy* is situated underground just under Jerusalem, in a funnel-like cavity reaching the center of the earth, the nethermost point of the universe: the location of Lucifer. Analyzing many statements from the Fathers of the Church to Dante’s contemporary writers, Cherchi illustrates how Dante was the first author to assign a location—physical,

ethical, theological all at once—to the realm of Lucifer, his minions, and the condemned human souls.

In his essay, **Ronald L. Martinez** focuses, not on the glorification of the Empire, which takes place primarily in *Paradise*, but rather on “The Suffering Empire and the Suffering Christ in Dante’s *Inferno*.” Christ is suffering because the inhabitants of Hell have refused Him. Consequently, the Empire too is suffering because refusing Christ is tantamount to refusing the Empire, in which Dante placed his hope for justice and peace on earth. Among the many themes Martinez elucidates, the murder (alluded to briefly by the Centaur Nessus in *Inferno* 12) of Henry of Almayne, the innocent son of the emperor-elect Richard of Cornwall, is most striking in that it was perpetrated during the most sacred moment of the celebration of the Eucharist, the bloodless reenactment of Christ’s sacrifice on the cross.

Next, **Federico Canaccini**’s essay—“La condanna degli Uberti”—can be viewed as the historical demonstration, not only of the suffering Empire and Christ, as argued by Martinez, but also of the very imperfect nature of all human societies and communities bent on the supremacy of a group over another group, on revenge, on violence. On the basis of historical sources, Canaccini shows that the very prominent Uberti family, once a Ghibelline leader, became the symbol of the factions and fractions dividing the Italian peninsula and faced the destiny of the defeated: persecuted with the heaviest measures, they were exiled, accused of heresy, and annihilated.

Justice and injustice are thus paramount in the volume’s investigations. In her essay titled “La pena del sacco come stilema della sopraffazione,” **Claudia Di Fonzo** focuses on divine and human justice, primarily in Dante, but also in Cino da Pistoia, Boccaccio, and some contemporary artistic performances. In ancient times, the guilty person condemned to this barbaric penalty was sewn up in a leather sack together with several animals—such as a dog, snake, monkey, a chicken, or rooster—and thrown into water. While adopting the *contrapasso*, or appropriate retribution for one’s transgressions as the basis for the torments of Hell and purifications in Purgatory, Dante rejects, therefore, all forms of extreme punishment such as the penalty of the sack.

As the *locus* furthestmost remote from God, Dante’s Hell is the primary manifestation of angelic *hubris* and human transgressions. Within this all-comprehensive, perverse context, **Jelena Todorović**’s thesis—“Avarice Is the Most Dangerous Sin: ‘la maladetta lupa’ in Dante’s *Commedia*”—examines the ubiquity of avarice. She argues that, in Dante’s ethical world, avarice, more so than any other sin, not only affects humans as individuals but it extends its nefarious effects into the sinner’s family and community, causing destruction at the collective level as well. She points out that Dante paints the picture of the corrosive and divisive nature of avarice from the opening canto of the *Comedy* to the bottom of Hell with many references to the same vice throughout *Purgatory* and *Paradise* up to canto 30. Because of the multitudes of people affected by this

vice and the wide array of transgressive acts it generates, avarice and all related vices destroy human society. Whereas avarice, one of the so-called capital sins, is not the deadliest one—*hubris* is Satan's and Adam and Eve's sin—Dante nevertheless views it as the most dangerous and pervasive transgression.

Thus, violence—indeed, unholy violence—stands out as a most fruitful approach to the proper understanding of the *Comedy*, as several other essays evince.

A most troublesome form of violence that may be called sacrilegious is the focus of **Leyla M. G. Livraghi's** essay, which focuses on an epic hero and a contemporary, vulgar thief from Pistoia: "Vanni Fucci e Capaneo: metamorfosi dell'eroe sacrilego dall'epos classico alla *Commedia*." Through an insightful analysis based on poetic rewriting, the Dantean Capaneus (*Inf.* 14) and Vanni Fucci (*Inf.* 24-25) are transformed, most strikingly, into two violent individuals challenging the divinity: Capaneus, lies supine on the ground while attacking verbally the deity; and Vanni Fucci, vulgarly and blasphemously, addresses God with vulgar words and gesture. In both narratives, the author points out the many faces of unholy violence.

While humans should always condemn all forms of violence against other humans, we wonder about the violence of God against His own Son, which Beatrice explains and recognizes as mysterious (*Par.* 7). Narratives of violent interventions of God against humans are countless in the Old Testament. Such is the case of the violent death of the biblical Uzzah, the focus of the next essay.

**Dabney G. Park** concentrates on this form of violence in "'I Am Not Uzzah': Dante Speaks Truth to Power." Uzzah the Israelite is killed by God for trying to support the Ark of the Covenant on the verge of falling. During the Middle Ages, various theologians and canon lawyers interpreted this event as a warning to lay persons against criticizing the clergy. Dante refers to the biblical story briefly in *Purgatorio* 10 and more extensively in *Epistola* 11, addressed to the Italian cardinals. In the epistle, Dante positions himself as a humble person who must speak truth to power. He clearly distinguishes himself from Uzzah's transgression by saying that he is not concerned with the Ark (the church), but with the oxen (the cardinals), who are leading the church on the wrong path. Dante's criticism of the conduct of the clergy is forceful, even without reaching the tone evident in several passages of the *Comedy*, including *Paradise*.

The following essays deal with silence, words, and polysemy.

In "Un silenzio che turba più delle parole: Geri del Bello e la contraffazione della giustizia divina (*Inf.* 29.1-36)," **Filippo Fabbricatore** argues that Dante the Poet does not allow the Pilgrim to meet his violent relative so as not to open the door to issues related to family revenge but also—and arguably most importantly—to voice his condemnation of this brutal use of force at the basis of so many human interactions. Further developing his thesis, the author argues also that the sowers of discord (among whom is Geri del Bello), who are eternally mutilated by a devil, and then parodically healed to be dismembered over and over



again, points perversely to Christ's sacrifice, whose purpose was to heal humankind's spiritual wounds once and forever.

In "'Se non...'" (*Inf.* 9.9) and "'i vostri mali...'" (*Inf.* 23.109): Interpretative Issues of Infernal *Aposiopesis*," **J. C. Wiles** illustrates the several instances of Virgil's and the Pilgrim's self-imposed verbal interruptions. In the first *cantica*—Wiles argues—silence is always disruptive. In fact, it bespeaks not only a disunity between self, the human word, and the world but also, crucially, between self and the Word, which lies at the basis of rationality, unity, and love—all of them, it can be argued, are restored and made available to all humans through Christ's violent death on the cross.

In "Le note di questa comedia": Music and Metapoesis in *Inferno* 16," **Lachlan Hughes** focuses on a famous declaration by Dante the Poet, who, in announcing the arrival of the monster Geryon, addresses the reader using an oath to emphasize his narrative: "per le note / di questa comedia." Hughes reconstructs the semantic breadth which the term "nota" held for Dante and his early readers. The author proposes reasons for the term's neglect in critical discussions of *Inferno* 16 and elsewhere, pointing out what is gained by reintroducing the musical resonances of the term to Dante's text. Ultimately, Hughes emphasizes that many terms are highly polysemic in Dante and that reading, writing, singing, and listening are all imbricated with the single term "nota."

In "Rapture and Visionary Violence in Dante's *Purgatorio* 9," **Aistė Kiltinavičiūtė** argues that Dante's dream in *Purgatorio* 9 is indebted to the depiction of rapture in Virgil's and Ovid's stories of Ganymede, but also, and most importantly, outdoes them by registering the inwardness and sensory reactions of the seer. In rewriting his classical models, Dante implicitly invokes Saint Paul as an authority on rapture, allowing the poet to valorize the vulnerability of the visionary person's cognitive uncertainty when confronted with mystical experiences. Finally, the article outlines the implications of rapture represented in *Purgatorio* 9 for the *Commedia* as a whole in that it anticipates the many raptures, albeit of a different nature, which the Pilgrim will experience while ascending from heaven to heaven as he fixes his eyes in those of Beatrice.

With her essay—"Regnum celorum violenza pate' (*Par.* 20.94). Il tessuto biblico del cielo di Giove"—**Erminia Ardissino** goes beyond scrutinizing the canto's many biblical quotations and allusions, analyzing the relationships between divine will and human will, holy sacrifice and violence—all closely involved in humankind's salvation history.

The three following essays further expand this issue's central points.

In "Dante in the Margins of Hannah Arendt," **Rosalia Peluso** starts from a quotation of Dante's *Monarchia* which opens the chapter on *Action* of Hannah Arendt's *The Human Condition* to pursue several issues: Why does Arendt choose this exergue, and why does she open the discussion of the "political activity par excellence"—active life—with a reference to an author who arguably asserts the primacy of the speculative over the practical? Peluso informs us that, *via* Étienne

Gilson, Arendt presents Dante as the poet-philosopher who, while reaffirming contemplative life through the Pilgrim's ascent to God, gave active life an unusual dignity in medieval thought. For Peluso, furthermore, Arendt derives from Dante's *oeuvre* some fundamental characteristics of action, namely, the intensification of the agent's being and its revelatory function. In concluding her insightful study, Peluso suggests that what caught Arendt's attention is Dante's emphasis on action itself. Thus, insofar as every existing being tends towards its own being and derives satisfaction from it, Dante holds that the human being who "does" is somehow intensified and enlarged, as it is exposed to a revelation.

Further expanding Dante's influence even in the postmodern, the next essay takes us to literature in its perennial attempt to interpret human existence. In "Olga's Journey to Hell and Back: Echoes of Dante's *Commedia* in Elena Ferrante's *I giorni dell'abbandono*," **Stefania Porcelli** analyzes this 21<sup>st</sup>-century novel as a journey through hell, purgatory, and whatever kind of paradise, or happiness, one can possibly achieve here on earth. One must bear in mind, in fact, that in postmodernity—which Christian thinkers may be willing to indicate as post-Christianity—the afterlife, and thus the Dantean belief in paradise, is oftentimes excluded. For Porcelli, the female protagonist Olga moves from the dependency and hesitancy of her role as wife and mother to a position that Ferrante herself calls *sorveglianza*, i.e., vigilance: a gendered term entailing a *sorveglianza* made of the desire to be awake and aware. Porcelli's analysis of the imagery and language of the novel highlights Dante's influence on Ferrante primarily through his *Inferno*. The scholar ponders also the question of atonement and salvation, contrasting a medieval poet's belief in the afterlife with a contemporary writer who excludes the beyond.

As the celebrations of the seventh centenary of Dante's death have demonstrated, Dante constitutes not only a presence but also a challenge even nowadays.

The author of next essay, **Olimpia Pelosi**, in "Traduzioni vernacolari della *Commedia* tra secondo e terzo millennio," provides a panoramic view of a fascinating cultural, linguistic, and literary phenomenon: rewritings and translations, primarily of the *Comedy*, not into a foreign language but into one of the many Italian dialects. Pelosi analyzes the many studies of several dialectologists, from Caro Salvioni at the beginning of the twentieth century, to Alfredo Stussi, Francesco Di Gregorio, Francesco Granatiero, and Gian Luigi Ferraris (2020). While reading Pelosi's very informative analysis, one can certainly ask what prompts so many Italian poets to render Dante into their own dialect, oftentimes a language in its own right. One can easily understand the many purposes of poets translating Dante into a foreign language; thus, one can imagine that every day someone, somewhere in the world, is translating Dante into English or some other language. Do Italians translate Dante into a regional dialect to counter Dante's attempt to propose the so-called *volgare illustre*, a noble Italian language capable of setting aside all other idioms existing throughout the

Italian peninsula? Arguably, the goal of non-Italian poets translating Dante into their own language, and the goal of Italians rendering it into their regional idioms, may in fact coincide: to do homage to Dante, to challenge themselves with one of the world's greatest poets, and to proclaim the dignity and beauty of every language.

Concluding the volume, **Dino S. Cervigni's** "Holy and Unholy Violence in Dante: From Hell to Purgatory and Paradise" links his analysis with the topic of *Annali d'italianistica's* 35th issue (2017)—*Violence Resistance Tolerance Sacrifice*—and further expands this volume's themes, which (as stated above) were announced two years ago, and seeks to bring to a sharper focus all the studies of this issue.

We are aware that violence lies at the core of all human endeavors, as ancient and medieval writers have stated. According to the Bible—arguably Dante's foremost inspiration for his poetry—humankind's history begins with the rebellion of Satan and Adam and Eve, and will end with the destruction of the world at the end of time. Between these two moments lies the possibility for humans to overcome and obliterate violence by accepting Christ's sacrifice. Cervigni writes that Dante's hell bears out a world gone awry and humans' refusal of Christ's sacrifice. Dante the Pilgrim experiences the consequences of transgression, he then atones, and purifies himself. He finally ascends to God, rising from heaven to heaven as he looks in the eyes of Beatrice. When he arrives in the heaven of the martyrs, he offers himself as a "holocaust": a wholly spiritual self-sacrifice. The language of violence—now totally transformed—accompanies him up to the vision of the Trinity. Using the same terms employed to describe Capaneus' defeat by Jove, as well as Christ being pierced by the soldier's lance, Dante the Pilgrim is metaphorically struck ("percosso") by a bolt of lightning.

In Dante's imagination and belief, one of the three realms, Purgatory, will become once again deserted at the end of time. The vanquished Satan's mock kingdom, however, will forever exist in a perennial opposition to the kingdom of God. Is Hell's eternal existence a form of violent and cruel manifestation of God's justice or defeat? Some ancient and modern philosophers and theologians wondered, and still wonder, how it is possible for an infinitely merciful God to co-exist with Hell and its inhabitants, who, while being subjected eternally to punitive violence, would nevertheless refuse Him. Also, how can one explain the many biblical statements about the renewal of everything, such as "Behold, I make all things new" (Revelation 25.1)? Appearing once only in the New Testament (Acts 3.19-21), the term *apocatastasis* expresses the belief or theory of ultimate reconciliation, renewal, restoration. In Antiquity, Origen of Alexandria (ca. 184-ca. 253) pondered this troublesome issue and, according to some scholars, believed in the possibility of universal salvation and reconciliation.<sup>1</sup> In modern times, the Italian philosopher and theologian Vito Mancuso argues on

---

<sup>1</sup> For these issues see Ramelli; Grafton; Mancuso.

behalf of ultimate restoration.<sup>2</sup>

But such issues do not concern the volume's authors, who pay homage to Dante in the seventh centenary of his death. While by and large starting from multiple perspectives, their contributions tend toward a common focus. Thus, in the *Comedy*, Dante the Pilgrim gradually leaves behind unholy violence, witnesses the souls' atonement and he himself atones, and finally he offers himself to God as a holocaust in order to see the divinity. The Poet describes metaphorically the Pilgrim's beatific vision as a bolt of lightning. At the same time, the Pilgrim moves from a frightened silence at the beginning of his journey to an illumined silence at the moment of his beatific vision which he achieves through Christ's Redemption.

It is the hope of the contributors, the guest editors, and all the editors of the journal that these critical directives may encourage scholars to further pursue these approaches to Dante studies.

Dino S. Cervigni  
Christopher Kleinhenz  
Giuseppe Ledda  
Heather Webb

#### **Works Cited**

- Grafton, Anthony. *Worlds Made by Words: Scholarship and Community in the Modern West*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2011.
- Mancuso, Vito. *L'anima e il suo destino. Con una lettera di [cardinale] Carlo Maria Martini*. Milano: Raffaella Cortina Editori, 2007.
- Ramelli, Ilaria. *The Christian Doctrine of Apokatastasis: A Critical Assessment from the New Testament to Eriugena*. Leiden: Brill, 2013.

---

<sup>2</sup> A former catholic priest, Mancuso develops a cogent argumentation on behalf of apokatastasis and provides many references in the footnotes.



PAOLO CHERCHI

## L'INVENZIONE DEL LUOGO DELL'*INFERNO* DANTESCO

*In ricordo di Anna Giordano  
Italianista di Valencia, Spagna*

**Sinossi:** Contrariamente a quanto normalmente si crede, non si indicò mai con certezza il luogo dell'inferno, e molte furono le proposte prima che Dante lo collocasse sotto Gerusalemme. Il presente articolo raccoglie una serie di testimonianze che vanno dai Padri della Chiesa ai contemporanei di Dante, e dimostra che Dante fu il primo autore a collocare sotto Gerusalemme il regno delle anime dei dannati. Pertanto, la *Commedia* non segnò solo la nascita del Purgatorio, come sostiene Le Goff, ma designa anche il luogo preciso dell'inferno, dandone le coordinate geografiche.

**Parole chiave:** Inferno, spazio geografico, invenzione dantesca, punizioni infernali, fuoco infernale.

### **Preambolo: dov'è l'inferno?**

Fra i non pochi meriti de *La Naissance du Purgatoire* di Jacques Le Goff (1981), quello più gratificante, anche perché rarissimo, è l'aver causato un'appercezione nuova e fresca della grandissima originalità fantastica di Dante. Per propiziare una tale rivelazione è bastata una domanda semplice e in fondo abbastanza normale per qualsiasi altro autore, ma che nel caso di Dante poteva sembrare troppo elementare perché la risposta veniva data per scontata. L'elementarissima domanda che Le Goff si è posta è la seguente: da dove ricavò Dante l'idea del Purgatorio? e la dotta ricerca che ne è conseguita ha dimostrato che quando egli componeva il *Purgatorio* l'idea di un regno autonomo intermedio fra Inferno e Paradiso aveva poco più di un secolo; e fu Dante che per primo diede vita poetica a una nozione teologica. La sublime *enargeia* di cui Dante era capace assicurò al regno di mezzo una vitalità imperitura nell'immaginario del mondo cristiano: la riprova sta proprio nel fatto che grazie a Dante il Purgatorio appaia come un elemento così ovvio e primordiale dell'escatologia cristiana che nessun dantista prima di Le Goff s'era curato di misurare l'originalità del poeta circa l'invenzione dell'idea stessa del Purgatorio.

La lezione di Le Goff può avere valore di metodo, dal momento che vale spesso il rischio di porsi le domande più elementari per avere risposte sorprendenti. Eccone una: dov'è l'inferno? Ogni lettore della *Commedia* non esita un istante a rispondere che l'inferno è una grande voragine di forma conica con l'apice al centro della terra e con la base sulla superficie terrestre con Gerusalemme al centro. La prontezza della risposta si spiega col fatto che essa

*Annali d'italianistica* 39 (2021). *Unholy & Holy Violence in Dante's Comedy*

venga facilmente ricavata dal testo dantesco. Ma il lettore che così risponde è ancora una volta vittima di una grande familiarità con un'opera che ha arricchito l'immaginario cristiano dell'inferno fino al punto da esaurire la nostra curiosità sulle sue origini, perché l'inferno è da sempre—per così dire—nel luogo dove Dante l'ha messo. Ma se la curiosità ci spinge a chiederci da dove Dante ricavò l'idea dell'ubicazione dell'inferno, vediamo che tale collocazione è estremamente originale e persino polemica in quanto sfida una massiccia tradizione che esplicitamente si rifiutava di indicare con precisione il luogo dell'inferno.

L'inferno cristiano dipende in parte da quello pagano, specialmente per quel che riguarda i modi della punizione.<sup>1</sup> Tuttavia, di quello non accetta alcuna delle varie ubicazioni. Si sa, infatti, che il mondo greco-romano aveva dato vari posti all'inferno: dallo Stige, legato in qualche modo all'Arcadia, all'Averno, ubicato nella Campania, all'Acheronte nell'Epiro. La molteplicità di questi luoghi indica a un tempo incertezza e bisogno di dare alle anime dei morti una sede con uno spazio reale e in quanto tale geograficamente determinabile. Questa esigenza di precisione non fu sentita dai cristiani che per questo rispetto ereditarono invece la nozione ebraica della *še'ôl*.

La *še'ôl* aveva alle origini la generica idea di tomba, di caverna sotterranea umida e buia dove finivano le anime dei morti; ma già ai tempi di Gesù appare come un luogo suddiviso in diverse parti in cui le anime dei cattivi son separate da quelle dei buoni ai quali è riservato il "sinus Abrahæ".<sup>2</sup> Tuttavia l'ubicazione della *še'ôl* rimase sempre imprecisata. Tale indeterminatezza ha una conferma *ex contrariis* nella letteratura apocrifia del Vecchio Testamento che escogitò le sedi più disparate per l'inferno; per esempio, il *Libro di Enoch* lo colloca una volta a occidente nella cavità d'un'alta montagna, e una volta in un deserto immenso dove non c'è terra,<sup>3</sup> mentre il libro dei *Segreti di Enoch* lo pone al terzo cielo di fronte al paradiso.<sup>4</sup> D'altra parte l'indeterminatezza della *še'ôl* rese agevole per i cristiani la ricezione di un elemento fondamentale per la loro escatologia, che è, appunto, l'imprecisabilità del luogo dell'inferno. Sempre su questa linea, inoltre, i Padri della Chiesa ripresero dalla Bibbia l'interpretazione escatologica che Geremia aveva dato della valle della Ghehenna (*Jer.* 7.30; 8.3 e soprattutto 19.2-13), che diventò così un nome simbolico anziché un luogo preciso. La ragione dell'abbandono di una località precisa come potrebbe essere questa valle è

<sup>1</sup> Su questo tema si veda l'ampia ricerca di Courcelle.

<sup>2</sup> Per un rapido orientamento sulla storia della *še'ôl* si può ricorrere alla voce relativa nel *Dictionnaire de Théologie Catholique* con eccellente bibliografia.

<sup>3</sup> Si veda il cap. 22, *Sheol or the Underworld*, nella versione inglese del *Book of Enoch in The Apocrypha*: "And thence I went to another place, and he showed me in the west another great high mountain and hard rock [...]" E anche il cap. 108.3: "[...] they [the sinners] shall cry and make lamentation in a place that is in a chaotic wilderness, and in the fire shall they burn; for there is no earth there" (280).

<sup>4</sup> Si veda il cap. 10: "And those two men led me up on to the Northern side, and showed me there a very terrible place [...]" (*The Apocrypha* 435).

espressa in modo limpido da Francisco Suárez:

Ridiculum est putare in illa valle esse infernum, cum et oculis omnium pateret, et deliciosa esset, irrigaque; ut constat et Jos. 15 et 18; nisi per metaphoram vocetur infernus, quia in ea horrenda peccata idolatriae committebantur.

(*De angelis* 8, cap. 16; *Opera omnia* 2, part. 2: 1058)

(È ridicolo credere che in quella valle ci sia l'inferno dal momento che agli occhi di tutti appare dilettevole e irrigata, come risulta da Jos. 15 e 18; a meno che non la si chiami 'inferno' per metafora, poiché in essa si commettevano orrendi peccati di idolatria.)

Non si può escludere, comunque, che l'imprecisione che domina il mondo dell'oltretomba in generale abbia le sue radici nella paura della verificabilità, per quanto remota possa essere.

L'inferno cristiano combina, dunque, tradizioni pagane ed ebraiche, come notava Lattanzio, il quale vedeva addirittura nell'inferno virgiliano il riflesso dell'insegnamento dei Profeti.<sup>5</sup> Il termine "infernus" che i cristiani ripresero dal mondo pagano e dal Vecchio Testamento, in cui occorre frequentemente nel testo latino, indica un luogo sotto terra, come per l'appunto volevano la tradizione classica ed ebraica.<sup>6</sup> Ma i cristiani, più vicini in questo agli ebrei, non seppero,

---

<sup>5</sup> Nelle *Div. Inst.* 7, cap. 22, dopo aver parlato dell'inferno virgiliano, nota: "Figmenta haec esse poetarum quidam putant, ignorantes unde illa poetae acceperint, ac negant haec fieri posse: nec mirum est ita illis videri. Aliter enim quam res habet traditur a poetis: qui licet sint multo antiquiores quam historici, et oratores, et caetera genera scriptorum; tamen quia mysterium divini sacramenti nesciebant, et ad eos mentio resurrectionis futurae obscuro rumore pervenerat, eam vero temere ac leviter auditam in modum commentitiae fabulae prodiderunt" (*PL* 6: Col.0803A-03B; "Alcuni ritengono che queste siano finzioni dei poeti, ignorando da dove i poeti le ripresero, e negano che queste possano essere accadute, e non stupisce che così le vedano. Le cose, però, stanno diversamente da come si pensa, perché i poeti sono più antichi degli storici, degli oratori e di tutti gli altri generi di scrittori; tuttavia, perché non conoscevano i misteri del sacramento divino, ad essi era pervenuta qualche oscura menzione della resurrezione futura, e temerariamente e con leggerezza ciò che avevano sentito lo trasmisero sotto forma di favola inventata"). Tutti i riferimenti indicati come *PL* si riferiscono al database della *Patrologia Latina* online. Tutte le traduzioni sono mie.

<sup>6</sup> Basta citare Isidoro di Siviglia che conclude il libro 15 degli *Etymologiarum libri* con un capitolo dedicato al "De inferioribus", che a sua volta, dopo una rassegna degli inferni del mondo pagano (Acheronte, Cocito, Stige, ecc.), si conclude con l'esame della Gehenna e dell'inferno cristiano che "inferus appellatur eo quod infra sit. Sicut autem secundum corpus, si ponderis sui ordinem teneant, inferiora sunt omnia graviora, ita secundum spiritum inferiora sunt omnia tristiora; unde et in Graeca lingua origo nominis, quo appellatur inferus, ex eo quod nihil suave habeat resonare perhibetur. Sicut autem cor animalis in medio est, ita et inferus in medio terrae esse perhibetur. Unde et in Evangelio legimus (Math, 12, 40): 'In corde terrae'. Philosophi autem dicunt quod inferi prò eo dicantur quod animae hinc ibi ferantur" (9.10-11; "Si chiama inferno per il fatto che 'sta sotto'. E come nei corpi, considerati secondo il loro peso tutte le parti più pesanti sono le più basse, così nel mondo dello spirito, le parti più basse, sono tutte le più infelici; da questo



anzi non vollero e addirittura temettero di dire qualcosa di più preciso. Non di più, per esempio, sa dirci Tertulliano. Lo scrittore cristiano, dopo aver passato in rassegna alcune teorie filosofiche sul futuro delle anime dopo la morte e dopo essersi soffermato in particolare su Platone (che vede gli inferi “velut gremium terrae [...] quo omnes labes mundalium sordium confluendo, et ibi desidendo exhalent, et quasi coeno immunditarum suarum crassiorem haustum et privatum illic aerem stipent”, *De anima* cap. 54; *PL* Col.0742A-42B; “Come il grembo della terra dove confluiscono tutte le scorie delle cose immonde umane, e lì stagnando emettono effluvi, e diventate quasi fango delle sue immondizie rendono ancor più densa ogni singola boccata d’aria”), ci dà una delle prime immagini dell’inferno cristiano:

Nobis inferi non nuda cavositas, nec subdivalis aliqua mundi sentina creduntur: sed in fossa terrae, et in alio vastitas, et in ipsis visceribus ejus abstrusa profunditas.

(*De anima* cap. 50; *PL* 2: Col.0742B)

(Per noi gli inferi non sono un nudo fossato o una qualche sotterranea fogna del mondo, ma un vasto e profondo spazio nell’interno della terra o un recesso nascosto nelle sue viscere.)

Come sappiamo, quanto detto sopra viene dimostrato *a posteriori* dalla discesa di Cristo “in corde terrae”, dove egli soggiornò secondo il computo ebraico tre giorni e tre notti (Matteo 12.40).

Sant’Agostino toccò a varie riprese e con opinioni diverse l’argomento dell’inferno e della sua sede. Nel *De civitate Dei*, parlando del giudizio universale, sostiene che nessuno sa dove sia il fuoco infernale che brucerà i peccatori esclusi dal libro della vita:

qui ignis cujusmodi, et in qua mundi vel rerum parte futurus sit, hominem scire arbitrar neminem, nisi forte cui Spiritus divinus ostendit.

(*De civitate Dei* 20, cap. 16; *PL* 41: Col.0682)

(penso che la natura e il luogo di questo fuoco non li conoscerà nessun uomo, a meno che non glielo riveli lo spirito divino.)

E in modo più complesso il problema affiora nel *De Genesi ad litteram*:

Nec audiendi sunt, qui affirmant inferos in hac vita explicari, nec esse post mortem. Viderint enim quemadmodum poetica figmenta interpretentur; nos ab auctoritate divinarum Scripturarum, quibus solis de hac re fides habenda est, recedere non debemus.

---

l’origine del nome, anche in greco, ‘inferno’, e il fatto che non offra niente di dolce nel suono. E come il cuore dell’animale è nel centro del corpo, così l’inferno si immagina che sia nel centro della terra. Perciò nel Vangelo di Matteo 12.40 si legge ‘nel cuore della terra’. I filosofi poi dicono che gli ‘inferi’ siano così nominati perché lì vengono portate le anime”). Vedremo che alcune delle idee qui espone da Isidoro ritorneranno anche *verbatimim* in S. Bonaventura.

Quanquam possimus ostendere illorum quoque sapientes de inferorum substantia minime dubitasse, quae post hanc vitam excipit animas mortuorum. Unde autem sub terris esse dicantur inferi, si corporalia loca non sunt, aut unde inferi appellentur, si sub terris non sunt, merito quaeritur. Animam vero non esse corpoream non me putare, sed plane scire, audeo profiteri: tamen habere posse similitudinem corporis et corporalium omnino membrorum quisquis negat, potest negare animam esse, quae in somnis videt vel se ambulare, vel sedere, vel hac atque illac gressu aut etiam volatu ferri ac referri, quod sine quodam similitudinem corporis non fit. Proinde si hanc similitudinem etiam apud inferos gerit, non corporalem, sed corpori, similem; ita etiam in locis videtur esse non corporalibus, sed corporalium similibus, sive in requie, sive in doloribus [...] Proinde, ut dixi, nondum inveni, et adhuc quaero, nec mihi occurrit inferos alicubi in bono posuisse Scripturam duntaxat canonicam: non autem in bono accipiendum sinum Abrahae, et illam requiem quo ab Angelis pius pauper ablatum est, nescio utrum quisquam possit audire; et ideo quomodo eam apud inferos credamus esse, non video.

(*De Genesi ad litteram* 12, cap. 33; *PL* 34: Col.0481-82)

(E non dobbiamo credere a quelli che affermano che l'inferno termina in questa vita e che non esiste dopo la morte. Quelli che lo negano vedano di spiegarselo come una finzione poetica; noi non dobbiamo allontanarci dall'autorità della divina scrittura, la sola alla quale dobbiamo prestare fede per quanto riguarda questa materia. Certamente potremmo dimostrare a questi uomini che i loro saggi non dubitarono minimamente della sostanza dell'inferno nel quale, una volta finita la vita, le anime sono accolte dei morti. Però giustamente si potranno chiedere in che luogo sotto la terra si trovi l'inferno, se non un luogo fisico, o perché si chiami inferno se non sta sotto la terra. In quanto all'anima, non solo credo che non sia corporea, ma lo so con certezza e per giunta mi azzardo a provarlo. Tuttavia chi nega che possa avere una certa somiglianza di corpo o di membra corporali, non può fare ciò. Pertanto non si tratta di un'anima corporea, ma una certa somiglianza, se mantiene questa somiglianza quando sta nell'inferno, e per questo a lei sembra di stare in un luogo fisico, ma in un luogo che rassomiglia a un luogo fisico, sia quando riposa che quando sta nel tormento. Confesso che non ho trovato ancora perché chiamiamo "inferno" il luogo dove riposano le anime dei giusti; ma si ritiene, con sufficiente giustificazione, che l'anima di Cristo si presentò in quei luoghi dove sono tormentati i peccatori, con il fine di liberare dai tormenti quelli che la giustizia di Dio, occultissima per noi, giudicava che dovevano essere liberati. Infatti non vedo in che altro modo si debba intendere quel punto dove si dice "il quale Dio risuscitò dai morti, liberandolo dai dolori dell'inferno, perché non poteva essere prigioniero di quelli" se non lo interpretiamo nel senso liberò alcuni dai dolori dell'inferno, in virtù del fatto che Egli sia il Signore di quanto esiste e davanti al quale si inchinano tutte le cose del cielo, della terra e degli inferi; e per questa potestà, non poteva tenere tra i tormenti quelli che liberò. Infatti né Abramo, né quel povero che stava nel "seno di Abramo", cioè in quel luogo occulto del suo riposo, soffrivano i tormenti, dal momento che tra il riposo dai tormenti e i tormenti dell'inferno leggiamo che esista un caos immenso. Inoltre non si dice che quelli stavano nell'inferno, visto che è scritto: "Avvenne che il povero morì e fu portato dagli angeli nel seno di Abramo; morì anche il ricco e fu sepolto. E nell'Ade, essendo nei tormenti", eccetera. Vediamo dunque non si fa menzione dell'inferno in relazione al riposo del povero, ma se ne parla nel supplizio del ricco. Ciò che dice Giacobbe ai suoi figli "Porterete la mia vecchiaia con tristezza all'inferno" sembra piuttosto che l'abbia detto perché temeva di essere turbato da un eccesso di tristezza che non meritava di andare al riposo dei beati, ma all'inferno dei peccatori. In effetti la tristezza non è un male lieve per l'anima, dal momento che l'Apostolo [i.e. Paolo] temette con sollecito spirito paterno che un certo cristiano fosse

preso da tristezza eccessiva. Pertanto, come ho detto, non ho ancora trovato, e comunque continuo a cercarlo, e tuttavia non mi capita di trovare che le Scritture canoniche usino in qualche passo la parola “inferno” per indicare un bene. Non conosco alcuno che sentendo parlare del “seno di Abramo” e del riposo dove fu trasportato dagli angeli il povero non lo consideri come un luogo buono, e pertanto non vedo come potremmo credere che quel luogo di “riposo” sia l’inferno.)

Ma nelle *Retractationes*, ritornando sul passo citato, dice:

Magis mihi videor docere debuisse, quod sub terris [inferi] sint, quam rationem reddere cur sub terris esse credantur, sive dicantur, quasi non ita si.

(*Retractationes* 2, cap. 24; *PL* 32: Col.0640)

(Mi sembra che avrei piuttosto dovuto insegnare che gli inferi siano sotto terra anziché spiegare perché si creda o si dica che sono sotto terra, come se non fosse così.)

Gregorio Magno deve rispondere alla stessa domanda “esse infernum putamus? Super hanc terram, an sub terra esse credendus est?” (“Dove crediamo che sia l’inferno? Su questa terra, o si deve credere che sia sotto la terra?”). Ma a questa domanda Gregorio risponde con titubanza:

Hac de re temere definire nil audeo. Nonnulli namque in quadam terrarum parte infernum esse putaverunt: alii vero hunc sub terra esse aestimant. Sed tamen hoc animum pulsant, quia si idcirco infernum dicimus quia inferius jacet, quod terra ad coelum est, hoc esse infernus debet ad terram.

(*Dialogi* 4, cap. 42; *PL* 77: Col.0400C)

(Non oso pronunciarmi su questo argomento. Alcuni dicono che l’inferno sia in qualche parte della terra, altri invece pensano che sia sotto la terra. Ma a me sembra che se chiamiamo un luogo “infernale” perché giace in un luogo più basso, allora dovrebbe essere “infernale” rispetto alla terra, che è “infernale” rispetto al cielo; e perciò l’inferno sta sotto la terra.)

E una certa conferma sta nelle Sacre Scritture, soprattutto nella prima lettera di San Pietro (3.18) in cui si parla della discesa in inferno da parte di Cristo che per primo. Gregorio Magno si basa in parte su un passo dell’*Apocalisse* dove si legge:

quod neque in coelo, neque in terra, neque sub terra, inventus est qui possit aperire librum, et solvere signacula ejus? [i.e. libri].

(*Apocalisse* 5.2)

(Non si trova nessuno, né in cielo né in terra, né sotto terra, che sia capace di aprire il libro e sciogliere i segni.)

Questo stesso passo è analizzato da Isidoro di Siviglia il quale conclude che l’inferno “perspicue patet hunc locum qualemcumque sub terra esse, qui *infernus inferior et terra oblivionis* vocitatur” (*De ordine creaturarum* cap. 13; *PL* 83: Col. 0946C; “È chiaro che qualunque sia questo luogo, che è chiamato ‘inferno’ o

‘terra della cancellazione’, esso deve essere sotto terra”).

Sarebbe facile spigolare molte altre informazioni simili a quelle viste. Non c'è infatti autore che si occupi dell'inferno, sia pure di passaggio (qualche nome: Giuliano di Toledo, Rabano Mauro e perfino Giovanni Scoto, pur nel modo suo originalissimo), che non accenni al problema del luogo in cui i dannati son puniti. Questo spicilegio darebbe, sì, una misura migliore di quanto sia ricca la tradizione della questione del luogo dell'inferno, ma non servirebbe affatto ad arricchirla di sfumature e divergenze, tanto essa è compatta nel ripetere che l'inferno sia un luogo sottoterra di cui non è possibile né consigliabile tentare di dare le coordinate geografiche. Pertanto ci è permesso avvicinarci ai giorni di Dante e vedere come il problema, pur impostato su basi teologico-scolastiche, non pervenne mai alla soluzione di assegnare un posto specifico ai dannati in eterno.

### **Dagli anni mille a Dante**

Poco più di un secolo prima di Dante, Ugo di San Vittore (c. 1096-1141) se ne occupa espressamente nel *De sacramentis fidei*, nel quattordicesimo capitolo del secondo libro intitolato “De locis poenarum”, ma anche qui l'ubicazione infernale rimane imprecisata:

Sicut peccatoribus cruciandis Deus poenas corporales praeparavit, ita etiam ad ipsas poenas corporales loca corporalia distinxit. Quia enim ea quae foris sunt opera ejus non solum instrumenta sed etiam documenta esse debent eorum quae invisibiliter operatur; idcirco etiam et in corporalibus locis et tormenta impiorum et gaudia justorum distinxit. Infernus locus tormentorum est. Coelum locus est gaudiorum. Bene etenim locus tormentorum est deorsum et locus gaudiorum sursum; quia et culpa deorsum premit, et justitia sursum sustollit. Maxima tormenta locum in infimo habent; maxima gaudia in summo. [...] Dicitur infernus esse inferior locus, in imo terrae poenis damnandorum praeparatus. De quo tamen omnino certum non est in qua parte ejus, id est utrum intra concavitatem ùlius sive extrinsecus in aliqua regione ambitus ipsius dispositus sit; quamvis tamen verisimilius videatur infra terram quasi carcerem quemdam, et velut ergastolum tenebrarum collocatum.

(*De sacramentis fidei* 2, cap. 14; *PL* 176: Col.0586A-86B)

(Così per i peccatori da tormentare Dio preparò delle pene corporali, e alle stesse pene fisiche assegnò distinti posti fisici. E così le pene che “esposte” fuori per opera di Lui, devono essere non solo documento ma anche strumento di quelle cose che fecero in modo invisibile. Perciò anche nei luoghi fisici distinse i tormenti degli empi e le gioie dei giusti. L'inferno è il luogo dei tormenti. Il cielo è il luogo delle gioie. Giustamente, dunque, il luogo dei tormenti sta di sotto, mentre quello dei piaceri sta di sopra, perché la colpa spinge di sotto, mentre la giustizia solleva verso l'alto. I tormenti massimi hanno il loro luogo nel punto più basso, mentre le gioie massime lo hanno nel più alto. [...] Si dice che l'inferno sia un luogo più basso, allestito nel più profondo della terra per le pene di quelli che sono da condannare. Tuttavia non v'è certezza assoluta sulla parte in cui stia, cioè se entro la concavità della terra oppure se sia collocato fuori in qualche sua parte, sebbene sembri verosimile che sia sotto terra, quasi un carcere e impiantato come un ergastolo delle tenebre.)

È curioso (ma in fondo coerente con il sistema morale) vedere come Ugo di San Vittore passi a suddividere in tante parti questo luogo di cui non sa indicare il posto esatto, fino al punto che, riprendendo un'idea di Gregorio Magno, ipotizza un inferno destinato per alcun tempo alle anime che ebbero “*quaedam vivendi mensura*” che li distinse dalla malizia delle anime più malvage.

Anche Pietro Lombardo, coevo a Ugo di San Vittore, si occupa dei diversi luoghi, o “*receptacula*”, delle anime, ma si sbarazza corvivamente del problema relativo al luogo dell'inferno discorrendo della parabola del ricco Epulone:

Si quis autem quaerat quomodo intelligatur quod de Lazaro et divite legitur, audiat Augustini responsum dicentis, super Gen. ad lib. 8, cap. 3: Si quis putat animas corpore exutas locis corporalibus contineri, cum sint sine corpore, non deerunt qui faveant, et divitem sitientem in loco corporali fuisse contendant, ipsamque animam corpoream preparasse linguam, et stillam de Lazari digito cupisse. Sed melius est dubitare de occultis, quam litigare de incertis. Divitem in supplicio, pauperem in refrigerio esse non dubito. Sed quomodo intelligatur divitis lingua, digitus Lazari, fiamma inferni, sinus Abrahae, et huiusmodi, vix a mansuetis et contentiosis numquam invenitur.

(*Sententiarum* 4, dist. 50; *PL* 192: Col.0961-62)

(Ma se qualcuno chiede come debba intendersi ciò che si legge di Lazzaro e dell'epulone, ascolti quel che dice Agostino nel *De Genesi ad litteram* lib. 8, cap. 3. Se qualcuno crede che le anime dei morti siano contenute in luoghi fisici essendo esse senza corpo, non mancano quelli che tacciono e che contestano che anche l'epulone che patisce la sete si trovi in un luogo fisico, e che la stessa anima corporea preparasse la propria lingua a ricevere una goccia d'acqua dal dito di Lazzaro. Ma è meglio dubitare delle cose occulte piuttosto che litigare su quelle incerte. Non si dubita che il ricco sia in supplizio d'arsura e che il povero stia al fresco; ma cosa debba intendersi per la “lingua del ricco” e per “il dito del povero”, per “la fiamma dell'inferno”, per “il seno di Abramo”, a stento se ne viene mai a capo né da parte dei creduloni né da parte dei contestatori.)

Ma se il Maestro delle Sentenze trovava il problema insolubile e persino futile (è possibile, addirittura, che l'inferno non sia un “luogo” definito da uno spazio), i suoi commentatori non disdegnarono di occuparsene più da vicino. È il caso di S. Bonaventura (1221-74) che all'argomento “*ubi sit infernus*” dedica una *quaestio* (*Commentaria* 4, dist. 44, pt. 2, art. 1, *quaestio II*). Seguendo il metodo scolastico, S. Bonaventura apre la *quaestio* con delle *fundamenta*, cioè con delle prove d'autorità che indicano che l'inferno sia sottoterra. La prima prova è *per symbolum*, cioè basata sulla lingua del Vangelo che dice come Cristo “*descendit ad inferos*”, dove il predicato “*descendit*” non può che indicare un movimento verso il basso. La seconda prova è anch'essa scritturale perché nella sacra Scrittura si parla dell'inferno “*subtus conturbatus*”. La terza è *per denominationem*, in quanto il nome indica qualcosa ubicato al di sotto di qualcos'altro. Quarta prova, *per rationem*: quanto più il corpo è nobile, tanto più nobile deve essere il posto che occupa; così quanto più è ignobile tanto più basso deve esser il suo posto; *ergo* ai beati spetta un posto nell'empireo, cioè altissimo, mentre ai dannati spetta un posto infimo, ovvero l'inferno stesso. Infine: “*locus*

debet per concordantiam respondere statui; sed status viae est medius inter poenam et gloriam: ergo et locus debet esse medius: ergo cum sit inferior loco Beatorum, debet esse superior loco damnatorum” (“Ho deciso di rispondere secondo la norma *per concordantiam* [i.e. rapporto], ma la via deve porsi tra il castigo e la gloria; dunque il luogo deve essere nel mezzo, cioè posto al di sotto del luogo dei beati e più in alto di quello dei dannati”). Ma segue un ugual numero di obiezioni: 1) Sant’Agostino dice che l’inferno non “*sit sub terra, sed appareat esse sub terra*” (“che l’inferno non *sia* sotto terra ma *sembri essere sotto la terra*”); 2) l’“*inferioritas*” di cui si parla non si riferisce al luogo, ma allo stato di tristezza delle anime dei dannati; 3) “*locus debet proportionari ponderi trahenti ad locum, alioquin pondus numquam traheret, nisi haberet cum loco similitudinem*” (“il luogo deve essere in proporzione al peso che si porta al luogo, tra l’altro non si può portare un peso che non sia congruo con il luogo”); e poiché il peccato è un peso spirituale e non materiale, non può spingere l’anima in un posto fisico; pertanto l’inferno “*locus debet habere situm spiritualem, non corporalem, ergo non est sub terra*” (“Il luogo deve avere uno spazio spirituale e non corporale, pertanto non è sotto terra”); 4) poiché i dannati sono in numero superiore ai beati, bisogna che abbiano un luogo più ampio di quello riservato ai beati: il che verrebbe a dire che la terra è più ampia del cielo; 5) poiché il luogo si conviene allo *status*, e poiché la parte più nobile dell’uomo è il cuore, e poiché il cuore è al centro del corpo, ne consegue che il centro della terra è anche la parte di essa più nobile, e pertanto non si conviene ai dannati. Insomma: l’inferno non è sotto terra o al centro di essa.

Il riassunto di queste prove e contro-argomenti rende chiara la *conclusio* nella quale S. Bonaventura espone le sue idee sul luogo dell’inferno:

Respondeo: Dicendum, quod quamvis temerarium videatur istam quaestionem determinare, pro eo quod Augustinus arbitratus est, eam neminem scire, secundum quod dicitur in littera, sed opinatus est, infernum non esse locum corporalem, sed spiritualem, secundum quid dicitur duodecimo super Genesim ad litteram; attamen, non est praesumptuosum modernis aliquid super hoc dicere, cum Gregorius expresse dicaŕ quarto Dialogorum infernum esse locum corporalem se non ambigere; et astruit etiam per auctoritatem Scripturae, infernum sub terra esse, tum ex illo quod dicitur in Psalmo [...] Et ideo ipsius auctoritate muniti, dicere possumus, infernum locum esse corporeum, sub terra habentem situm. Et huic concordat Scriptura, concordat denominatio, concordat et ratio. Sicut enim status damnatorum perfecta distantia distat a statu Beatorum, ita et locus a loco; et sicut statui beatitudinis debetur locus supremus, ita et statui miseriae locus infimus, etiam secundum corpus.

(*Commentaria* 4.924)

(Rispondo: Sebbene sembri temerario determinare questa questione, per il fatto che S. Agostino pensò che nessuno sapesse farlo, secondo quanto si dice letteralmente, ma tuttavia pensò che l’inferno non fosse un luogo fisico ma spirituale, secondo quel che dice nel libro 12 del *De Genesi ad litteram*; ciononostante non è presuntuoso per i moderni dire qualcosa sul tema, dal momento che Gregorio nel quarto dei *Dialoghi* dice espressamente di non avere dubbi sul fatto che l’inferno sia un luogo fisico, e inoltre aggiunge, seguendo

l'autorità della Scrittura, che l'inferno sia sotto terra, quindi da quel che si dice nel Salmo [...]. Pertanto, muniti della sua autorità, possiamo dire che l'inferno sia un luogo fisico, avente un sito sotto terra. E in questo concorda la Scrittura, concorda il nome, e concorda la ragione. Infatti, come lo stato dei dannati dista in perfetta distanza dallo stato dei beati, così dista il luogo dal luogo; e come allo stato della beatitudine si deve il luogo più alto, così allo stato della miseria si addice il luogo più basso, anche secondo il corpo.)

E su questo tenore S. Bonaventura ribatte tutte le obiezioni, collocando l'inferno in un luogo non determinato ma vicinissimo al centro della terra, immaginandolo come una concavità immensa (praticamente tutto il volume racchiuso entro la superficie della terra) capace di accogliere tutti i dannati.

Anche Alberto Magno (c. 1200-80), tende a "razionalizzare" l'inferno; dopo aver a lungo presentato le obiezioni sulla natura del fuoco eterno e sull'inferno arrivò a questa *solutio*:

Dicendum, quod in ista quaestione ultra dicta sanctorum nihil est dicendum: quia ratio nihil omnino facit hic, sed in toto utendum est dictis illorum qui revelationem a Spiritu sancto acceperunt. Illi autem dicunt, quod ignis sit corporeus, et infernus in terra: et hoc ideo tenendum et credendum est [...] Ad aliam partem bene concedo, quod est sub terra, sicut probatum est: sed dictum Augustini intelligitur de loco determinato, utrum in centro vel extra centrum sint loca illa: quia etiam secundum poetas de hoc dubium est. Et Isaac videtur velle, quod peccatores deprimentur sub orbe tristis et gravabunt eos ibi peccata sua. *Tristis* autem *orbis* vocabitur a Philosophis pars orbis sinistra, quae expanditur supra quartam partem terrae, quae supponitur quartae habitabili: et de hac sententia videtur Isaias, sicut infra patebit.

(*Commentarii in IV Sententiarum*, dist. 44, F. a. 38; *Opera Omnia* 30.594)

(Bisogna dire che in tale questione non c'è niente da dire perché così vuole del tutto la ragione, ma in tutto questo bisogna servirsi di quello che dicono i santi i quali la riceverono per ispirazione dello spirito santo. Essi dicono che il fuoco è fisico e che l'inferno è in terra, e questo pertanto è da considerare credibile. [...] All'altra parte concedo senza difficoltà che sia sotto terra, come se fosse un dato provato; ma il detto di Agostino si deve intendere come riguardante il luogo se sia al centro o se quei luoghi siano fuori del centro poiché anche secondo i poeti su questo punto c'è un dubbio. E sembra che Isacco voglia che i peccatori siano depressi sotto un orbe triste, e lì i loro peccati li graveranno. L'orbe triste sarà chiamato dai filosofi la parte sinistra dell'orbe che si espande sopra una quarta parte della terra, che si sovrappone alla quarta parte abitabile, e di questa opinione sembra che sia Isaia, come apparirà chiaro qui sotto.)

Gli stessi argomenti, temi, autorità e risposte, appaiono anche in S. Tommaso (1225-74) che si pone la questione "utrum ignis ille sit sub terra" ("se quel fuoco sia sotto terra"). Come S. Bonaventura, anche S. Tommaso discute, refuta e accetta l'autorità di S. Agostino e di Gregorio Magno; e come S. Bonaventura, anche il dottor Angelico colloca l'inferno sotto terra, facendone un luogo materiale di capacità sufficiente ad accogliere tutti i dannati:

Infernus numquam deficiet in amplitudine quin sufficiat ad damnatorum corpora capienda: infernus enim, Prov. 30, 15-26, inter "tria insatiabilia" ponitur. Nec est inconveniens quod

inter viscera terrae tanta concavitas conservetur divina virtute quae damnatorum omnium corpora capeat.

(*Summa Theol.*, *Suppl.* q. 97, a. 7)

(L'inferno non mancherà mai di un'ampiezza che sia sufficiente a contenere i corpi dei dannati: infatti l'inferno, *Prov.* 30.15-26, viene posto fra le tre entità insaziabili. E non è incongruente che per virtù divina nelle viscere della terra si conservi una concavità così grande da contenere i corpi dei dannati.)

Non credo sia necessario arricchire questo *dossier* di altre citazioni aventi più o meno lo stesso contenuto e la stessa tesi circa l'impossibilità, anzi la temerarietà di voler dare una sede precisa all'inferno. In questo i Dottori della Chiesa non vanno un passo più in là dei Padri. È utile ricordare che l'autorità di questa massiccia tradizione fin dai primi suoi tempi operò senz'altro da freno anche per la letteratura popolare, la letteratura delle "visiones" che per questo riguardo non fu meno cauta dei dotti teologi. Fra le tantissime visioni dell'oltretomba, infatti, il silenzio sul luogo dell'inferno è costante; e anche quando succede che l'autore della *Visio Sancti Pauli* ponga l'inferno in modo generico "oltre l'oceano", o che la visione di Drichtelm lo collochi nel punto dove il sole sorge nel solstizio,<sup>7</sup> è chiaro che si tratta pur sempre di indicazioni vaghissime che sembrano aver la funzione di aumentare il senso del mistero e quindi il terrore del luogo della dannazione. Anche il celebre Purgatorio di S. Patrizio, che potrebbe essere stato meglio definito perché ubicato in Irlanda, non ebbe in realtà una sede più precisa di quanto non possa esserlo "una grotta in un luogo deserto": tanto è vero che i "purgatori di S. Patrizio" si moltiplicarono con l'andar del tempo e si fecero persino una vivace concorrenza.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> *Visio Sancti Pauli*: "Et profectus sum cum angelo, et tulit me per occasum solis, et vidi principium celi fundamentum super flumen aque magnum. Et interrogavi, 'Quis est hic fluvius aque?' Et dicit mihi, 'Hic est Oceanum qui circuit orbem terrae'. Et cum fuisset ad exteriora Oceani, aspexi, et non erat lumen in illo loco, sed tenebrae et tristitia..." (141; "E sono partito con un angelo, e mi portò verso l'occidente, e vidi il principio del cielo che ha il fondamento sopra un grande fiume d'acqua. E chiesi: Cos'è questo fiume d'acqua? E mi rispose: Questo è l'Oceano che circonda l'orbe terrestre. E raggiunto il limite esterno dell'Oceano, guardai e non c'era luce in quel luogo, ma tenebre e tristezza"). La visione di Drichtelm fa parte della *Historia ecclesiastica* del Venerabile Beda (5, cap. 12); e lì il visionario racconta: "Incedebamus autem tacentes, ut videbatur mihi, contra ortum solis solstitialem; cumque ambularem, devenimus ad vallem..." (PL 95: Col.0248B; "Ma procedevamo in silenzio e, mi sembrava, contro lo spuntare del sole; e mentre camminavamo, arrivammo ad una valle"). Molte visioni medievali sono ora accessibili in traduzione inglese nell'antologia a c. di Eileen Gardiner.

<sup>8</sup> Una storia delle vicende del "purgatorio di S. Patrizio" narrata con umore critico e caustico e pertanto divertentissimo si può trovare nell'articolo "El Purgatorio de San Patricio" nel *Teatro Crítico Universal* di Jerónimo Feijóo, il benedettino "ilustrado".



### Il luogo dell'inferno e l'originalità di Dante

Di fronte a tutti questi tesi e credenze l'invenzione di Dante non può non apparire originalissima e persino polemica perché contravviene a tutti gli insegnamenti dei teologi del suo tempo e si distacca nettamente dalla tradizione della letteratura delle visioni. Con un progetto poetico ben chiaro in mente egli situa l'inferno in un luogo ben preciso. A ciò era spinto da varie ragioni tutte di importanza capitale nell'impianto del poema. La prima in assoluto è quella di rendere credibile l'evento del viaggio: non si può viaggiare "corporalmente" in un luogo senza indicare dove questo si trovi, perché solo una precisazione di tal genere fa sì che la *fictio* non si tradisca come *fictio*. E poiché il *viator* Dante è anche Everyman, il viaggio ha una dimensione allegorica oltre che personale per cui era necessario che alle coordinate geografiche si sovrapponevano codici storici e scritturali che dessero al resoconto del viaggio una garanzia di credibilità soteriologica.

Egli situa Gerusalemme al sommo dell'emisfero settentrionale. Nel sottosuolo sotto di essa si apre la voragine infernale. A Gerusalemme passa, per Dante, il meridiano che divide l'oriente dall'occidente, la linea equidistante dal Gange e dalle Colonne d'Ercole: quasi a dire che l'inferno sia una minaccia reale e di egual misura per tutti gli uomini. Gerusalemme era, inoltre, il luogo più vicino alla valle Gehenna, un nome ormai tradizionalizzato come sinonimo dell'inferno. Ma Gerusalemme era soprattutto il centro in cui s'era svolto il massimo evento nel dramma dell'umanità dopo la cacciata dall'Eden: lì nacque morì risorse e da lì scese in inferno Cristo Salvatore, che dopo la morte e la resurrezione, ascese per primo in cielo e dischiuse all'uomo le porte del paradiso. Un viaggio che porti alla salvezza come quello di Dante deve cominciare—intenzionalmente e spiritualmente—a Gerusalemme, perché è un viaggio in cui ogni cristiano sente il conforto di una strada già nota per fede: quella percorsa da Cristo stesso. Nell'*Inferno*, per giunta, la Gerusalemme terrestre si trasforma in Gerusalemme infernale e parodicamente evoca la Gerusalemme celeste creando una simmetria cara alla mentalità medievale delle due città, creando nello stesso tempo complesse antinomie. Così la Gerusalemme terrestre—essa stessa luogo e simbolo di salvezza negletta—si contraddistingue da quella celeste a causa del mondo—come afferma Beatrice—“che mal vive” (*Purg.* 32.103).

Eppure, nonostante la precisa e inedita collocazione dell'inferno, Dante tace per quel che riguarda il punto esatto in cui entrò nel mondo degli inferi. Ma anche in questo Dante è originale e polemico. È risaputo, infatti, che il Medioevo indicò in vari posti, specialmente nella bocca di diversi vulcani, l'ingresso dell'inferno e persino il Petrarca mostrò qualche segno di inquietudine ragionando su questo tema.<sup>9</sup> Dante rifiuta di servirsi di uno qualsiasi di questi accessi, o anche di inventarne uno nuovo. Egli non sa “ridir” *come* entrò nell'inferno “tant'era pien di sonno a quel punto” (*Inf.* 1.11); ma non dice neppure *dove* v'entrò anche perché

---

<sup>9</sup> Per documenti e indicazioni bibliografiche su questo tema, si veda Feo. Qualche dato anche nella mia nota *Mongibel*.

la valle alla quale accenna all'inizio della cantica è un luogo geograficamente indefinito. Infatti questa voluta indefinitezza potrebbe addirittura suggerire che l'ingresso dell'inferno sia ovunque e che ogni persona possa facilmente entrarvi: luogo definito con la porta sempre aperta (*Inf.* 1.1-9).

Si ha, pertanto, un paradosso: Dante tace o è vago su quello che potrebbe essere, almeno teoricamente, verificabile; mentre è preciso fino al puntiglio nel descrivere ciò che nessun uomo vivente può verificare. Senonché è proprio questo paradosso che rafforza l'idea della grazia che è stata elargita al pellegrino: novello Paolo, novello Enea, a lui è stata concessa la grazia di visitare da vivo l'oltretomba; per questo egli ha il dovere di dare un ragguaglio quanto il più esatto possibile del dove sia l'inferno e del come sia diviso, perché quel regno manifesta la giustizia divina. La precisione geografica e dei dettagli è, insomma, un tributo di gratitudine verso il motore primo del viaggio, oltre che un ricorso dettato dalla poetica del "vero". Ne risultò un inferno nuovo rispetto a quello pensato dai teologi: un inferno geometrico misurabile addirittura in miglia, tanto che persino il grande Galileo volle cimentarsi nel calcolare le dimensioni della voragine infernale dantesca, e dedicò all'inferno dantesco due lezioni.<sup>10</sup> Certo, i teologi continuarono a parlare di un inferno nascosto chissà dove nelle viscere della terra, e parlarono anche con dovizia di particolari delle pene che lì si soffrono, dalla sete alla puzza, dal fuoco al ghiaccio.<sup>11</sup> Tuttavia nessun teologo riuscì a plasmare

---

<sup>10</sup> Queste due lezioni, tenute all'Accademia Fiorentina, "Circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante", si possono leggere, oltre che nell'Ed. Nazionale, nella raccolta a c. di Gigli, dove le lezioni galileiane sono opportunamente riunite col *Dialogo circa al sito, forma e misure dello Inferno di Dante* di Antonio Manetti.

<sup>11</sup> Edward Moore ricorda con sorpresa e indulgente ironia uno di questi teologi: "But, surprising to relate, so late as 1620 (!) an Italian quasi-scientific writer on this subject confidently describes the site of Hell and Purgatory as within the earth: and he thinks necessarily gravely to anticipate the objection arising from the inadequacy of the space in view of the large and ever-increasing number of the denizens of Hell. He replies that the souls of the damned have no right to expect to have as much room as the blessed saints in Paradise!" (135). La sorpresa sarebbe stata minore se Moore avesse visto almeno qualche testo di quella letteratura teologica che si occupò ripetutamente del problema dell'ubicazione e della struttura dell'inferno. Oltre all'articolo citato di Francisco Suárez, in cui si danno ricchissime indicazioni bibliografiche su questa letteratura fino al tardo '500, si potrà vedere almeno l'opera di Patuzzi, *De sede inferni in terris qaerenda* (è un'opera scritta contro il teologo inglese del '700 Swinden che colloca l'inferno nel sole); o, chi non ha accesso a quest'opera, potrà almeno vedere dello stesso *De futuro impiorum statu*, in particolare il cap. 2 del libro 2 (135-40) dove riaffiorano tutti gli argomenti che abbiamo visto sul luogo dell'inferno e sulle testimonianze scritturali e patristiche infinite volte citate. Per chi, poi, avesse curiosità di vedere come venivano immaginate le pene infernali, consigliereerei il libro del gesuita Jeremias Drexel, *Infernus, damnatorum carcer et rogas*, tradotto in varie lingue e anche in italiano dal confratello Ludovico Flosi col titolo *L'inferno. Prigione e rogo dei dannati*. Qui, per esempio, si legge: "La quarta causa di questa puzza sono i Demonij stessi, i quali benché siano spiriti, portano però seco questa puzza de' corpi, et è così proprio dell'inferno, come de' Demonij il puzzare, che gli antichi

l'immaginario dell'inferno come vi riuscì Dante. La sua magia poetica trasformò un inferno vago e nebuloso di cui era impensabile e temerario precisare il luogo, in un inferno reale con una sede definibile, squadrato con precisione e per ciò stesso credibile: questo perché a visitarlo era stato un uomo vivo e perché ad abitarlo erano persone storiche.<sup>12</sup>

*University of Chicago*  
*Università di Ferrara*

### Opere citate

- Agostino. *De civitate Dei. Patrologia Latina Database.*  
 \_\_\_\_\_. *De Genesi ad litteram. Patrologia Latina Database.*  
 \_\_\_\_\_. *Retractationes. Patrologia Latina Database.*  
 Albertus Magnus. *Commentarii in IV Sententiarum. Opera Omnia.* 38 voll. A c. di Augustus Borgnet. Paris, 1891.  
 Beda il Venerabile. *Historia ecclesiastica. Patrologia Latina Database.*  
 Bonaventura da Bagnoreggio. *Commentaria in quatuor libros sententiarum.* In *Opera omnia.* 10 voll. Firenze: Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1882-1902. 4.923-25.  
 Cherchi, Paolo. *Mongibel (Libro de Buen Amor).* "Medioevo Romanzo" 15 (1990): 365-70.  
 Courcelle, Pierre. *Les Pères de l'Eglise devant les enfers virgiliens.* "Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age." 22 (1955): 5-74. (Ristampato col titolo *Enfers et "région de dissemblance."* *Connais-tu toi-même? dès Socrate à S. Bernarde.* 2 voll. Paris, 1975. 2.437-501).  
*Dictionnaire de Théologie Catholique.* 1899-1950. A c. di Alfred Vacant, Eugene Mangenot, e Emile Amann. Paris: Letouzey et Ané, 1903-50.  
 Drexel, Jeremias. *Infernus, damnatorum carcer et rogos.* Trad. *L'inferno. Prigione e rogo dei dannati.* Roma, 1691.  
 Feijóo, Benito Jerónimo. "Purgatorio de san Patricio." *Teatro crítico universal.* 1925. A c. di Agustín Millares Carlo. Madrid: Espasa Calpe, 1955. 3.109-36.  
 Feo, Michele. *Inquietudini filologiche del Petrarca: il luogo della discesa agli inferi.* (*Storia di una citazione*). "Italia Medievale e Umanistica" 17 (1974): 115-83.  
 Forti, Carla. *Nascita dell'inferno o nascita del purgatorio. Nota sulla caduta del Lucifero dantesco.* "Rivista di letteratura italiana" 4 (1986): 241-60.  
 Galilei, Galileo. *Circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante.* Firenze: Edizione Nazionale, 1933. 9.31-57. (Anche in *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri.* A c. di O. Gigli. Opuscoli danteschi 37-39. Firenze: Le Monnier, 1855.)  
 Gardiner, Eileen, a c. di. *Visions of Heaven and Hell before Dante.* New York: Italica Press, 1989.  
 Gregorius Magnus. *Dialogi. Patrologia Latina Database.*

---

usavano molto questa parola: *graveolens Avernus.* Il puzzolente Inferno" (88). Oh, grande olfatto dei gesuiti antichi!

<sup>12</sup> Per un altro aspetto dell'originalità dantesca nella costruzione dell'inferno rispetto alle tesi sostenute dai teologi, si veda Forti.

- Isidoro di Siviglia. *Isidori Hispalensis Episcopi: Etymologiarum Sive Originum, Libri XX*. 2 voll. A c. di W. M. Lindsay. Oxford: Clarendon, 1911.  
\_\_\_\_\_. *De ordine creaturarum*. *Patrologia Latina Database*.
- Lattanzio. *Divinae Institutiones*. *Patrologia Latina Database*.
- Le Goff, Jacques. *La Naissance du Purgatoire*. Parigi: Gallimard, 1981.
- Manetti, Antonio. *Dialogo circa al sito, forma e misure dello Inferno di Dante. Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri*. A c. di O. Gigli. Opuscoli danteschi 37-39. Firenze: Le Monnier, 1855.
- Moore, Edward. *The Geography of Dante*. In *Studies in Dante: Third Series*. Oxford: Clarendon Press, 1903. 109-43.  
*Patrologia Latina Database*.  
<http://pld.chadwyck.com/helpctx/ctxview?template=basic.ctx&content=about.ctx>.
- Patuzzi, Giovanni Vincenzo. *De sede inferni in terris quaerenda*. Venezia, 1763.  
\_\_\_\_\_. *De futuro impiorum statu*. Venezia, 1764.
- Pietro Lombardo. *Sententiarum*. *Patrologia Latina Database*.
- Suárez, Francisco. *De angelis. Opera omnia*. 28 voll. A c. di M. André et C. Berton. Paris: Vives, 1859-78.
- The Apocrypha and Pseudoepigrapha of the Old Testament in English*. A c. di R. H. Charles. Oxford: Clarendon Press, 1913.
- Thomas Aquinas. *Summa Theologiae*. 16 voll. Madrid: Bac, 1965-68.
- Ugo di San Vittore. *De sacramentis fidei*. *Patrologia Latina Database*.
- Visio Sancti Pauli: The History of the Apocalypse with Nine Texts*. A c. di Theodore Silverstein. London: Christophers, 1935.



RONALD L. MARTINEZ

THE SUFFERING EMPIRE AND THE SUFFERING CHRIST  
IN DANTE'S *INFERNO*

**Abstract:** The presence of imperial themes in *Purgatorio* and *Paradiso* has been well recognized, but it has long been asserted that Dante's *Inferno* is almost devoid of references to the Empire. This essay argues that imperial references, although muted by the dystopian climate of Hell, are found not just at the beginning of the cantica, as is well known, but also at its end, and at several crucial episodes in between, where they are associated with significant references to Christ. In *Inferno* 3-9 Virgil's formula for obtaining safe-passage resonates with Dante's phraseology for imperial prerogatives in the *Epistles*, where Henry VII is likened to Christ; in *Inferno* 12, the reference to the murder of Henry of Almayne, the innocent son of the emperor-elect Richard of Cornwall, is linked to Virgil's recall of the earthquake at Christ's death; the attack on the Sanhedrin and the *Frati gaudenti* in *Inferno* 23 echoes the imperial missive to Gregory IX comparing the papal curia to the high priests that condemned Christ; finally, the *contrapasso* visited on Bertran de Born, whose lament parodies that of Christ during the Easter liturgy, summarizes the imagery of division in the exordium, which concludes with reference to the decapitation of Conradin of Hohenstaufen and the extinction of imperial influence in Italy.

**Keywords:** empire, emperor, *recalcitrare*, centaur, *grembo*, heart, Mass, Christ, *crocifisso*, *concilio*, Pharisees, Papacy, Lamentations, schism, civil and canon law.

**Introduction**

Few would dispute the central importance of the Roman Empire in Dante's conception of *Purgatorio* and *Paradiso*.<sup>1</sup> In the second cantica Dante argues the necessity of laws to regulate human behavior, which means the necessity of the Empire, and of the Emperor, the "cavalcatore de la umana volontade" (*Conv.* 4.9.10), for only imperial authority can pacify the civil conflict that has ravaged Italy. Thus in *Purgatorio* 6.73-142, during the sole extradiegetic authorial digression in the poem, Italy, because lacking an Emperor, is a rudderless ship,<sup>2</sup> while in *Purgatorio* 16, near the center of the whole *Commedia*, Marco Lombardo deplors the same absence of direction due to the imperial vacancy ("le leggi son, ma chi pon mano ad essi?," 16.97), and posits the need for a just state to direct the human will ("convenne legge per fren porre," 16.94)—which direction is the

---

<sup>1</sup> For comprehensive accounts, see Ferrante 44-75; Scott, *Dante's Political Purgatory* 3-60.

<sup>2</sup> A comparison of Italy without a *nocchiero*, without an Emperor, to the ship of Aeneas—in effect an Ark carrying the future of Rome—deprived of its steersman, Palinurus, is variously explored in *Purgatorio* 1-6 (see Additional Note 4 in Alighieri, *Purgatorio*, ed. Durling and Martinez 597-600).

goal of purgatorial discipline as well.<sup>3</sup> The fact that the elucidations of *libero arbitrio*, presented in *Purgatorio* 16.71 and 18.74 in a symmetrical articulation that marks the center of the entire poem,<sup>4</sup> cannot apply to souls in the afterlife—the will of the dead is immutable—but only to those living on earth and in need of the regulation of law, thus of Empire, suffices to make the case. Indeed, with the Roman legislator Cato as general custodian, the corrective moral regime of Purgatory is analogous to government per se,<sup>5</sup> a relation consistent with Dante's assertion in *Monarchia* that the blessedness attainable in this life through the rule of the Empire is signified by the Earthly Paradise, the proximate goal of the purgatorial ascent.

So much, one might say, is settled law. *Paradiso*, in turn,<sup>6</sup> appears quite as much a treatise on government as a vision of the blest in the afterlife.<sup>7</sup> In a teleological creation, the heavens exist to share in the regulation of humankind. Cosmic and world-government—Empire—are homologous in their organization and co-operative in function,<sup>8</sup> so that in *Monarchia* Dante argues the necessity of the monarchy based on the model of a God-centered cosmos (*Mon.* 1.9.2-3).<sup>9</sup> The

---

<sup>3</sup> Law is the bridle, *freno*, at *Conv.* 4.26.6-8 (reason guides “con freno e con isproni”; Aeneas is *infrenato*). See also *Inf.* 17.102, *Purg.* 6.88 (the *freno* of Roman laws), 13.40 (“corde della sferza”); 14.147 (“poco val freno o richiamo”); 16.93-94 (“se guida o freno non torce”; “convenne legge per freno porre”); 33.141 (“freno dell’arte”); and *Mon.* 3.16.9 (citing *Ps* 31.9): “nisi homines, tamquam equi, ‘in camo et freno’ compesceruntur in via.” Laws habituate humans to virtue as does purgatorial discipline.

<sup>4</sup> As observed by Singleton, “The Poet’s Number at the Center,” who refers to it as the poet’s “seal.”

<sup>5</sup> See Steinberg, *Dante and the Limits of the Law*, on *arbitrium* and the idea of regulated freedom (53-88), and on the “purgatorial journey as a form of virtual government” (53).

<sup>6</sup> *Monarchia* and *Paradiso* share many features: the longed-for laurel at the outset (*Par.* 1.29) is shared by *Cesare o poeta*; and by invoking the “aringo rimaso” (*Par.* 1.18) the narrating poet aligns himself with the polemicist of *Monarchia* 3.1.3 (“gignasium presens ingrediar”). See Additional Note 2, in Alighieri, *Paradiso*, ed. Durling and Martinez 702-707. Dating of the treatise remains controversial; see Cassell, *The Monarchia Controversy* 203-04, arguing for 1317-18; Casadei, *Dante oltre la Commedia* 107-28, reaffirms the 1311-13 dating, which brings *Monarchia* into the temporal frame of the political epistles (1310-14) and the publication of the first two cantiche of the *Commedia* (1313-14).

<sup>7</sup> See Agamben 163-78, 147-52, 107-21. That Dante renounced concern for temporal government as he finished his poem is at best implausible: see Hainsworth, “Dante’s Farewell to Politics” (but Hainsworth finds no such farewell); his conclusions reverse those of Peters. For a critique of Peters’ view, which takes Beatrice’s “nostra città” (*Par.* 30.130) as solely the *Civitas Dei*, see Rossi 49, where he observes: “Far from placing the throne of justice outside of history, Dante has effected in Henry’s chair a node where time and eternity interact.”

<sup>8</sup> *Inf.* 2.20-21 presents Aeneas’s destiny as Rome’s founder as decreed in the Emyrean, a term that Dante makes into a near-anagram of empire (“de l’alma Roma e di suo impero / ne l’empirëo ciel per padre eletto”).

<sup>9</sup> *Mon.* 1.9.2: “Et cum celum totum unico motu, scilicet Primum Mobilis, et ad unico motore, qui Deus est, reguletur in omnibus suis partibus, motibus et motoribus, ut

“ordinata civiltate” (*Conv.* 2.4.13) of the angelic orders is the instrument through which the motion of the celestial spheres mediate divine will:<sup>10</sup> by advancing the design of history, which in *Paradiso* 6-7 is the establishment of universal peace so that Christ may be born under Roman rule; by fostering the diverse skills needed by the human polity (*Par.* 8.97-135), and in *Par.* 19-20, the sixth heaven, by radiating to temporal rulers a love of justice.<sup>11</sup> Dante places at the center of *Paradiso* the Holy Roman Empire and his own crusading heritage: in Canto 17 Dante exalts Can Grande della Scala, imperial vicar as of 1316, and in Canto 18, the worthies displayed include the Holy Roman Emperor Charlemagne and Dante's ancestor Cacciaguida, who went to the Holy Land with Conrad III, the Swabian, whose successor was “il buon Barbarossa,” grandfather to Frederick II. Using epithets applied to Aeneas and to the Holy Roman Emperor, as well as to the Roman eagle of *Paradiso* 19,<sup>12</sup> Dante's Empyrean is an “imperio iustissimo e pio,”<sup>13</sup> where Henry VII is assigned a throne like the *hetoimasia* reserved for the Christ of the second Advent,<sup>14</sup> and Henry's soul is *agosta*, an epithet he shares with Mary, *Augusta* (*Par.* 32.119),<sup>15</sup> while her army marches under the *pacifica oriafiamma* that echoes Charlemagne's battle standard. All this fulfills Beatrice's

---

phylosophando evidentissime humana ratio deprehendit, si vere sillogizatum est, humanum genus tunc optime se habet, quando ab unico principe tamquam ab unico motore, et unica lege tamquam unico motu, in suis motibus reguletur. Propter quod necessarium apparet ad bene esse mundi Monarchiam esse, sive unicum principatum qui Imperium appellatur.”

<sup>10</sup> In *Conv.* 2.4.13, the angelic hierarchies are a kind of citizenry (“a la speculazione di certe [sustanze separate] segue la circolazione del cielo, che è del mondo governo; lo quale è quasi una ordinata civiltate, intesa ne la speculazione de li motori.” See *Conv.* 4.4.1, “lo fondamento radicale de la imperiale maiestade [...] è la necessitate de l'umana civiltade [...]” See Ricci, “Impero,” *Enciclopedia Dantesca* 3.383-93. Henceforth *ED*.)

<sup>11</sup> See Dante's citation of *Sap* 6.1, “diligite iustitiam qui iudicatis terram” at *Par.* 18.91-93, a verse later inscribed on the wall of the Palazzo Pubblico in Siena by the governing body of Siena (the Nove). For the links with Dante, see Brugnolo.

<sup>12</sup> In the last cantos, the pilgrim feels like a pilgrim to the Lateran and the Vatican. See *Par.* 31.34-36, “veggendo Roma [...] quando Laterano / a le cose mortali andò di sopra,” and 104, “la Veronica nostra” (kept in the Vatican).

<sup>13</sup> *Par.* 32.117 and 19.13, “per esser giusto e pio.” See also *Purg.* 10.93, of Trajan, “giustizia vuole e pietà mi ritiene”; also *Purg.* 11.37 (“se giustizia e pietà vi disgrevi”). Aeneas is the “giusto figliuol d'Anchise” in *Inf.* 1.74 while Anchises's soul is *pia* at *Par.* 15.25 and Aeneas is *pietoso* at *Conv.* 2.10.5 (“per che Virglio, d'Enea parlando, in sua maggiore loda pietoso lo chiama”), alluding to *Aen.* 1.544-45: “quo iustior alter / nec pietate fuit...”

<sup>14</sup> See Silverstein; also Agamben 266-69.

<sup>15</sup> Her epithet *augusta* rhymes with “aggiusta,” echoing the rhyme of “buono Augusto” with “giusto / figliuol” (Aeneas) in *Inf.* 1.71, 74; in the poem, Dante always rhymes *Augusto* with *giusto*. In the *De vulgari eloquentia* it is the *palatium*, *aula*, and *curia* (all terms for an imperial court and its appendages not extant at the time of Dante's writing) that is *augusta*, and the ideal language of that court is the arbiter and governor, the *gubernatrix* of Italy's vernacular. The Battifolle epistles repeatedly use *augusta* to refer to the wife of Emperor Henry VII.



promise to ultimately join Dante as fellow citizen in “quella Roma ove Cristo è romano” (*Purg.* 32.99). Dante may imagine a heaven that transcends time and space, but his model can be none other than the only universal government his world had ever known—and, Dante would surely say, would ever know.

On the other hand, the argument for an imperial program in *Inferno* has not been universally accepted, and some prominent scholars have discounted any significant presence of the imperial idea in the first cantica.<sup>16</sup> An additional obstacle is Umberto Carpi’s view, problematic though widely shared, that the first cantica betrays a pro-black-Guelph bias, ostensibly to improve the poet’s chances of reconciliation with the dominant party in Florence during an early phase of his exile.<sup>17</sup> A short answer to Carpi’s thesis would be that the mere presence of Virgil as poet of the *Aeneid*, the epic of the foundation of the Roman empire,<sup>18</sup> warrants, affirming the traces of Roman history, law and authority throughout the cantica.<sup>19</sup> The beginnings of a longer answer are set forth in this essay, which will argue that if the second cantica models the function of imperial rule, and the third imagines a transcendent fulfillment of it, the first cantica represents, as Enrico Fenzi has recently observed, the tragedy of its absence.<sup>20</sup> Several forms that this absence can take, while still discernibly referring to the imperial idea, will be detailed in the following sections of this essay.

### The Imperial Frame of the *Inferno*

We can begin by recalling how Dante at the poem’s outset emphasizes the Roman background to the journey on which the pilgrim embarks: sparked by Virgil’s

---

<sup>16</sup> Santagata, for example (376 and 404-05) quotes with approval Parodi’s view that with the exception of *Inferno* 1-2, the Empire plays no role in *Inferno*, and that in *Inferno* 2 Rome merely prepares the papacy (253-54). But Dante gives three lines to Peter’s See, nine to the Roman empire; and it is hardly evidence of a pro-Guelph stance that Aeneas shares equal billing with St. Paul (*Inf.* 1.25-33). Sasso 96-114 points to the absence of the concept of the two suns and the paucity of references to peace to claim that the imperial idea is lackluster in *Inferno*.

<sup>17</sup> Carpi, *L’inferno dei guelfi e i principi del Purgatorio*. Carpi’s argument is nuanced, not to say contorted, and rests on the debatable assumption that the contents of the poem as we have it reflects the dates of original composition (including a version of the idea that *Inf.* 1-7 are pre-exilic), and is sporadic in affirming that the Empire is absent from *Inferno* (see 153, where in summing up *Inferno* he allows that Dante “comincia a elaborare una teoria imperiale”). Fenzi 43-46 persuasively counters Carpi’s thesis, and as I hope to show, Carpi’s statement at 123 (“E sull’Impero [...] non una parola in *Inferno*”) is not warranted by Dante’s text. For a partial critique and partial defense of Carpi’s argument, see Tavoni, *Qualche idea su Dante* 105-46.

<sup>18</sup> As Scott recalls in the wake of Ulrich Leo (*Dante’s Political Purgatory* 38-39, 222), a reading of the *Aeneid* may have sparked the composition of the *Commedia*.

<sup>19</sup> Virgil’s categories in subdividing the infernal circles in *Inf.* 11 rely on concepts of Roman law (*malitia*; *iniuria*, *fraus*, etc.). Examples could be multiplied.

<sup>20</sup> See Fenzi 44, noting that in Hell “Dante rappresenta un mondo privo dell’Impero, e mette in scena l’infernale tragedia della sua assenza.”

timely rescue, there are in the first two cantos some half-dozen references to Rome and Empire. In Canto 1, Virgil's presence brings into the frame of the poem first Italy (1.68-69: "li parenti miei furon Lombardi, / Mantoani per patria ambedui"), and then both Julius Caesar and Augustan Rome (1.70-72: "nacqui *sub Iulio* [...] e vissi sotto'l buono Augusto"), and concludes by recalling Virgil's authorship of the *Aeneid* with a paraphrase of its opening lines (1.73-75: "cantai di quel giusto / figliuol d'Anchise, che venne da Troia").<sup>21</sup> In the second canto, when the pilgrim's confidence wavers, Aeneas is again exemplary as the father of Silvius (2.13) rather than son to Anchises, so sketching out a dynasty of founders.<sup>22</sup> Earlier mention of Aeneas' exodus from defeated Troy (1.73-74) is followed by reference to the descent to Hades (2.14-15: "ad immortale / secolo andò") that prepared his victory (2.27: "cagion di sua vittoria")—that is, the defeat of his enemies among the Latins and the establishment of Rome. Dante's poem explores this victory as an analogue to the pilgrim's journey,<sup>23</sup> which before the ascents to Purgatory and Paradise will require a descent into Hell. Given the Virgilian figures the pilgrim meets in his descent, and the hundreds of borrowings from the *Aeneid* in the text of *Inferno*, it is no exaggeration to say that the narrative of the pilgrim's descent is inconceivable without its Roman precedents.<sup>24</sup>

So much is well known, if not always given sufficient weight. Relatively unremarked is the fact that Dante firmly entrenches the foundations of his imperial project at the end of *Inferno* as well, formally enclosing the cantica: an artistic

---

<sup>21</sup> *Aen.* 1.1-2: "Arma virumque cano, Troiae qui primum ab oris / Laviniaque venit litora" In *Inferno*, ed. Bellomo 16, the mixing of Trojans and Latins in *Inf.* 1.107-08 is said to anticipate *Epist.* 5.11: "si quid de Trojanorum Latinorumque sanguine superest," a passage Dante also anticipates at *Inf.* 15.76-78 in Brunetto's words praising the pilgrim as the heir of Roman *virtù* ("in cui riviva la semente santa / di que' Roman che vi rimaser quando / fu fatto il nido di malizia tanta"). *Inf.* 26.59-60 restates the concept: "l'agguato del caval, che fe' la porta / onde uscì de' Romani il gentil seme." The thread runs from *Inf.* 1, to 15, to 26, to *Epist.* 5.

<sup>22</sup> As Dante does in *Mon.* 2.3 in tracing Aeneas's noble bloodline. Aeneas, his ancestor (Electra), and his descendant (Julius Caesar, founder of the Empire) are already placed among other Trojans, Latins, and Romans in Limbo, *Inf.* 4.121-28.

<sup>23</sup> The parallels Robert Hollander points out (*Allegory* 76-104) between the pilgrim in *Inf.* 1 and shipwrecked Aeneas in *Aen.* 1.81-222, make this clear. I do not here pursue this interpretive line, but the pilgrim's experience in *Inferno*, in terms of the medieval allegorical reading of the epic, as in Fulgentius or Bernard Silvestris (see *Conv.* 4.11, 14, 26; Hollander, *Allegory* 96-103) in many respects parallels that of Aeneas: the pilgrim's seduction by pity for Francesca re-casts Aeneas' dalliance with Dido, for example, a link that emerges again (with reassigned roles) in *Purg.* 30.46-57 when Beatrice confronts the pilgrim.

<sup>24</sup> E.g. Charon, Minos, Cerberus, Phlegyas, the Furies, and the centaurs, to Geryon, Euryalus, Cacus, Ulysses, Diomedes and Sinon. Hollander, "Le opere di Virgilio nella *Commedia* di Dante," counts 273 certain or probable Virgilian echoes in *Inferno*, still an undercount.

decision which should not be underestimated.<sup>25</sup> With the designation of the giant Lucifer as “imperator del doloroso regno”<sup>26</sup> Dante echoes, even as he inverts, the terms of Virgil’s regret over his exclusion from heaven by God (*Inf.* 1.124, 126: “che quello imperador che là sù regna [...] in tutte parti impera e quivi regge”), using (as Virgil does elsewhere) the terminology of Roman power for that of the Christian divinity.<sup>27</sup> Nor is this all. Dante’s invocation, in aid of his poetic establishment of the final circle of Hell at *Inferno* 32.1-12, of the “women” who inspired Amphion’s founding of Thebes parodies how the evangelist Luke begins his Gospel by recalling the universal census decreed by the Roman Emperor, an event Dante interpreted as done in preparation for the coming of Christ.<sup>28</sup> It has not been observed that “non è impresa da pigliare a gabbo, / discriver fondo tutto l’universo” (*Inf.* 32.7-8), defining the hard task of representing Cocito, alludes to *Lc* 2.1, “exiit edictum a Cæsare Augusto ut describeretur universus orbis.” In a notable show of continuity, *Lc* 2.1 is invoked at *Convivio* 4.5.8 to mark the universal peace in the Roman Empire as the time when the ship of humankind sailed most smoothly, and the world was perfectly disposed to welcome the birth of Christ,<sup>29</sup> again in *Epistola* 7.14,<sup>30</sup> and twice in *Monarchia* to argue for the

<sup>25</sup> See Dante’s argument regarding Christ’s subjection to imperial authority both at the beginning and at the end of his life as confirmation of his intentions to be born under Rome (*Mon.* 2.11.7). Carpi, *L’Inferno dei guelfi* 148, treats the reference to the *cesaridi* in *Inf.* 34 as a rare instance of reference to the Empire in *Inferno*, which greatly understates the importance of their placement at the center of the universe, cheek-by-jowl (!) with Lucifer.

<sup>26</sup> The two uses in the *Inferno* are correlated; see also *Par.* 12.40, “lo ‘mperadore che sempre regna,” of God.

<sup>27</sup> Of the nineteen uses of *Imperadore* in *Convivio*, three name Christ (2.5.2: “lo Imperador de l’universo che è Cristo”; also 2.15.12 and 3.12.14); one Augustus (2.13.22), one Nero, and the rest Frederick II (13 in all).

<sup>28</sup> The reference to the “donne” (the Muses of Amphion) in *Inf.* 32.10-12 corresponds, at the other extreme of the cantica, to the invocation in *Inf.* 2.7-9. As often observed, Amphion is the type of the poet as city-builder and founder: see Horace, *Ars poetica* 394-96; Statius, *Thebais* 1.9-10; Latini, *Livres dou Tresor* 3.1.8 (where the singer is said to found Athens, not Thebes).

<sup>29</sup> “Ne ’l mondo mai non fu, né sarà sì perfettamente disposto come allora che, a la voce d’un solo principe del romano popolo e comandante, fu ordinato, sì come testimonia Luca evangelista.” For Dante’s borrowings from Orosius regarding the foundation and destiny of Rome (and use of *Lc* 2, 1, though not in relation to *Inf.* 32.1-12), see Toynbee, “Dante’s Obligations to the *Ormista*” 132-34.

<sup>30</sup> Dante uses the pericope from Luke to argue in the letter that Christ wished to be born at no other time than during the tenure of a universal and just Roman Emperor. See *Epist.* 7.14: “Et cum universaliter orbem describi edixisset Augustus ut bos noster evangelizans accensus Igni eterni flamma remugit, si non de iustissimi principatus aula prodisset edictum, unigenitus Dei filius homo factus ad profitendum secundum naturam assumptam edicto se subditum, nequaquam tunc nasci de Virgine voluisset; non enim suasisset iniustum, quem ‘omnem iustitiam implere’ decebat.” See Kantorowicz, *The King’s Two Bodies* 466 noting Bartolus’ gloss on the *Digest* and the Empire in Dante’s terms, and citing *Lc* 2.1.

providential role of the Roman empire.<sup>31</sup> The parodic allusion to *Lc* 2.1 introduces into the very foundations of Hell the correlation of the birth of Christ with the universal peace achieved by Rome after the contest for Empire, in emphatic parallel to the proximity in *Inferno* 34 of the murderers of Caesar to the betrayer of Christ. Such central contiguity warrants our thinking of the Empire in *Inferno* as suffering, *patiens*, like Christ himself.<sup>32</sup>

The ground zero of Hell itself, Cocito, with its circle of giants who resemble towers, memorializes the historical contest for empire that Dante later makes explicit, in fuller and somewhat different terms, in *Monarchia* 2.8.3-9: through Nimrod, Dante alludes to Babylon; through Antaeus, to Carthage; and the threat posed by Alexander the Great, the Macedonian, is invoked via the reference to Mt. Olympus in Thessaly, the battleground of the gigantomachy, a place Dante knew, following his source in Orosius, as Macedonia.<sup>33</sup> In this allusive history of competition for the prize of Empire, the struggle of the Roman republic against Hannibal and Carthage is represented with the reference to Scipio's victory at Zama (*Inf.* 31.115-17), to which is counterbalanced the defeat of the rear-guard of the first Holy Roman Emperor Charlemagne at Roncevaux thanks to Ganelon's treachery and Roland's proud delay in sounding his horn (*Inf.* 31.15-17; 32.122)—a reminder that historical events can appear to temporarily impede the

---

<sup>31</sup> In the treatise (*Mon.* 2.8.14) the scriptural text is used to warrant that the Roman empire had acquired world-dominance because of divine judgment, and thus by right, and again at 2.10.6-7, resuming the argument from the epistle, affirming that Christ validated Caesar's edict by being born under his authority (*Mon.* 2.8.14: "Sed Cristus, ut scriba eius Luca testatur, sub edicto romane auctoritatis nasci voluit de Virgine Matre, ut in illa singulari generis humani descriptione filius Dei, homo factus, homo conscriberetur; quod fuit illud prosequi. Et forte sanctius est arbitrari divinitus illud exivisse per Cesarem, ut qui tanta tempora fuerat expectatus in societate mortalium, cum mortalibus ipse se consignaret. Ergo Cristus Augusti, Romanorum auctoritate fungentis, edictum fore iustum operare persuasit"). The argument anticipates the claims Dante makes in the third book for the direct authorization of the Emperor by Christ, and in locating *Cristus* next to dative *Augusti* at the beginning of the sentence, anticipates his conclusion in grammatical terms.

<sup>32</sup> For the rejection of Christ and his Gospel by souls in *Inferno*, see my "La Bibbia e la liturgia nell'inferno: Le presenze di Cristo," forthcoming.

<sup>33</sup> See Rabuse 36-45; Pézard 280-82 ("Montereggioni figure donc assez bien la rebellion à l'empire"; though this function of the citadel was activated only in 1312); and *Orosius* 2.1.3-6: "quapropter omnem potestatem a Deo esse omnemque ordinationem, et qui non legerunt sentiunt et qui legerunt recognoscunt. quod si potestates a Deo sunt, quanto magis regna, a quibus reliquae potestates progrediuntur; si autem regna diuersa, quanto aequius regnum aliquod maximum, cui reliquorum regnorum potestas uniuersa subicitur, quale a principio Babylonium et deinde Macedonicum fuit, post etiam Africanum atque in fine Romanum quod usque ad nunc manet [...]." *Inferno*, ed. Bellomo 507 notes that Ovid, *Met.* 1.182-83 (and 199-205), connect the giant's attack on the Gods, and the bloodshed of Lycaon, to the murder of Caesar.

fulfillment of the divine will.<sup>34</sup> Indeed, Dante's reliance on Orosius' account of the contest for Empire will prove significant for my argument,<sup>35</sup> for the *ormista*, one of Dante's listed *auctores*,<sup>36</sup> frames his account of the *certamen* as ordained by God ("quapropter omnem potestatem a Deo esse omnemque ordinationem [...] quod si potestates a Deo sunt"), adopting the authoritative terms of St. Paul's Epistle to the Romans 13.1-2 counseling obeisance to temporal authority: "Omnis anima potestatibus sublimioribus subdita sit: non est enim potestas nisi a Deo: quae autem sunt, a Deo ordinatae sunt": a lead that Dante will follow in deploring the resistance to the Empire in *Inferno* and in the political letters.

Lucifer's antithesis of empire, his "doloroso regno," is a dystopia of human sorrow, not happiness (the goal of Empire; *Conv.* 4.4.4; *Mon.* 1.5.4, 1.16.2; 3.15.17); of disharmony, rather than concord of wills (like that of the citizens of empire, *Conv.* 4.5.3-4; *Mon.* 1.15.4-6), and of evil returned for evil, rather than good for good, as in the brotherhood of a just *civitas* (*Mon.* 1.16. 5). As C.T. Davis has argued, in Dante's vision of history, one that is largely consistent over his post-exilic career,<sup>37</sup> only the Empire can rescue human beings from the she-wolf of cupidity (*Mon.* 1.11.11-14, 13.7-8), just as it requires the Empire, personified in Virgil, and authorized by divine grace, to snatch the pilgrim from the clutches of the *lupa* that prohibits his ascent of the mountain of happiness.<sup>38</sup> Little wonder then that the pilgrim's first words to the figure that appears to him in *Inf.* 1.63 ("dinanzi a me mi si fu offerto / chi per lungo silenzio parea fioco"), are "*miserere di me.*" Of course the pilgrim initially cannot know to whom he is speaking, since Virgil only identifies himself at *Inf.* 1.73-74, but as scholars have observed the pilgrim's words are fashioned after Virgilian models, from the *miserere* itself, echoing, as well as the familiar plea in Psalm 50, Aeneas' pertinent supplication to the Sybil for entrance to the underworld (*Aen.* 6.117: "alma precor, miserere, potes namque omnia"), to the verse "qualche tu sii, od ombra *od omo certo*,"

<sup>34</sup> The pairing of Ganelon with Tebaldello is possibly motivated in both cases by treachery against the Empire: of Ganelon against Charlemagne's army; of Tebaldello against the Ghibelline Lambertazzi refugees in Faenza. Stefano Seleni is currently elaborating a paper that discerns anti-imperial motivation in Ugolino's betrayal of Nino Visconti.

<sup>35</sup> As we know, Dante relies on Orosius 1.4 for the characterization of Semiramis' rule over "molte favelle" in *Inf.* 5.52-60. She heads a group including Dido, and Cleopatra, adversaries of Rome, as Semiramis is an adversary of natural law; her Babylon is compared to Rome (*Historia adversos paganos* 2.3.5-7). Orosius's discourse on Empire is implicit in Virgil's account of the "veglio di Creta," with his back to Egypt (conflated with the Babylonian empire) and his face toward Rome, the destined world-empire.

<sup>36</sup> Orosius is now recognized as the "avvocato dei tempi cristiani" in the list at *Paradiso* 10.118-20. See Brilli, "L'entente entre Orose et Augustin."

<sup>37</sup> See Fenzi, "Dante politico" 45, on the consistency and continuity of the ideological investments of *Convivio* 4, *Inferno*, and *Epistole* 5-7.

<sup>38</sup> This is, as Dante explains in *Mon.* 3.15, the "blessedness of this life" ("beatitudinem huius vitae") that the Empire can secure (and see *Purg.* 30.74-75), an image of the Earthly Paradise.

which closely tracks Aeneas' intuition of his mother's presence beneath her nymph-like disguise ("O *dea certe* [...] *quaecumque*").<sup>39</sup> The process of recognition is completed shortly thereafter with the pilgrim's question after hearing the Latin poet's words: "Or sei tu quel Virgilio...", echoing *Aeneid* 1.617: "*Tunc ille Aeneas es quem Dardanio Anchisae alma Venus genuit* [...]." There is more to this close imitation than prehumanist erudition: although for some readers the pilgrim's *miserere* testifies to moral confusion in that Virgil is an inappropriate recipient of such an appeal,<sup>40</sup> it could be argued that even before the pilgrim knows that the shade he meets is Virgil, Dante weaves in a thread of continuity that culminates with Virgil's prophecy of an Emperor, the *Veltro*, who will dispel the she-wolf of cupidity that threatens not only the pilgrim, but also the whole world. It might then be plausible to see the pilgrim's Virgil-and-Psalms inspired words as placed by Dante to anticipate Virgil's role as the mouthpiece of an Empire pious and just like Aeneas,<sup>41</sup> and whose Emperor, as Dante states in *Epistola* 5.7 in regard to Henry's anticipated deliverance of Italy, extends his mercy to all who request and deserve it:<sup>42</sup> "Sed an non miserebitur cuiquam? Ymo ignoscet omnibus misericordiam implorantibus, cum sit Cesar et maiestas eius de Fonte defluat pietatis."<sup>43</sup> In the poem, the extension of imperial mercy begins with Virgil's taking the pilgrim's hand and leading him through, and out of, Hell, and suggests from the outset of the poem an ideological and textual continuity with the political letters.

---

<sup>39</sup> See Hollander, *Allegory* 88, citing as the first record of this parallel Tommaseo's commentary of 1837 (and it remains the only one, except for commentaries by Hollander and Fosca). As has been observed, *Inf.* 1.67: "non omo, omo [già] fui" can be read as Latin. References to the commentary tradition have been drawn from the Dartmouth Dante Project online, henceforth marked as DDP.

<sup>40</sup> Hollander, "Dante's Use of the Fiftieth psalm" 147: "Dante [...] has forgotten to whom he should make his petition." Like most commentators (see Lund-Mead and Iannucci 17), Hollander considers Psalm 50 (and other psalms) the chief source of the pilgrim's plea; but as Dante thought of David, author of the Psalms, as Aeneas's contemporary (*Conv.* 4.5.6), the double origin of *miserere*, *Aen.* 6.117 and *Ps* 50.2 is consistent with that coincidence, and with Virgil's salvific role in the first canto.

<sup>41</sup> The *trapassato remoto* in "mi si fu offerto" implies Virgil has been in place well prior to the pilgrim's ruin.

<sup>42</sup> If we read the she-wolf as cupidity, and the *veltro* as a future emperor (both majority views; see Davis, "Dante's Vision" 151-53 and Scott, *Understanding Dante* 183-84, 234, 276-77; recently Casadei, *Altri accertamenti*), then *Inferno* 1 portrays the Empire as the remedy for cupidity as in *Mon.* 1.11-13.

<sup>43</sup> See also the "aures misericordes" of Henry, who takes pity ("miserans") on the cries of those captive (*Epist.* 5.4) and the parallel of "umile Italia" as rescued by the *Veltro* in *Inf.* 1.106 with *Epist.* 5.5, "Miseranda Ytalia": there are five terms related to *miserere* in *Epist.* 5.2-5.

### Resistance to Imperial Authority in *Inferno* 1-9 and the Crisis at the Gate of Dis

The first part of *Inferno*, up to and including the crisis at the gate of Dis in *Inferno* 8-9, dramatizes a series of challenges to the power of the Empire insofar as invested in Virgil, the pilgrim's guide. Shortly after the first address to the reader in the poem, the pilgrim, stayed by the defiant garrison of Dis, recalls to Virgil how he had intervened "more than seven times" ("più di sette / volte," *Inf.* 8.97-98) on the pilgrim's behalf. Virgil's interventions are indeed seven (or more), including those in successive odd-numbered Cantos: at 3.95-96, addressing Charon, where a formula is introduced: "vuolsi così colà ove si puote / ciò che si vuole"; at 5.23-24, speaking to Minos, repeating the formula exactly; and at 7.11-12 ("vuolsi ne l'alto, là dove Michele / fe' la vendetta del superbo strupo"), offering a variant referring to Lucifer's aboriginal resistance to God.<sup>44</sup> Virgil's verbal formula is traditionally linked to the talismanic golden bough of the *Aeneid*,<sup>45</sup> but it is also relevant that Jupiter and Mercury adopt formulaic language in books 4 and 6 of the *Aeneid* when transmitting Jupiter's command to Aeneas to vacate Carthage,<sup>46</sup> thus linking Aeneas' earthly mission (and his abortive postponement of it) with his descent into Hell, circumstances that apply to Dante's pilgrim as well, as we saw.<sup>47</sup>

What is more important, the formula "vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole,"<sup>48</sup> assuming the co-equality of will and the power to fulfill what is willed,

<sup>44</sup> Not accidentally perhaps, the formulas occur in Cantos 3, 5, and 7; the gate is breached at 9.90. Another instance of the formula is at 21.79-84, with a partial source in *Aen.* 5.55-56 ("haud sine numine divum [...] adsumus"); and see *Inf.* 21.82-83 ("sanza voler divino [...] nel ciel è voluto"; "voluntas et volitum in Deus sit idem," at *Mon.* 2.1.5).

<sup>45</sup> The association is longstanding; see *Inferno*, ed. Bellomo 47; *Commedia; Inferno*, ed. Inglese 82. Steinberg, *Dante and the Limits of the Law* 96-104, usefully reopens the discussion by considering the formula in the context of contemporary debates over absolute versus ordained power in relation to God, Pope, and Emperor, and in light of the vacancy of imperial authority between 1249 and 1308-10.

<sup>46</sup> See *Aen.* 4.232-234: "si nulla accendit tantarum gloria rerum [...] quid struit"; and 272-75: "Quis struis? Si te nulla movet tantarum gloria rerum / Ascanium [...] respice") and at *Aen.* 6.405-07 referring to the Sybil's words and directly connected to the showing of the bough ("si te nulla movet tanta pietatis imago / at ramum hunc [...] / agnoscas"), a passage Dante cites at *Epist.* 7.17 in order to stimulate Henry into action. Dante also echoes Virgil's lines at *Purg.* 6.116 when reproaching Albert of Hapsburg for neglecting Italy ("se nulla di noi pietà ti move"). Mercury has long been advanced as a model for Dante's *messio* in *Inf.* 8-9 (e.g. Pasquazi); but it is only in light of a systematic parallel between the imperial agenda of the *Aeneid* and that of Dante that this association becomes necessary.

<sup>47</sup> The *messio* has a *verghetta* in Dante and Mercury a "fatalis virga" in *Aen.* 6.409; see Scott, *Dante's Political Purgatory* 39, on Dante's idea of going to Hell as based in part on *Conv.* 4.26.8-9 (Aeneas' descent to Hades). See also Steinberg, *Dante and the Limits of the Law* 93-96.

<sup>48</sup> The formula consists of sixteen syllables, balanced at either extreme chiastically (and alliteratively) by *vuolsi* and *si vuole*. As a hendecasyllable plus a *quinario*, the formula

is an abbreviated, performative formula that anticipates—or, more correctly, is recapitulated and expanded—in Dante's *Epistola* 5.14, where words derived in part from Paul the Apostle (*Rom* 13.1-2) warn against resistance to the divinely sanctioned advent of Holy Roman Emperor Henry VII: “potestati resistens Dei ordinatione resistit; qui divine ordinatione repugnat, voluntati omnipotentiae coequali recalcitrat.” The versified formula balances will and power using three conjugated verbs (*vuolsi, puote, vuole*), while the epistolary prose passage correlates substantive *potestas* and *voluntas* and arranges three verbs, beginning with the same prefix, in a tricolon that proceeds with modulated *gradatio* from the abstract *resistit* to *repugnat*, implicitly a metaphor of war (*pugna*), and concludes with *recalcitrat*, evoking the vivid barnyard—and biblical—image of a horse or ox kicking back against spurs or a goad.<sup>49</sup> And if the versified formula, with its terse mix of monosyllables and bisyllables under percussive stresses (*così, colà*) suggests the peremptoriness of divine command, the prose tricolon, like the Pauline original from which it derives, has the force of a syllogism, built around a middle term standing for the divine order of the universe: to resist God's power is to resist divine order, and since He wills that order, to resist his power is to resist the will that is coequal with His power.<sup>50</sup> Although no commentator on the *Epistole* links 5.14 to the vernacular formulas in *Inferno* 3, 5, and 7, Dante's insistence on the equality of will and power with his addition to the Pauline phrasing of “voluntati [...] *coequali* omnipotentiae” makes the relation unmistakable.<sup>51</sup>

The repetitive structure of both the versified and the prose formulations itself implies the idea of entrenched resistance, as exemplified in narrative terms in *Inferno* 1-9 with the instances previously enumerated, in cantos 3, 5, and 7,<sup>52</sup> to which can be added the obstacles offered by demonic agents in the first few cantos, including the *lupa* (*Inf.* 1.36: “impediva il mio cammino; 1.96: “tanto l'impedisce che l'uccide”; 2.62: “sulla diserta spiaggia è impedito), as well as the pilgrim's own momentary fit of cowardice (2.95: “questo impedimento” and 2.121: “perché ristai?” echoing *resistit*).<sup>53</sup> The arrival of the *messo* to rescue Virgil

---

exactly balances metrically *dove si puote* with *ciò che si vuole*, inclusive of assonance [*puote: vuole*]. Alighieri, *Inferno*, ed. Inglese 83 gives a similar, if briefer, analysis.

<sup>49</sup> Alighieri, *Epistole*, ed. Baglio 114, notes the tricolon without further comment.

<sup>50</sup> Thus God appears in all three *cola*: explicitly as God (*Deus*), immanent in the divine order (“divina ordinatio”), and through the omnipotence that is His attribute alone.

<sup>51</sup> For Dante's use of *Rom* 13.1-2 in *Epistola* 5 and in imperial and papal letters, see Fontes Baratto 280.

<sup>52</sup> *Mon.* 1.11.6-7 again states the equivalence of will and power in terms of how cupidity resists justice: “iustitia contrarietatem habet quandoque in velle” in reference to *habitus*; and “iustitia contrarietatem habet in posse” in reference to *operatio*; uniting *velle* and *posse*, the Emperor can enforce justice.

<sup>53</sup> *Inferno*, ed. Bellomo 146, notes that the resistance of the garrison reprises that of the three beasts. And see *Mon* 2.1.2, “sine ulla resistentia,” in reference to Rome's rapid conquest of the world; the angel, in Christ's wake, opens a gate that does not resist (*Inf.*



and the pilgrim, effected with his *verghetta* or *baculum* (the equivalent of the golden bough, called a *virga* in the *Aeneid*),<sup>54</sup> both recalls previous moments of resistance and summarily ends all opposition by forcing entrance into the city of Dis.<sup>55</sup>

In Justin Steinberg's account, which gives a newly persuasive rendering to a reading of the episode proposed nearly a century ago,<sup>56</sup> the impasse at *Inferno* 8-9 dramatizes, at the level of political allegory, the hiatus of the imperial vacancy (still in effect in 1306-08, when Dante was presumably writing *Inferno*), during which the *de jure* authority of the Emperor could not be asserted *de facto*, thus precipitating Virgil's repulsion from the gate of Dis.<sup>57</sup> Steinberg proposes that the resistance of the infernal garrison, taken as a refusal of admission to imperial emissaries, adumbrates the traditional resistance of Italian Guelph cities to the imperial writ—re-energized by the election of Henry VII in November of 1308 and his descent into Italy in 1311, but by no means confined to the years of Dante's exile.<sup>58</sup> When the "messenger from heaven" ("del ciel messo") arrives and opens the gate, the act asserts not only divine power, but re-affirms imperial will as well:

"O cacciati del ciel, gente dispetta,"

---

9.90: "l'aperse [...] *nessun ritegno*"). Dante refers to the "cerchio di Giuda" as Virgil's destination when sent to draw up a soul killed during the Roman civil war: that is, a soul resisting, and betraying, the imperial cause: see *Inferno*, ed. Inglese 138.

<sup>54</sup> At *Inf.* 9.90 the *verghetta* of the messo defeats the overweening pride, the *oltracotanza* of the garrison, just as the bough deflates the wrath of Charon (*Aen.* 6.406-07): "at ramum hunc [...] agnoscas. / tumida ex ira tum corde residunt." Virgil can himself be associated with the *virga* through the scholiasts's etymology of his name; see the 10<sup>th</sup> century *Vita virgilii* cited by Alessio and Villa 11, "Virgilius a virga," likely echoed at *Inf.* 13.32, where the *ramicel* broken off by the pilgrim is suggested by *Aen.* 3.133-47.

<sup>55</sup> A series is also constituted by adversaries: God is "avversario d'ogni male" at *Inf.* 2.16; 8.115 describes the garrison of Dis ("nostri avversari") and in *Mon.* 2.1.1 ("concordantes ut *adversentur* domino"), 1.11.11 ("remota cupiditate, nihil iustitiae restat adversum"); 2.5.5 ("cupiditate [...] rei publicae semper *adversa* est"); at 3.4.1, the hierocrats "*adversis* argumentis moventur."

<sup>56</sup> The view that the episode dramatizes an imperial advent, with parallels to *Epistole* 5-7 and *Monarchia*, was advanced in *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Luigi Pietrobono*, but has had a tepid reception (e.g., *Inferno*, ed. Inglese, 130; 140); although mentioned in Pasquazi's article on the "messo celeste," it is not there discussed.

<sup>57</sup> Marked syntactically by Virgil's aposiopesis and anacoluthon at *Inf.* 9.8 ("Se non... tal ne s'offerse") and lexically by the phrases "parola tronca" and "speranza cionca," adopting a rare rhyme used in only one other *terza rima* in the poem (*Inf.* 29.47-51), while the adjacent rhyme on -ado (*grado rado vado*) is used solely here.

<sup>58</sup> In *Purg.* 16.117 Marco Lombardo, an apologist for Empire, dates the "buon tempo antico" to the years "prima che Federigo avesse briga," referring to obstacles placed before Frederick II by the papacy. On the resistance of the garrison of Dis compared to the resistance of Florence to the emperor, see Pietrobono's commentary (DDP). See also the account of Dino Compagni in his *Cronica*, Book 3.24-28.

cominciò elli in su l'orribil soglia,  
 "ond'esta oltracotanza in voi s'alletta?"<sup>59</sup>  
 Perché recalcitrate a quella voglia  
 a cui non puote il fin mai esser mozzo,  
 e che più volte v'ha cresciuta doglia?  
 Che giova ne le fata dar di cozzo?" (*Inf.* 9.91-97)

The angel recalls the pattern of defeats suffered by the rebellious against the Empire of God,<sup>60</sup> and insists on the providential, fated journey of the pilgrim, which Virgil had referred to when outfacing Minos (*Inf.* 5.22), "Non *impedir* lo suo *fatale* andare," and that may not be resisted by those who butt with their heads against the fates "nelle *fate* dar di cozzo." What is most important, the words of the *nesso* to the infernal garrison closely links the terms for its resistance (dar di *cozzo*, *recalcitrate*, *punga*) to the reiteration of the teleological formula describing a will that cannot be cut off from realizing what it wishes ("quella *voglia*, il cui *fine* non può mai esser *mozzo*").<sup>61</sup> These correlations lead us again to the Pauline epistles and the biography of their author. First, to the quasi-syllogistic words of *Rom* 13.1-2, as we just saw, in which Paul justifies submission to secular authority: the same passage cited by Orosius as a foundational premise for the historical contest for Empire, and one of several passages that imperial chancelleries drew on to justify the legitimacy of temporal rule.<sup>62</sup> Second, to the

---

<sup>59</sup> *oltracotanza* is a hapax, though recalling the equally unique *tracotanza* at *Inf.* 8.124, in reference to the resistance offered Christ in his descent to Limbo, thus effectively pairing the passages.

<sup>60</sup> *repugnat* in *Epist.* 5.7 echoes *punga* in *Inf.* 9.7, which rhymes with *giunga*, referring to the arrival of the *nesso*; see also *Conv.* 4.4.6, on the Emperor as the "nocchiero [...] che abbia del tutto universale e *inreputabile* officio di comandare." The reference to "dar di cozzo" has *recalcitrate* as a pendant, completing a picture of aggression and resistance from both ends, so to speak; butting with the head also implies the horn associated with arrogance: see *Epist.* 7.25 ("cornua rebellionis") of Florence. The description of the encounter as a battle (*punga*) is emphasized by Dante's assimilation of two *Aeneid* battles for the description of the arrival of the *nesso* (*Inf.* 9.67-72): the Trojans falling to the invading Greeks at *Aen.* 2.416-19, and Trojans defeating Rutulians at 12.451-55: initial defeat followed by final victory, the bellicose narrative of the *Aeneid* in a nutshell and the same sequence as Dante's episode.

<sup>61</sup> *Mon.* 3.2.2: "illud quod nature intentioni repugnat Deus nolit"; and *Questio* 18 (44) "sciendum est quod natura universalis non frustratur suo fine [...] nullo modo potest a sua intentione deficere," in regard to the ends of Nature, God's "art" (*Inf.* 11.100).

<sup>62</sup> E.g. the *Constitutions of Melfi*, discussed in Delle Donne, *La porta del sapere* 208-16, cited at 209. Delle Donne locates the principal inspiration for the preface of the *Constitutions* regarding the need for human governance ("sicque ipsarum rerum necessitate cogente nec minus divine provisione instinctu principes gentium sunt creati, per quos posset licentia scelerum coherceri") in Thomas of Capua's 1218 missive written on behalf of Honorius III to the kingdom of Castile, edited in *Die Briefsammlung des Thomas von Capua*, ed. Thuser 97-98 (III, 4); for the necessity of government affirmed in the Christian Middle Ages, of which one source is *Rom* 13.1-5, see Stürmer 509-610. Paul's language

passages in Acts that relate the vision of Christ reproving Saul's reluctant response ("durum est tibi contra stimulum calcitrare"), texts taken by scriptural exegesis as reproof of Saul's pride,<sup>63</sup> and which Dante would adopt in his epistle of 1314 to the Roman cardinals chastising the ecclesiastical hierocracy.<sup>64</sup> In other words, the pericopes relating to Paul contain *in nuce* Dante's two chief political agendas: the affirmation of the divine right of the Empire and the upbraiding of the corrupt Church hierocracy, with the implication that its resistance to the Empire, like that of Paul, was resistance to the will of Christ. Writing to Henry VII in *Epistola* 5, Dante conflates these same passages: with the insertion of "in confessione *subiectionis*,"<sup>65</sup> immediately before citing *Rom* 13.1-2 (*Epist.* 5.14: "considerantes quia 'potestati resistens Dei [...] resistit'"), Dante modifies the incipit to the invitatory psalm of the Matins liturgy (*Ps* 94.2: "Preoccupetis faciem eius in confessione et in psalmis iubilemus ei");<sup>66</sup> and immediately thereafter Dante annexes the words of *Act* 9.5 proclaiming that those who resist Henry "kick against the pricks," since he bears the authority of Christ ("voluntati omnipotentiae coequali recalcitrat; et 'durum est contra stimulum calcitrare'"), echoing the terms used by the *messo* in *Inferno* 9.94.<sup>67</sup> As it happens, Dante's rhetoric did not differ from that of the imperial curia: Henry VII cited the passage

---

appears also in Manfred's manifesto to the Romans of 24 May 1265, edited in Dupré-Theseider, *L'idea imperiale di Roma nella tradizione del medioevo* 225-26: "solite tue dominacionis antiquo felicissimo status restauremus, ut cupimus et nobis desuper dandum divino consperamus iudicio, cum scriptum sit quod 'omnis potestas a Domino Deo est'" (for Dante's use of this text, see Angiolillo 57-87. For similar language deriving from di Capua's letter and the *Constitutiones* in the statutes of the Bolognese notarial republic, shifting the source of authority from *principes* to the popular *comune*, see Giansante 33-37, 119-26, 137-41.

<sup>63</sup> The unhorsing of Paul on the way to Damascus was illustrated in medieval Bibles with the image used for defeated *Superbia* in illustrated mss. of Prudentius' *Psychomachia*; see Eelen 85-87 and plates 42-50.

<sup>64</sup> As again in *Epist.* 11.5: where the oxen pulling the wagon bearing the Ark of the Covenant, kicking back against the oxherd and leaving the right path; "ego ad boves *calcitrantes*, per abvia *distrahentes*, attendo"; for this episode see my *Cleansing the Temple* 1-6; also now Allegretti, "Cosa significa il mondo bucolico nella *Commedia*" 240-51.

<sup>65</sup> The closely related *subditus* occurs at both *Rom* 13.1 "Omnis anima potestatibus sublimioribus *subdita* sit and 13.5, "Ideo *necessitate subditi* estote non solum propter iram, sed etiam propter conscientiam": the two commands effectively bracket the passage. Echoing Paul's term from *Rom* 13.1, Dante affirms in *Epist.* 7.14 that Christ would not have subjected himself to imperial authority had the edict not been issued by a most just principate: "unigenitus Dei filius homo factus ad profitendum secundum naturam assumptam edicto se *subditum* [...]." For Paul's role vis à vis Dante's, see Ledda, "Modelli biblici nella *Commedia*."

<sup>66</sup> See Rigo 33-44.

<sup>67</sup> Dante reiterates the Pauline phrase "Dei ordinatione resistit" at *Epist.* 7.27, condemning the Florentines for resisting their legitimate sovereign; the association of infernal and Florentine resistance is also made by Pietrobono.

from Romans in reprovng rebellious Tuscan cities during his expedition to Italy, while the passage from Acts was used to chastise Robert of Anjou for blocking Henry's access to Rome.<sup>68</sup> The pilgrim's passage through Hell in *Inferno* 1-9, *Epistola* 5, and Henrician policy during his *Romfahrt* are closely aligned with the poet's advocacy of an imperial advent and his reproof of those opposing it.<sup>69</sup>

For Dante's argument, the identification of the Emperor with Christ is axiomatic. The use of Psalm 94, the psalm of majesty that provides the invitatory psalm for the entire liturgy, and which in the context of the letter affirms the dominion of the Emperor over the whole world,<sup>70</sup> climaxes the series of references to Henry as Christ that begins the epistle: "nunc est tempus acceptabile" (2 *Cor* 6.2, and from a Vespers sequence in Lent); "Leo fortis de tribu Iuda" (*Gen* 49.9, and *Apc* 5.5, traditional identifications); "ad nuptias properat," comparing Henry to the bridegroom of Canticles (2.10),<sup>71</sup> but also to Advent, Nativity, and Epiphany imagery deriving from Psalm 18.<sup>72</sup> Furthermore, as Paola Rigo has detailed, the fifth *Epistola* is constellated with language announcing Henry VII in the liturgical terms of Christ's Advent,<sup>73</sup> and to her tally can be added the nuptial

---

<sup>68</sup> As cited in *Epistole* ed. Baglio 115 (*MGH Const.* vol. 4, x, 2, 931), Henry VII quoted "dei ordinatione resistit" to Tuscan rebels on 23 February 1313; and cited *Act* 26.14 to Robert of Anjou, who created obstacles to his coronation in Rome, in the proclamation *Deus iudex iustus* on 26 April 1313 (*MGH IV*, x, 2, 986): "perditionis alumnus [...] calcaneum rebellionis presumpsit erigere ac contra stimulum indurata nequitia calcitrare non cessat"; cited also in Rigo 38-39.

<sup>69</sup> Texts plausibly written in 1307-09 (*Inf.* 1-9), 1310-11 (*Epist.* 5-7), and 1312-13 (Henry's edicts) are thus substantially in accord with respect to Dante's adherence to the imperial project. See Scott, *Dante's Political Purgatory* 29-50, on this chronology. As observed by Fontes Baratto, 280 and 280n39, Dante's use of *Rom* 13.2-3 repudiates Boniface's *Unam sanctam*, which denounces a co-equal imperial authority as Manicheism: "quicumque igitur huic potestati a Deo sic ordinate resistit, Dei ordinatione resistit, nisi duo sicut Maniceus fingat esse principia."

<sup>70</sup> See *Aen.* 1.286-87, "Imperium sine fine dedi [...] fama qui terminet astris," echoed in *Mon.* 1.11.12 and *Epist.* 7.13; and consonant with Psalm 94. See Steinberg, *Dante and the Limits of the Law* 108.

<sup>71</sup> *Cant* 2.10: "Surge propera amica mea, formosa mea, et veni." The spousal image casts Henry as the spouse of Canticles, that is, Christ, who will rejoice and dry the tears of the widow of Lamentations, see *Epist.* 5.6, "Exsicca lacrimas et meroris vestigia dele, pulcerrima" ("moeroris vestigia" echoes *Lam* 1.13: "tota die moerore confectam"). Dante is recalling the combinations of Lamentations and Canticles that appear in *Purg.* 6.112-14, where widowed Rome calls out to her spouse, Caesar. For Lamentations and Canticles citations used together in *Purg.* 6 and in the *Epistole*, see my "Lament and Lamentations" 47-54; see also Brilli, "Reminiscenze scritturali (e non) nelle epistole dantesche" 443-49.

<sup>72</sup> E.g. *Ps* 18, 2: "In sole posuit tabernaculum suum et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo."

<sup>73</sup> See Rigo 34-38, citing *Epist.* 5.1: "vos qui lugetis oppressi, animum sublevate, quoniam prope est vostra salus"; cf. "nunc enim propior est nostra salus" (*Rom* 13.11), the Gospel Epistle for 1<sup>st</sup> Sunday in Advent, along with the Gospel text, *Lc* 21.28, "Respicite et levate capita vestra; quoniam appropinquat redemptio vestra"; and see also *Lc* 21.25-27: "Et erunt

imagery that follows, “sponsus tuus [...] clementissimus Henricus [...] ad nuptias properat,” echoing again the language of Psalm 18,<sup>74</sup> a text that appears in the Advent, Nativity, Hypapante and Epiphany liturgies announcing the coming of Christ and his manifestation as Son of God,<sup>75</sup> and that informed imperial ceremonials and triumphant entries.<sup>76</sup>

From this perspective, the crisis of *Inferno* 8-9, if understood as a reflection of the hiatus in imperial authority due to vacancy of the Empire, can be parsed in terms of the historical interventions of Christ and the Emperor. The descent of the messenger, sent from heaven (“da ciel *messo*”) reiterates the *descensus ad inferos* of Christ, modelled by Dante on the *descensus* episode in the Gospel of Nicodemus and on the liturgy of Holy Saturday,<sup>77</sup> attributing to Christ the freeing the souls captive in Limbo, as serially recalled in Cantos 4.55-57 (“un possente”), 8.124-26: “men secreta porta...” and 12.37-42 “la gran preda / levò a Dite”).<sup>78</sup> When Virgil worries in *Inf.* 9.9 over the delay of the *messo* (“quanto tarda a me ch’altri qui giunga”), which echoes in part “Veniet dominus, et non tardabit” from the *Magnificat* antiphon at Vespers before Christmas,<sup>79</sup> the commemoration of Christ’s *descensus* coincides in Dante’s text with the liturgy of Christ’s Advent. The post-Advent liturgy in turn informs Virgil’s short-lived glimpse of the descending *messo*: “già di qua da lei [the gate at 3.1-9] discende l’erta” (8.128)

---

signa; et videbunt,” etc. (2<sup>nd</sup> Sunday in Advent); and see *Rom* 13.11, and *Isa* 45.8, “Rorate caeli desuper, et nubes pluant iustum; aperiatur terra et germinet Salvatorem et iustitia oriatur simul,” sung in the Vespers Office at Advent. All these texts but the last are relevant to *Inferno* 8-9.

<sup>74</sup> For Psalm 18 in the liturgy and in Dante, see Martinez “The Poetics of Advent Liturgies” 290-93.

<sup>75</sup> The allusion to the parable of the vinekeepers at *Epist.* 5, “vineam suam aliis locabit agricolis [...] qui fructum iustitiae reddant in tempore messis,” alluding to *Mt* 21.41, will be treated later in this essay. For this passage in relation to Henry’s “bucolic” role, see Allegretti, “Cosa significa la bucolica nella *Commedia*” 240-51.

<sup>76</sup> Henry VII was crowned in Aachen on Epiphany (6 January 1309), and in Milan on 25 December 1310. For Frederick’s ceremonial policy, see Villa, “Un tritico per Federico” 331-57. Kantorowicz, “The King’s Advent and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina” 207-31 sets out how medieval royal advents echoed the Advent of Christ.

<sup>77</sup> See the Holy Saturday Matins Antiphon “Elevamini portas eternas” and the Lauds Antiphon “O mors ero mors tua” referring to Christ’s entry into the gates of Limbo and the conquest of Hell. Liturgical texts are cited from *Sources of the Modern Roman Liturgy*, ed. Van Dijk 87.

<sup>78</sup> On the harrowing of Hell reflected in the descent of the *messo*, see Iannucci, “Dottrina e allegoria in *Inferno* VIII, 67 – IX, 105”; for liturgical texts and passages from the Gospel of Nicodemus relating to the harrowing echoed in *Inf.* 8-9, see Martinez, “*Vadam ad portas inferi*: la catabasi dantesca e la liturgia.”

<sup>79</sup> Cited, with other examples, by Heilbronn, “Dante’s Gate of Dis” 180; also pertinent is “De celo veniet dominator dominus,” the *Magnificat* Antiphon in the second week of Advent (*Sources of the Modern Roman Liturgy*, ed. Van Dijk 24), which continues “et in manu eius honor et imperium”; see also Martinez, “Poetics of Advent Liturgies” 281-83.

and later the description “egli era da ciel messo” (*Inf.* 9.85), both phrases that echo the Epiphany responsory “Descendit de caelo verus deus.”<sup>80</sup>

The historical acts of Dante's Emperor reiterate Christ's salvific descents. Christ's role as liberator of souls bondage in Limbo was attributed to Henry's entry into Italy in 1310-11,<sup>81</sup> and as we just saw *Epistola* 5.1-5 presents Henry VII as the Advent Christ. More specifically, *Mt* 11.10, “Ecce mitto angelus meus,” the Gospel lesson on the first Sunday in Advent,<sup>82</sup> which identifies the *angelus* as John the Baptist, the prophet-forerunner of Christ, was sung at the coronation of Henry VII in Milan as King of Italy on Epiphany (Jan. 6) of 1311, and is in fact the prescribed Antiphon for the Roman reception of the Emperor.<sup>83</sup> Reading the episode in *Inferno* 8-9 as a prospective imperial *adventus*, the envoy from heaven most likely figures the Emperor's angelic *precursor*, announcing, with the rescue of the pilgrim and Virgil, a reassertion of imperial power. Indeed, the chiasitic symmetry of “da ciel messo” with the phrase “messo del ciel,” used in apposition to the “Cinquecento dieci e cinque” prophesied by Beatrice in *Purgatorio* 33.44 and described as the heir of the Roman eagle (37-38: “non sarà [...] senza reda / l'aquila”), all but guarantees that the *messo* in *Inf.* 9 must in some sense refer to a Roman Emperor.

Only the pattern described above, can fully account for the extraordinary rhetorical emphasis marked by the two addresses to the reader, the first such in the poem, that frame the episode before Dis. They are closely linked verbally: the first manifests the pilgrim's fear, upon hearing the “parole maledette” (8.91: “sol si ritorni per la folle strada”), that he will never return to the surface (8.94-96:

<sup>80</sup> *Sources of the Modern Roman Liturgy*, ed. Van Dijk 43.

<sup>81</sup> In a letter swearing the fealty of Casale Monferrato to the newly crowned sovereign in Milan, Henry's advent to relieve the cities and realms of Italy was compared to Christ descending to “the lowest parts of the earth.” See *MGH, Const.* IV 4: 407-08, cited (but not quoted) in Bowsky 55: “quod sicut unigenitus Dei filius pro salute humani generis, ut ipsum de laqueo dyabolice servitutis eriperet, ad yma mundi descendit, sic veneranda imperialis maiestas divini nomine gratia misericorditer predotata in totius christianitatis remedio et salute ad partes Ytalicas ad quietandum christianum populum, qui per discordias hominum totus dilaniatus cadebat, ut resurgeret divina virtute preambula, potentissimo brachio condescendit.” See also Compagni, ch. 24: “L' imperatore [...] con pochi cavalli passò la montagna [...], senz'arme [...] e venne giù discendendo di terra in terra, mettendo pace, come fusse uno Agnolo di Dio.”

<sup>82</sup> Also a *Benedictus* Antiphon during Advent (*Sources of the Modern Roman Liturgy*, ed. Van Dijk 24). An adaptation of *Mal* 3.1, “Ecce mitto angelus meus,” the Old Gallican reading for the first lesson on the first Sunday of Advent, subsequently displaced to the Feast of Hypapante (of the Lord to his Temple), in February. For the *cursor* in the royal *Adventus*, see Kantorowicz, “The King's Advent” 219-22, and for the Emperor as *angelus dei* in Frederick's imperial ideology see Kantorowicz, *Federico II Imperatore* 199.

<sup>83</sup> See the 13th cent. Roman *Ordo ad benedicendum seu coronandum imperatorem*, which calls for the singing of the Responsory “Ecce mitto angelum meum” as the Emperor enters the Colline gate and is led in procession to the Basilica of St. Peter; see *Die Ordines für die Weihe und Krönung des Kaisers und der Kaiserin* 69-70.

“Pensa, lettor [...] che non credetti ritornarci mai”). The second address comes just after Virgil’s warns of the same peril at *Inferno* 9.57 (“nulla sarebbe di tornar mai suso”). All three phrases recall the Sybil’s admonition to Aeneas on the difficulty of returning from Hell to the light.<sup>84</sup> The second address, occurring immediately before the arrival of the *messo*, invites the reader to scrutinize the event that subsequently effects the pilgrim’s rescue: it is thus in the identity of the *messo* that the promised “dottrina che s’asconde sotto i versi strani” should be sought. Indeed “messo del ciel” proves to be the crucial polysemous signifier in the canto: it recalls the classical Mercury who descends from Olympus to correct Aeneas; it reiterates Christ’s liberating *descensus* into Hell, and it acts as the forerunner or *cursor* heralding the coming of the Emperor, in his own right a successor to Christ. Framed at the end of Canto 8 in terms evocative of Virgil’s “messianic” eclogue (“già discende l’erta” echoes *Eclogue* 4.6, “iam nova progenies caelo demittitur alto”), the imminence of the *messo* promises a return to the *Saturnia regna* of the Eclogue during which justice will again prevail (*Mon.* 1.11.1). Previously noted by scholars,<sup>85</sup> the allusion is only fully intelligible in light of a prospective return of a legitimate Roman Emperor, bearing the authority of Christ, and fulfilling the anticipatory series of references to imperial authority in *Inferno* 1-9.<sup>86</sup>

The embedded allusion to the Virgilian prophecy resonates with the fact that in *Epistle* 7.7, when revering and touching Henry Dante himself voices the words of the Baptist as prophet and precursor of Christ (7.2.7): “et in vocem precursoris [...] ‘Tu es qui venturus es [...]’” and later 7.2.9-10: “‘Ecce agnus Dei,’”<sup>87</sup> so that

---

<sup>84</sup> *Aen.* 6.126-129: “Facilis descensus Averno / noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est.” The open *ianua Ditis* are recalled in *Inf.* 8.125-26: “men secreta porta / la qual sanza serrame ancor si trova.”

<sup>85</sup> For reference to the Fourth Eclogue in *Inf.* 8-9, and its application to the Emperor, see Pietrobono’s commentary (DDP), who also notes Virgil’s failure to comprehend his own text; see also Musa 84, and Heilbronn, “Dante’s Gate of Dis” 179-180 (both without referring to an Emperor). Fumagalli 131-34, also links the Eclogue to “da ciel messo” at *Inf.* 9.85 (but not to 8.128), and like Pietrobono argues that Virgilio’s (and Dante’s) reference is to an Emperor. On Virgil’s role as bucolic poet in *Purgatorio* and *Paradiso*, see Allegretti, “Cosa significa la bucolica nella *Commedia*” 205-28.

<sup>86</sup> References in *Purgatorio* 6-9 to the Emperor or the Empire furnish “vertical” parallels to the account given here: in addition to the reproaches of Albert in the digression of *Purg.* 6.97-117 and the negligent Rudolf of Hapsburg in *Purg.* 7.91-96; and *Purg.* 6.117 in relation to *Epist.* 7.17 (treated below); see also *Purg.* 8.97-102 (the “sacra rappresentazione” in the valley of Princes) and *Epist.* 5.5-7, as cited by Forti 315-16; and *Purg.* 9.29 of the eagle (“come folgor discendesse”) vis à vis *Epist.* 5.11 (“cum sublimis aquila fulguris [...] descendens” [Henry VII]). In *Paradiso* 6-7 it is the coordination of Caesar’s rapid victories (*Par.* 6.70, “scese folgorando”), and the Augustan peace, with the birth of Christ.

<sup>87</sup> Consistent with *Epist.* 5, Dante’s scriptural citations also figure in the liturgy: “Tu es qui venturus es” is an Antiphon at Lauds during the second week of Advent, and “Ecce agnus

Dante assimilates to the voice of imperial herald the voice of the prophet of Christ. The poet's role is the more striking in light of Christ's description, at John 5.35, of John the Baptist as "lucerna ardens," a burning lamp, like the *lume* of Virgil's fourth Eclogue for Statius in *Purgatorio* 22.67-72.<sup>88</sup> This conjunction of prophetic forerunners—Virgil, John the Baptist, Dante—is portentous, and I will return to it.

A chief purpose of the pattern in *Inferno* 1-9 is thus the integration within the words of the *nesso* of the passages derived from *Romans* and from *Acts*, associating to the brief, futile resistance to Christ by Saul of Tarsus the resistance to the legitimate secular power, the Emperor, and indeed to what God wills as the author of history, as Dante argues more extensively in *Monarchia* 3.2.5-7. The pattern sets a program for the rest of the cantica, which envisions Hell as the dystopia that ensues when the authority of the empire is absent, the precepts of charity are violated, and malice, *iniuria* and injustice prevail (*Inf.* 11.22-24). Given the historically retrospective frame of reference of *Inferno* focused, insofar as the analysis of politics goes, on the defeat of the imperial project at Benevento and Tagliacozzo in 1266-68 and the succeeding decades in which an Angevin and Guelph hegemony was imposed on southern and central Italy,<sup>89</sup> this lamentable absence of imperial authority justifies a series of inclusions in Dante's cantos, from the emphasis on the murder of Henry of Almayne—son of an Emperor-elect—that provides the chief instance of political violence in *Inferno* 12, to the insertion in the canto of the hypocrites of intertextual references to Frederick II's epistle of 1239 to Gregory IX, protesting his excommunication, to the spectacle of schism in *Inferno* 28 that underscores the defeat of the Empire by Charles of Anjou. In each instance, the imperial idea is associated with the suffering Christ: Henry's murder occurs during the elevation of the host, associating his death with the ritual sacrifice of Christ; Caiaphas and the other members of the Sanhedrin, a pharisaic caste of high priests like the Pope and curia that condemned Frederick II, suffer the *contrapasso* suited to their role in the crucifixion of Christ; and Bertran de Born is rendered with the language of Lamentations used liturgically to describe Christ's passion, while his divided body is an image of the civic body he helped destroy. Rather than a "Guelph" *Inferno*, then, the first cantica, ideologically coherently with *Epistole* 5-7 and with arguments in *Monarchia*,

---

Dei" is a Responsory before Epiphany (*Sources of the Modern Roman Liturgy*, ed. Van Dijk 24, 39). For Dante's prophetic role and relation to the Baptist, see Mineo 146; and Di Patre 326-28. See also Ledda, "Modelli biblici e profetismo nelle *Epistole* di Dante" 73-78.

<sup>88</sup> See *Vita nova*, ch. 15, "lo quale precedetter la verace luce." Dante cites "Vox clamans in deserto" in the same passage (a sonnet attributed to Cino da Pistoia refers to Dante as "Vox clamantis in deserto"; see *Poeti del Trecento*, ed. Marti 818-19. For John 5.35 in relation to the Dante-Guido complex in the *Commedia*, see Veglia 15, and Mangini, "Pride and Friendship" 63-65.

<sup>89</sup> On these circumstances, see Carpi, *La nobiltà di Dante* 416-19.



makes plain the necessity of the Empire by exemplifying how its absence results in an infernal human city comparable to Babylon and the captive Jerusalem.<sup>90</sup>

### **The Heart of Hell: Henry of Almayne in the bosom of God (“in grembo a Dio”)**

Virgil’s exposition of the order of the infernal circles places the seventh circle (*Inf.* 12-17), dedicated to punishing sins of violence against God, self, and others (“A Dio, a sè, al prossimo si pone / far forza,” 11.31.32), between sins of incontinence (*Inf.* 5-7) and sins of fraud and treachery (*Inf.* 18-34): on other words, in the middle position. In light of the “body analogy” that is coextensive with the landscape of Hell,<sup>91</sup> the circle of violence corresponds to the breast, the part of the body containing the heart. Consistent with this emphasis, and coinciding with the first of the circles of violence, is Dante’s reference in his description of the centaurs to the place where rational human nature joins the animal nature of the horse (“al petto si mira,” 12.70; “dove le due nature son consorti,” 12.84).<sup>92</sup> The heat and blood in the heart are alluded to in turn with the river of boiling blood (“la riviera del sangue [...] bolle,” 12.47), later identified as Phlegethon,<sup>93</sup> which like the other infernal rivers forms pools and lakes.<sup>94</sup>

The other striking feature of the landscape the canto is the “ruina” or rockfall that occurred at the moment of the death of Christ on the cross (*Inf.* 12.1-9): here first mentioned explicitly in the poem as the geological trace of the death of Christ on the cross, the greatest act of violence ever perpetrated. The landslide alerts the reader to the remarkable fact that there are no less than five references to Christ or God in *Inferno* 12. The five appear in a *gradatio* of increasing explicitness: in

---

<sup>90</sup> See Davis, “Rome and Babylon in Dante”; Ascoli 149-74; and Brilli, *Firenze e il profeta* 121-70, including critiques of previous work; for “captive Jerusalem” in *Inferno* see my “Lament and Lamentation” 62-67.

<sup>91</sup> For this analogy, see Durling, Additional Notes 1 and 2, in *Inferno*, ed. Durling and Martinez 552-55, 576-77.

<sup>92</sup> See Singleton, “Campi semantici dei canti XII dell’*Inferno* e XIII del *Purgatorio*”; and see Ovid, *Met.* 12.502: “quid geminae vires et quod fortissima rerum / in nobis duplex natura animalia iunxit?”

<sup>93</sup> Macrobius, *Commentarium in Somnium Scipionis* 1.10-11: “pari interpretatione Phlegethontem ardores irarum et cupiditatum putarunt.” For the boiling of blood around the heart, see also Seneca, *De ira* 2.19.3: “Volunt itaque quidam ex nostris iram in pectore moveri effervescente in cor sanguine: causa cur hic potissimum adsignetur irae locus non aliam est, quam quod in totum corpore calidissimum pectore est.”

<sup>94</sup> See 12.139, “il guazzo”; Styx is a *lago* (*Inf.* 8.54); Cocito is a *lago* and a *stagno* and has “gelati guazzi.” Cacus, described as a centaur at *Inf.* 25.27, “di sangue fece spesse volte laco” and see *Purg.* 5.84, below. Dante refers to the heart as “il lago del cor,” at *Inf.* 1.20: the only other mention of the heart in the cantica that is unquestionably physiological in emphasis. In *Purg.* 25.37-42 the heart is the site of the final digestion of food, producing the semen which contains the power to develop all the organs of the body. Henry’s heart and his flowing blood do not find mention in Anselmi nor in Cerbo, nor in Leone.

the reference to the "Duca d'Atene" as the vanquisher of the Minotaur (12.17), and who foreshadows Christ's descent into Hell to rescue souls from Limbo;<sup>95</sup> in Virgil's reference to Christ as "colui che la gran preda / levò a Dite" glimpsed during that same event (*Inf.* 4.56), but without recognizing his divinity; in Virgil's reference (12.88) to Beatrice as "tal si partì di cantare *alleluia*," since the last syllable of the word is a Hebrew name of God (*Ja*);<sup>96</sup> in Virgil's reference to "quella virtù" (12.91), that authorizes his guidance of the pilgrim through Hell, a term that refers to one of God's real attributes in a theological sense;<sup>97</sup> and finally (12.119), in the phrase "in grembo a Dio" to describe the place where Henry of Almayne was murdered, a phrase that we will see names God explicitly and Christ implicitly. And one might posit a sixth reference in the bodies of the centaurs themselves, since in having two natures in one body they parody the hypostatic union of God and man in Christ.<sup>98</sup> That only the last of the five references is explicit and unambiguous is significant: the other names, all provided by Virgil, mark the Roman poet's exclusion from a perception of Christ's divinity, analogous to his incomprehension of the messianic import of the Fourth Eclogue. In the case of *Inferno* 12.19-20 recalling the earthquake at the crucifixion, Virgil's invocation of a pagan, Empedoclean explanation of chaos (12.41-42: "i' pensai che l'universo / sentisse Amor") approximates the pronouncement attributed to the supposed proto-Christian Dionysius the Areopagite on the same occasion: "aut Deus naturae patitur, aut mundi machina dissolvitur."<sup>99</sup> Like Caiaphas in *Inferno* 23 and Curio in *Inferno* 28, to be discussed later, Virgil hits at the truth, without understanding its full meaning.

---

<sup>95</sup> *Inf.* 12.38; see Guido da Pisa (DDP), and Padoan, "Teseo *figura redemptoris*" 147-50; also Doob 279-305. The reference to Nessus' revenge through Dejanira at *Inf.* 12.68-69 evokes Hercules, whose agonizing death and deification was compared to Christ's passion and resurrection (see *Ovide moralisé* 9.860-67). Hercules and Theseus are paired as descendents to Hades in *Aen.* 6.122-23, 392-93; see *Inf.* 9.54, where the Furies regret not avenging Theseus's raid.

<sup>96</sup> See Isidore of Seville, *Etymologiae* 7.1.14, where the example of the divine name *Ia* is precisely *Alleluia*.

<sup>97</sup> See Durling and Martinez, *Time and the Crystal* 155-63.

<sup>98</sup> As observed in Gorni 331-35, the phrase "due nature" cannot fail to evoke the double nature of Christ, both fully God and fully man (*Purg.* 31.81, of the gryphon, "la fiera / ch'è sola una persona in due nature"; also 32.96 and 32.47; Gorni notes in addition (336) that the phrase "due e nessun" said of the transformed thieves (*Inf.* 25.77), "è quasi l'emblema dell'*Inferno* contemplato *sub specie incarnationis*." As the son of Saturn and Phylira, Chiron is genetically distinct from the centaurs generated by the tyrant Ixion on the nebulous simulacrum of Juno (*Purg.* 24.121-23).

<sup>99</sup> See *The Sphere of Sacrobosco and its Commentators* 117. Dante's hapax *caosso* describes civil war in Lucan, *Pharsalia* 1.74-75: "antiquum repetens iterum chaos omnis mixtis / sidera sideribus concurrent" and unformed matter in Ovid's *Met.* 1.6-7: "unus erat toto naturae vultus in orbe / quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles."

Dante calls special attention to Henry's murder by having Guy de Montfort isolated from the other tyrants and violent souls in the river, and by the expedient, unique in the *Inferno*, of having Virgil delegate authority to an infernal custodian, the centaur Nessus (12.114: "questo ti sia or primo, e io secondo"). The unusual concession originates in Virgil's negotiation with the head centaur (12.85-99), and leads to Chiron's command to Nessus to accompany the wayfarers, resulting in the fact that Nessus indicates Guy to the wayfarers.<sup>100</sup> The sequence reflects a hierarchy by which Virgil's speech is related first to Chiron, traditionally an educator, and endowed by Dante with deductive reasoning (he notes how the stones moving under the pilgrim's feet in 12.80-81 distinguishes him from the dead),<sup>101</sup> and from Chiron to the habitually violent Nessus and Pholus. The hierarchy is part of the allegorical acting out in the canto, in terms drawn from Aristotle's *Ethics*,<sup>102</sup> of the function of reason in persuading the irascible power of the soul and restraining the impulse to violence.<sup>103</sup> In other words, the cooperation of Virgil with Chiron and Nessus mimes the function of imperial rule, indeed of government,<sup>104</sup> in relation to the unruly humors of the body politic,<sup>105</sup>

<sup>100</sup> The isolation of Guido in the river might allude to his excommunication for having profaned a church, although he never suffered corporal punishment for his crime: see Davidsohn, *Storia di Firenze* 94, Carpi, *La Nobiltà di Dante* 339-40, and Breschi 193.

<sup>101</sup> Recent readings of the canto puzzle over Chiron's obviously higher status, or discount it; see Carlo Caruso, "Canto XII," *Lectura dantis turicensis* 173-74. *Inferno*, ed. Inglese, 169, shuts off debate: "data l'impossibilità di escogitare una plausibile motivazione 'strutturale' della cosa [Virgil's *entente cordiale* with Chiron], si dovrà pensare a una *variatio* artistica [...]"

<sup>102</sup> Chiron represents the irascible power that can be persuaded by reason, that is, listens to Virgil, while Pholus and Nessus embody the irrational irascible and concupiscible restrained by Chiron. See Aristotle, *Ethics* 1.13, and Aquinas' *Sententia Ethicorum*, lib. 1 lect. 20 n. 10: "Et dicit, quod videtur, secundum praemissa duplex esse irrationale. Nam nutritivum, quod invenitur, in plantis, in nullo communicat cum ratione. Non enim obedit imperio rationis. Sed vis concupiscibilis et omnis vis appetitiva, sicut irascibilis et voluntas, participant aliquantulum ratione, secundum quod exaudiunt rationem moventem et oboediunt ei ut imperanti." Dante cites Aristotle's passage in *Questio* 18 (48): "sicut videmus de concupiscibili et irascibili in homine: quae licet secundum proprium impetum ferantur secundum sensitivam affectionem, secundum tamen quod rationi obedibiles sunt, quandoque a proprio impetu retrahuntur, ut patet ex primo *Ethicorum*."

<sup>103</sup> Regarding Nessus, see *Inf.* 12.69: "fe' di sé la vendetta egli stesso" and Pholus, 12.71: "che fu sì pien d'ira." Of the two, only Nessus speaks, to threaten: *Inf.* 21.62-63: "ditel costinci, se non l'arco tiro," marking his irascibility, to which Virgil answers: "mal fu la voglia tua sempre sì tosta." Both centaurs express the concupiscible power, since Nessus wished to rape Deianira and Pholus fought at the Lapith wedding when enraged by drink.

<sup>104</sup> Early commentators (Della Lana, Pietro di Dante I, in DDP), following a euhemerist reading of *Minotaurus* as a corrupt magistrate in Peter Comestor, treat the Minotaur as a figure of the political tyrant; Della Lana also begins discussion of the canto with reference to the forms of government described by Aristotle in the *Ethics* and *Politics*.

<sup>105</sup> Della Lana's and Pietro di Dante's identification of the *centauri* as a hundred armed men (DDP), echoed by Boccaccio's description of them as "uomini d'armi, di superbo

as Dante spells out in *Convivio*, where he employs (as in *Purg.* 6.92-96) the image of the Emperor as “cavalcatore dell’umana volontà,” and again in *Monarchia*, where Dante explains how, just as the speculative intellect rules the practical intellect, the universal authority of the Emperor is carried out through subordinate princes or rulers.<sup>106</sup> Ultimately agents of divine justice, Chiron’s police enforce the punishment of those who present severe threats to civil peace and order, from tyrants to brigands and assassins,<sup>107</sup> as is later exemplified in Dante’s group of violently slain in *Purgatorio* 6.13-24 and the lament for Italy at 6.76-154.<sup>108</sup> Indeed Dante’s definition of Henry’s benign rule in *Epistola* 5 is the exact reverse of the definition of the tyrant in *Monarchia*.<sup>109</sup>

In terms of the body-analogy, Nessus’ identification of Guy, and mention of Henry, in which there is an allusion to the presence of the body and blood of Christ, marks the bloody boiling river as the “heart” of Hell,<sup>110</sup> and isolates the cleft heart of Henry<sup>111</sup> as the emblem of the subcircle. The consequence of Henry’s murder is grafted into the very landscape of Hell, since his blood, shed above or over the Thames (“n su Tamisi”) becomes a kind of tributary of Phlegethon, flowing into the river that effects the *contrapasso* by immersing Guy de Montfort up to his brows.<sup>112</sup> Thus channels of blood both terrestrial and infernal

---

animo e senza alcuna temperanza e inchinevoli ad ogni male, si come noi veggiamo essere i masnadieri e’ soldati” (*Esposizioni sopra la Comedia*, Canto 12, ii, 18), are in this sense right on the mark, though omitting Chiron’s ability to impose discipline.

<sup>106</sup> *Mon.* 1.14.7: “Quam quidem regulam sive legem particulares principes ab eo recipere debent, tamquam intellectus practicus ad conclusionem operativam recipit maiorem propositionem ab intellectu speculativo, et sub illa particularem, qui proprie sua est, assumit et particulariter ad operationem concludit.”

<sup>107</sup> *Inf.* 11.37-38: “omicidi e colui che mal fiere / guastatori e predon”; 12.104-05: “ei son tiranni, / che dier nel sangue e nell’aver di piglio.”

<sup>108</sup> Note, in this context, *Purg.* 6.123-24, “che le città d’Italia tutte piene / son di tiranni [...]”

<sup>109</sup> See *Mon.* 3.4.10: “qui publica iura non ad comunem utilitatem secuntur, sed ad propriam retorquere conantur” and *Epist.* 6.25 of Henry VII: “divus et triumphator Henricus, non sua privata sed publica mundi commoda sitiens.”

<sup>110</sup> As proposed by Cassell, *Dante’s Fearful Art of Justice* 58-60, Phlegethon, river of blood and “vapore,” is like the other rivers of Hell a parody of the water and blood from the flank of Christ, which according to a patristic interpretation of *Io* 7.37-39 are “flumina de ventre Christi.”

<sup>111</sup> There are notable verbal links between *Inf.* 12 and 28: to the riven heart of Henry (“fesse in grembo a Dio / lo cor [...]”) respond the split bodies of Mahomet, Ali and others, *Inf.* 28.32-33: “Ali, / fesso nel volto”; and 36: “però son fessi così,” and the two cantos share pertinent rhymes in *-ola* (12.116-20: *gola, sola, cola*; 28.62-66: *parola, gola, sola*) and in *-asso* (*casso, passo, basso* vs. *lasso, contrapasso*); moreover, the rare and difficult rhymes in *Pazzo* and *guazzo* (12.137-39) are matched by those in *-ozzo* (28.17-21: *Tagliacozzo, mozzo, sozzo*), and *-ozza* (28.101-05: *strozza, mozza, sozza*). See the last part of this essay.

<sup>112</sup> The cloven heart dripping blood anticipates the divided body of the Old Man of Crete (*Inf.* 14. 112-13: “ciascuna parte [...] è rotta / d’una fessura che lagrime goccia”), and is

flow into the pooled blood of Phlegethon; indeed the river, as Carpi observes,<sup>113</sup> first described as a generic *bulicame* (*Inf.* 12.117, 128), is later compared to the Bulicame, the hot spring near Viterbo (*Inf.* 14.76-80, 133-35), so that like the infernal Arno of *Purgatorio* 14.29-66, a “vertical” complement to Phlegethon, the river seems to exist both on earth and in Hell.

The focal point of the canto, and the occasion of the most significant reference to God and Christ, is the account of the murder of Henry, also known as Henry of Cornwall, nephew of Henry III of England and son of Richard of Cornwall, King of the Romans—thus Emperor-elect until his death in 1272.<sup>114</sup> In order to avenge the death of their father Simon (and their brother Henry), who was defeated, executed and mutilated by Henry of Almayne’s uncle Henry and cousin Edward at the battle of Evesham in 1265, Guy and his brother Simon de Montfort (not mentioned by Dante), stabbed and dragged Henry as he attended Mass in Viterbo on 13 March 1271, an event rendered at *Inferno* 12.118-20: “colui [Guy] fesse in grembo a Dio / lo cor che ’n su Tamisi ancor sì cola.”<sup>115</sup>

Dante’s expression “in grembo a Dio” would in the first instance seem to signify the Church, the house of God and the bosom of *Ecclesia mater*,<sup>116</sup> that bears and nourishes the souls of the faithful.<sup>117</sup> But as Benvenuto da Imola perceived, just as “grembo degli Antinori” in *Purgatorio* 5.75 refers to the swath of territory controlled by the Paduan commune, in a broader sense Dante’s expression can indicate Viterbo itself, which from 1257 to 1281 was in effect the

---

coordinated through the shared rhyme with *Inf.* 12.47-48: “la riviera del sangue in la qual bolle / qual che per violenza in altrui nocchia.”

<sup>113</sup> Carpi, *La nobiltà di Dante* 331-35.

<sup>114</sup> Richard was crowned King of the Romans in 1257; he died in April, 1272, never having been crowned in Rome (the choice eventually fell on Rudolf of Hapsburg; see *Purg.* 7.94). For an account of the murder, and the Viterbian context of Cantos 12-14, see Carpi, *La nobiltà di Dante* 331-41 and 424-30; Davidsohn, *Storia di Firenze* 91-95, 106-109, 117-18, is still fundamental, as are documents in the accompanying *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz* 201-09. See now Breschi 193-96, summarizing historical data regarding the distribution of Henry’s mortal remains.

<sup>115</sup> Villani 386-89 (8.39), reports the murder, using harsh terms (“laida e abominevole cosa”). For the preference of “sì cola,” here taken as a reference to the unabated percolation of blood from Henry’s heart because of the unavenged murder, I follow the reading determined as the sole possible one by Breschi 196-204 and preferred by recent editors (*Inferno*, ed. Bellomo 194-95; and *Inferno*, ed. Inglese. 171). See “l’omor che de la vita cola” (*Purg.* 25.78), also in rhyme, suggesting the Incarnation in the image of the sun’s heat joined with the sap of the vine.

<sup>116</sup> *Gremium matris ecclesiae* was a stock phrase; see *Historia* 5.312, where it is used for the request by Emperor Frederick II to be freed from his unjust excommunication and received back into the Church.

<sup>117</sup> This is the most common understanding of the phrase. See Maria Chiavacci Leonardi (DDP); Fallani (DDP) reports that Henry clutched at the officiating priest, “si avvinghiò al sacerdote,” based on testimonies gathered in Davidsohn, *Storia di Firenze* 94, which also had Henry clinging to the altar.

seat of the papal curia (Benvenuto: "in curia romana") and between 1268 and September 1271 received the electors gathered to choose a new pope after the death of Clement IV (Benvenuto: "in vacante sede"),<sup>118</sup> who would prove to be Gregory X. In addition to the princes of the Church in attendance,<sup>119</sup> the extended electoral process coincided with the presence in Viterbo of both powerful secular princes and prominent crusaders returning from the failed crusade of Louis IX to Tunis, making the city temporarily the principal city of Christendom: its heart, so to speak.<sup>120</sup>

On the other hand, in a more restricted and intensive sense, as recalled by the chronicle tradition relating the event, and unanimously by the earliest Dante commentators, the "grembo a Dio," the "bosom of God," describes the sacred rite of the Mass itself,<sup>121</sup> and more precisely the moment of the raising of the consecrated host<sup>122</sup> over the altar, when according to the Catholic faith the body and blood of Christ are truly present and displayed to the congregation.<sup>123</sup> The

---

<sup>118</sup> See Benvenuto da Imola (DDP): "sed istud fuit nimis excessivum homicidium: primo ratione loci, quia in ecclesia Dei, et in curia romana, et vacante sede: secundo ratione personae, quia posuit manum in filium regis."

<sup>119</sup> Including the French cardinal Simon de Brion, who later became Pope Martin IV (*Purg.* 24.20-24), two Italian cardinals: Giovanni Gaetano Orsini, who later became Pope Nicholas III (*Inf.* 19.67-72), and Ottobuono Fieschi, who became Pope Adrian V (*Purg.* 19.97-126). Also likely present: Ottaviano Ubaldini (*Inf.* 10.120), and bishop Andrea Mozzi (*Inf.* 15.112-14). Many thanks to William C. Caferro of Vanderbilt University for sharing with me two unpublished papers on events in Viterbo from 1267 to 1274; see also his essay "Empire, Italy, and Florence," in *Dante in Context* 10-13.

<sup>120</sup> Present were Charles of Anjou, King of Sicily (the *regno*) Baldwin of Flanders, deposed King of Constantinople, and Philip (III), the presumptive king of France; the bones of Saint Louis and Thibault, II Prince of Navarre, who had died on crusade, were also "present." Other notables in attendance: Edward, the son of King Henry III of England (and future King), and Edward's cousin Henry of Almayne. The crusade also involved the future Gregory X (then Tedaldo Visconti), who is never mentioned by Dante.

<sup>121</sup> Villani 387: "essendo Arrigo fratello d'Adoardo figlio del re Ricciardo d'Inghilterra in una chiesa alla messa, celebrandosi a quell'ora il sacrificio del corpo di Cristo, Guido conte di Montforte, il quale era per il re Carlo vicario in Toscana [...] uccise di sua mano con uno stocco il detto Arrigo."

<sup>122</sup> Graziolo de' Bambaglioli (DDP) takes it in this sense: "ad ecclesiam accessisset [Henricus] pro audienda missa, dum adesset celebrationi misse et sacramenti altaris, dictus dominus [...] dictum militem gladio interemit ex offensione sui exilii procurata per patrem, et propterea dicit testis in grembo a Dio, quia in presentia corporis domini nostri Iesu Christi ipsum occidit." According to a source in Davidsohn, *Storia di Firenze* 94, Henry died in the arms of a priest.

<sup>123</sup> See Durandus 4.41.51-53: "Sane dictis illis verbis, hoc est corpus meum, sacerdos elevat Corpus Christi. Primo, ut cunctis adstantes illud videant [...] secundo ad notandum quod non est aliud dignum sacrificium, imo est super omnes hostias. Tertio [...] signat Christum verum panem, per prophetas in scripturis exaltatum [...]. Quarto, significat resurrectionem. Quinto, hostia elevatur ut populus non praeveniens consecrationem, sed ex hoc cognoscens illam factam essem, et Christum super altarem venisse, reverenter ad terram prosternantur,

consensus of the earlier commentators and their better-informed successors regarding the murder as perpetrated at the moment of raising the host may have sprung from the recognition that “in grembo a Dio” alludes to the iconographic type of the Trinity known as the “Throne of Mercy” (*thronum gratiae*),<sup>124</sup> an image found after the year 1100 in Psalteries, Missals, and on liturgical accessories. In this type, the crucified Christ is shown between the thighs and in front of the belly of God the Father, thus in God’s lap or bosom. As scholars have documented, this iconographic type was strictly associated with the eucharistic rite, and thus suits Dante’s *mise-en-scène* for the murder committed during the most solemn moment of the Mass.<sup>125</sup> Dante’s other uses of phrasing similar to “in grembo a Dio,” buttress the association with the person of Christ: in *Purgatorio* 8, the angelic custodians who protect the pilgrims in the Valley of the Princes are said by Sordello to come from “il grembo di Maria,” which early commentators interpreted to mean that they came from the incarnate God in Mary’s womb, Christ,<sup>126</sup> and when Dante uses the metrically (but not lexically) identical phrase “in grembo a Dido” in *Paradiso* 8.1-12, it sketches a parodic *sacra conversazione* that places the son of Venus, Cupid, in Dido’s lap in place of Jesus in that of Mary.<sup>127</sup> “In grembo a Dio” thus includes reference to both God the Father and to the Son, sacrificed on the cross. whose blood is shed for the redemption of humankind: a singularly focused and intense reference to the sacred in the heart of Hell.

---

juxta illud ad Phillippenses (2.11): In nomine Jesu omne genuflectatur, etc.”; 53: “In elevatione autem utriusque squilla pulsatur.” For discussion of the rite, see Aquinas, *Summa theologica*, 3a q. 78, a. 6; Kenney; Rubin 49-82.

<sup>124</sup> See Jacopo di Dante, Graziolo de’ Bambaglioli, Jacopo della Lana, Guido da Pisa, and thereafter Pietro di Dante, Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, Giovanni da Serravalle (DDP).

<sup>125</sup> See Schiller 1.122-24, documenting that from 1120 until close to the end of the Trecento the image is found on communion patens, on portable altars, and on altarpieces (for example that of the Wiesenkirche [St. Maria sur Wieze] in Westphalia, of 1250); see also Snow-Smith 48-50: as the essay explains, the use in the Cambrai missal (1120) of the image of Christ in the “bosom” of God the Father so as to illustrate the *Te igitur*, the first prayer of the Canon of the Mass, assures the eucharistic meaning of the image. The presence of the theme on the right panel of the Chiarito altarpiece, by Pacino di Bonagiuda (1330) with its emphasis on the eucharistic rite, confirms that the original significance of the *thronum gratiae* remained alive in the Tuscan Trecento. See also Lakey. There are notable images in the Trecento by Nardo di Cione and Andrea Orcagna.

<sup>126</sup> See della Lana (DDP): “la quale grazia l’autore pone che ne venia dal grembo di Maria, quasi a dire: ella ne viene da quella grembiata, ch’ella portò nove mesi, cioè di Cristo benedetto”: the better interpretation, followed also by Benvenuto. Commentators who excogitate a departure point for the angels in an alcove of the Empyrean overlook the highly synechdochic language of medieval poetry when treating of Christ and Mary.

<sup>127</sup> “e dicean ch’el sedette in grembo a Dido”; *Aen.* 1.717-19: “haec oculis, haec pectore toto / haeret et interdum gremio fovet inscia Dido / insidat quantus miserae deus.”

As has recently been clarified by Breschi, Dante's phrase "si cola" means not that the heart is venerated, but that it still bleeds copiously eighteen years after the murder.<sup>128</sup> The persistence of exsanguination adds not only vividness and pathos,<sup>129</sup> it correlates the unique historical moment of the death of Christ, which will be further specified in *Inferno* 21.112-114, with Henry's murder at a precise moment in the recent past, just six years after the poet's birth. The continued flow of blood thus extends its reach to the present tense of the poem, whether we take that to be the time of the pilgrim's experienced journey (March or April 1300) or that of the author's writing down of the text (1307-13?).<sup>130</sup> As Benvenuto recalls, the disinterest of Charles of Anjou, Guy's feudal lord who was in all likelihood present along with other heads of state at the murder, in taking any real action against his vassal, underlined the failure of justice in Italy as the Angevin-Guelph alliance took charge of much of the peninsula. [...] Dante's brief recall of an episode of "sacrilege and homicide," as Villani described it, thus points to the political score-settling unleashed with the affirmation of the Guelph hegemony over Tuscany in the wake of the defeat of Manfred and Conradin in 1266-68, hardly five years earlier, and insists on its lamentable actuality.<sup>131</sup> The first canto on violence is thus the moment in *Inferno* when the poet most directly links the death of Christ—first recalled, as we saw, with Virgil's account of the earthquake—to the violence of a historical murder that marks a decisive refusal of the Christian message calling on humankind to abjure violence and make peace.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> The remains of Henry (divided into three parts) were in fact regularly buried, the heart in Westminster Abbey, the bones in the abbey of Halesowen in Shropshire, and the remaining in Orvieto cathedral, but the legend followed by Dante was well disseminated during the period. Pietro di Dante reports the inscription on the tomb: "Cor gladio scissum do cui consanguineus sum" (DDP). The heart percolating blood anticipates the divided body of the old man of Crete (14.113-14: "ciascuna parte [...] è rotta / d'una fessura che lagrime goccia" and it enters into a system with "la riviera di sangue in la qual bolle / qual che per violenza in altrui nocchia" (note the shared rhyme). The devotional literature of the period, e.g. Bonaventura, *De perfectione vita ad sorores* 6.6 ("sed sanguinis unda [...] emanavit [...] de ipso corde in lateris apertione"), cited by Bestul 206, marked the heart of Christ wounded by the spear of the centurion as the destination of all the wounds made on the body of Christ.

<sup>129</sup> A frequently used intensifying device, see *Inf.* 1.6, "che nel piensier rinnova la paura" as well as 32.71-72. *Inferno*, ed. Bellomo 199, notes that only in the case of Henry is the violent act represented with the victim.

<sup>130</sup> A further correlation with the death of Christ, as in *Inf.* 21.113-14: "mille dugento con sessanta sei / anni [...]"; see also Canto 23, where the year of Gaudenti rule in Florence is 1266, the year after Dante's birth. See Cachey, "Cartografie dantesche" 257-58.

<sup>131</sup> Carpi, *La nobiltà di Dante* 347 and 419; Scott, *Dante's Political Purgatory* 22-32, 85-88.

<sup>132</sup> *Io* 13.34: "Mandatum novum do vobis: ut diligatis invicem: sicut dilexi vos, ut et vos diligatis invicem." Guido da Pisa comments on the passage underlining the similarity between the death of Christ and that of Henry: "et cum Corpus *immolabatur* Dominicum,



The blood-dimmed tide extends further, both in history and in the poem. Although Guy is isolated in the river of blood, there are important resonances of his violence within the canto. The patricide suffered by Obizzo II da Este, “che fu spento dal figliastro sù nel mondo,” that is, by Azzo VIII, his bastard son, in Nessus first list of tyrants and men of blood (*Inf.* 12.111-12) anticipates the murder of Henry (12.118-20), and also connects it to *Purgatorio* 5.75, where Dante uses the phrase “in grembo a li Antinori” to locate the savage murder of Jacopo del Cassero, killed at the behest of Azzo VIII d’Este.<sup>133</sup> Jacopo’s life-blood pours from his body (*Purg.* 5.74: “uscì’l sangue in sul quale io sedea”), and by implication from his heart, the reservoir of blood and principal seat of life,<sup>134</sup> and he sees his blood form a pool (5.83-84: “vid’io / de le mie vene farsi in terra laco”) echoing how Henry’s blood flows into the Thames and into Dante’s historical present, as well as to the death of Buonconte, who bleeds out as he crosses the plain (5.99: “insanguinando il piano”), connecting his life-blood to the landscape—just as Phlegethon is linked to the Viterbese Bulicame, and Henry’s blood to the Thames. It is telling that Buonconte’s death requires a reprise of the rhymes used for Guy (and Henry) in *Inferno* 12: *gola, sola, cola* versus *gola, parola, sola*.<sup>135</sup>

But if these connections bring Henry into a larger network in relation to the spreading violence in Italy after the defeat of the Empire, Henry’s murder also figures in a network of connections concerning the delayed imperial election that was the object of as much vigorous political jockeying as much as the drawn-out papal election during the *sede vacante* of 1268-72. The imperial office had remained vacant, with no emperor-elect crowned at Rome since Frederick II (in 1224), and no effective imperial rule in Italy since his death in 1249. Richard of

---

ipsum Henricum Deum adorantem nephario gladio [Simonis] *immolavit*.” For the resemblance of Conradin’s death to the sacrifice of Christ, see below.

<sup>133</sup> As a fosterer of “avaritiae sectatores” Dante juxtaposes Azzo to the nobility of Frederick and Manfred at *De vulgari eloquentia* 1.12.4-5 (and see also 2.6.4). The wounds of Jacopo del Cassero (*Purg.* 5.73-74): “li profondi fori / ond’uscì’l sangue sul quale io sedea” anticipate those of Christ at *Purg.* 21.82-84 with similar diction and metrical scansion: “Il buon Tito vendicò le fora / ond’uscì’l sangue di Giuda venduto.” Dante will refer to Christ as “pierced” (*perforatus*) at *Mon.* 3.10.6.

<sup>134</sup> See Aristotle, *Parts of Animals* 3.4-7 (667b-670b) where the veins are compared to irrigation canals and the heart both to a hearth, giving off heat, and to a citadel, housing the most vital spirits of the body.

<sup>135</sup> See *Inf.* 12.115-20: “una gente ch’nfino a la gola / para che di quel bulicame uscisse, / mostrocci un’ombra da l’un canto sola, / dicendo: ‘colui fesse in grembo a Dio / lo cor ch’n su Tamisi ancor si cola’”: and *Purgatorio* 5.97-102: “Là ’ve il vocabol suo diventa vano, / arriva’ io, forato ne la gola, / fuggendo a piede e insanguinando il piano. / Quivi perdei la vista e la parola, / nel nome di Maria fini’, e quivi / caddi e rimase la mia carne sola.” These connections are far from random: the *Inferno* passage encapsulates the murder of Henry, and the passage in Purgatory the death of Buonconte; both passages link active exsanguination to the landscape.

Cornwall, Henry's father, had been King of the Romans since 1257, thus the putative successor, and it was to plead his father's case before an expected new Pope that Henry had gone to Viterbo in the retinue of his cousin Edward, the future King of England. But Richard died in 1272, opening the way for the election of Rudolf of Habsburg in 1273 (died 1291), whom Dante vehemently disparages, along with his successor as King of the Romans, Albert (1298-1308), for their failure to be crowned in Rome (*Purg.* 6.97-105; 7.94-96). Yet in the 1260s the imperial dignity had been sought by others as well, including Ottokar II of Bohemia (bested by Rudolph of Habsburg; *Purg.* 7.97-101) and King Alfonso of Castile, the principal rival to Richard, whose emissary to Pope Clement IV in Viterbo in 1267, Bishop García de Pires, was murdered while enroute to the city by none other than Rinier Pazzo, acting on the interest of Alfonso's brother Arrigo di Castiglia, and for that crime among others immersed in the boiling blood of Phlegethon as one who "fece alle strade tanta guerra" (*Inf.* 12.138). Despite the fact that the *Imperator* was officially an elective, not a hereditary, office,<sup>136</sup> we know that Dante could associate father and son in scenarios of dynastic succession,<sup>137</sup> possibly based on a traditional legal identity between father and son that Dante further explores in *Inferno* 28.

Thus in addition to the scandal of the sacrilegious murder on the altar, Dante registered the murder of Henry as the killing of a prince of the blood who was also the son of an Emperor-elect. In light of the expression "in grembo a Dio," Dante also understood Henry as a Christ-like victim (as did some early commentators), sacrificed on the altar to satisfy a personal vendetta. He is thus a close analogy to both Conradin, last of the Hohenstaufen line, to whom Dante refers in *Purgatorio* 20 as a sacrificial victim killed by Charles of Anjou ("vittima fe' di Curradino"), and to Manfred, whom Dante characterizes in *Purgatorio* 3.106-111 as bearing the image both of King David and of Christ,<sup>138</sup> redeeming the Frederician bloodline and sacralizing the person of the sovereign as previously done in Frederick's court and curia:<sup>139</sup> an ideological gesture to which Dante subscribed

---

<sup>136</sup> An attempt to make the office hereditary was made by Henry VI (Emperor 1191-97) and planned by Frederick II in relation to sons Henry, Conrad, and Manfred; a dynasty did come into effect for Rudolph of Hapsburg and his son Albert, though going no further. The continuity of the royal blood is a theme in late medieval dynastic thought: see Kantorowicz, *The King's Two Bodies* 273-336; and also *Federico II Imperatore* 743-47.

<sup>137</sup> In addition to *De vulgari eloquentia* 1.12.4 on Frederick and Manfred, see *Epist.* 7.18, note Dante's reference to the son of Henry VII, "regius primogenitus tuus," John of Bohemia, who was imperial vicar in Prague while his father descended into Italy, but failed to win election as Emperor after the death of Henry.

<sup>138</sup> As reported in commentaries, *Purg.* 3.107: "biondo e bello era e di gentile aspetto" echoes 1 Kings 16.12, describing King David; on Manfred's Christ-like ostentation of his wounds see Freccero 200.

<sup>139</sup> Kantorowicz, *Federico II Imperatore* 183-85, 211-20, 597-600; Delle Donne, *Il potere e la sua legittimazione*.

with growing fervor after Henry VII's election as *Rex romanorum* in 1308 and which has a forerunner in Henry of Almayne's murder by Guy de Montfort.<sup>140</sup>

### **Against the modern Pharisees: The Epistle of Frederick II to Gregory IX in *Inferno* 23**

The episode in the *Inferno* (indeed in the whole poem) that most vividly and completely reimagines the crucifixion of Christ is that of the hypocrites, *Inferno* 23,<sup>141</sup> at the center of Malebolge and central of the three cantos in Malebolge dedicated to attacks on the Church hierocracy.<sup>142</sup> This double centrality and the prominence of crucifixion warrant that only here are all the bridges spanning the *bolge* broken, just as in *Inferno* 12 the circle of violence was entered via a rockfall produced by the temblor at the death of Christ, an event also there explicitly recalled.

In light of how the Sadducees and Pharisees are fiercely reproached by Christ in scripture, and given how fundamental for Dante's project is the condemnation of the corrupt hierocracy of his contemporary Church, Canto 23 sharpens its satirical force through the poet's scrupulous reference to the scriptural acts and words of Christ. But Dante's canto also incorporates the language of a celebrated epistle that originated within the chancery of Emperor Frederick II, and attributed to Piero della Vigna, casting the Emperor, persecuted by a pharisaic papacy with

---

<sup>140</sup> Carpi, *L'inferno dei guelfi* 150, assumes Frederick's damnation as a heretic condemns his imperial project; by this logic, Dante's naming of Boniface as "vicario di Cristo" in *Purg.* 20.85-90 would exonerate Benedetto Caetani the man, which given *Inf.* 19.52-54 is clearly not the case. On the important distinction to be drawn between a damned Frederick in *Inferno* 10 and Dante's positive views of the Empire under the Swabians, see Corbett 45-48.

<sup>141</sup> On this canto see at least Raimondi; Keene; and Tavoni, "Bologna nell'Aldilà (*Inferno* XXIII)," in *Qualche idea su Dante*; some material in this and the next section is adapted from my essay "La Bibbia e il sacro nell'*Inferno* di Dante: le presenze di Cristo," forthcoming.

<sup>142</sup> Canto 23 is the centerpiece of a pattern within the Malebolge: the three anti-hierocratic cantos are symmetrically distributed within the thirteen cantos dedicated to simple fraud, according to a numerical scheme that reflects unity and trinity: 1 [I] 3 [I] 3 [I] 3. The mention of Boniface (19.53, 27.85), references to the papal keys (19.92, 27.104) and to the name of Constantine (19.115, 27.94) distinguish the first and the third, while the title of "principe dei nuovi farisei" that Guido da Montefeltro gives to Boniface links the pontiff with the hypocritical Sanhedrin in *Inf.* 23, the central panel of the triptych: only in these two cantos does Dante use *fariseo* (23.116, 27.85). For the key centrality of *Inf.* 23 in Malebolge, see Cachey, "Cartografie dantesche" 256-58.

excommunication, in the role of Christ,<sup>143</sup> and implicitly representing action against the Emperor as a repudiation of Christ.<sup>144</sup>

A crucial rhetorical articulation occurs at *Inferno* 23.109. The pilgrim, echoing his vocal pummeling of Nicholas III in *Inferno* 19, prepares to excoriate the Frati Gaudenti, but halts his reproof when he glimpses the crucified Caiaphas,<sup>145</sup> a sight that fills Virgil with wonder.<sup>146</sup> The text is emphatic in the triple reference within five tercets to the placement on a cross of the chief priest of the Sanhedrin, Caiaphas: (*Inf.* 23.111: “un crocifisso”; 115: “quel confitto”; 125: “disteso in croce”).<sup>147</sup> Dante seizes on the moment when Caiaphas, the Sadducee high priest, advises his fellows among the Pharisees of the Sanhedrin that Christ should be condemned for the sake of the people, and represents the

---

<sup>143</sup> Carpi, *L'Inferno dei guelfi* 150, who construes Frederick's heresy to have been his claim of receiving authority directly from Christ, could not admit such a connection; but Dante marks Frederick's heresy as Epicureanism (denial of the immortality of the soul; *Inf.* 10.13-15), not as a luciferian self-equaling with God; and Dante treats Henry VII as fully a figure of Christ in *Epist.* 5. See Allegretti, “Che cosa significa la bucolica nella *Commedia*” 244, who recognizes the identification of Henry with Christ in the *Epistola* and its relation to Frederick's claims but argues that Dante later retreats from the association (apparently discounting *Par.* 30.136-36, where “l'alto Arrigo” is to be placed precisely like the Christ of the *parousia*).

<sup>144</sup> See *Historia diplomatica Friderici secundi*, ed. Huillard-Bréholles 5.309-12 (hereafter *Historia*). The letter to Gregory IX stands first in the collections of Piero's letters (Delle Donne, *Il potere e la sua legittimazione* 151-53). Dante's role as Uzzah in *Epist.* 11.5 also echoes Frederick's complaint to Gregory IX as well as a previous letter by Innocent III to Frederick II in 1208/9, closely involving the poet, along with Frederick II, as an antagonist of the papacy (see my *Cleansing the Temple* 3-5; and 28n26). For Dante's use of Nicholas de Rocca's encomium of Piero in Canto 13 see Stephany; Villa, “*Inferno XIII*”; and Delle Donne, *Il potere e la sua legittimazione* 97; see also Grévin, *Rhétorique du Pouvoir* 825-30.

<sup>145</sup> For some readers (e.g. *Inferno*, ed. Bellomo 371), the *praecisio* might suggest sympathy, but precepts cited in Raimondi 56-57, favor anger as the typical cause of aposiopesis; see also Benvenuto (DDP): “Et hic nota, quod autor dixit hoc improperando, non compatiendo, sicut aliqui opinantur; ideo non complevit orationem suam, vel oratio hic remanet suspensiva, quia sic est de more iratorum, sic relinquere orationem imperfectam.” Dante's indignation springs from Catalano's confession of the biased political activity that led to the demolition of the Uberti houses (*Inf.* 23.108: “intorno dal Gardingo”).

<sup>146</sup> In another possible link to *Inf.* 12, where Virgil describes Christ's atonement in Empedoclean terms, Virgil's surprise may reflect his own unwitting reference to the sacrifice of one for others at *Aen.* 5.815: “unum pro multis dabitur caput” (see *Inferno*, ed. Bellomo 373), alluding to the sacrificial loss of Palinurus.

<sup>147</sup> Gorni 337-39 makes important observations on the choice of the “tre pali”: glossators and patristic writers link them now with the three nails, now with the two beams of Christ's cross. The torment of the Sanhedrin in Canto 23 resembles punishments in Marie de France, *Il Purgatorio di san Patrizio* 166-68 (vv. 945-48); and see also the Latin version, *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* 300-01 (“clavis ferreis candentibus per manus pedesque defixis in terra extendebantur”), though without overt reference to Christ's crucifixion (but see the next note).

entire Sanhedrin as crucified in its turn: in this sense the *contrapasso* is exquisitely precise, balancing with the penalty of crucifixion the enormously consequential decision of the council.<sup>148</sup> Catalano, a Gaudente friar and for Dante a convicted hypocrite, articulates the logic:<sup>149</sup>

[...] “Quel confitto che tu miri  
 consigliò i Farisei che convenia  
 porre un uom per il popolo a’ martiri.  
 Attraversato è, nudo, ne la via,  
 come tu vedi, ed è mestier ch’el senta  
 qualunque passa, come pesa, pria.”

(*Inf.* 23.115-120)

The friars are compared to overcharged scales, creaking as their bones are crushed under leaden cloaks that represent their hypocritical exterior sanctity,<sup>150</sup> and they in turn walk over the high priests, so that the Sanhedrin “weighs” the burden of all the hypocrites in the *bolgia* (*Inf.* 23.101-02).<sup>151</sup> To further denote the balance of offense and suffering, Dante provides strong syntactic and lexical equivalence

<sup>148</sup> Gorni 338, notes that it is a “perfetto contrapasso a ‘o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso’, *Purg.* VI, 118-119,” and as Inglese suggests in his commentary (*Inferno* 281), when Dante describes Caiaphas “disteso in croce / vilmente” he recalls the christological psalm (*Ps* 21.7): “sum vermis et non homo”; according to the Christian, prophetic reading, the same psalm alludes to the crucifixion (“foderunt manus meas et pedes meos,” *Ps* 21.17). It can be added that the parallel serves to link the *podestà*-ship of the Jovial Friars in Florence in 1266, favorable to the Guelphs (*Inf.* 23.107-08), with the Italian crises that afflicts the narrating poet in the sixth canto of *Purgatorio*.

<sup>149</sup> Since the commentaries of Andreoli and Scartazzini (DDP) *Is* 5.23, “posuisti ut terram corpus quasi viam transeuntibus,” which describes Jerusalem humiliated, has been cited; the passage should be linked to *Lam* 1.12 “O vos omnes qui transitis per viam,” and is in any case pertinent to Dante’s context. The spectacle of Caiaphas crucified on the ground, which Catalano indicates as “quel confitto che tu miri,” echoes scriptural texts: *Io* 19.37, reports: “Et iterum alia scriptura dicit videbunt in quem transfixerunt,” and the Old Testament source, *Zac* 12.10, insofar as a prophecy of the future redeemer and his sacrifice, anticipates with the declaration: “et aspicient ad me quem confixerunt et plangent eum planctu quasi super unigenitum”; see the *Glossa ordinaria*, commenting on *Io* 19.37 and noting the citation of *Zac* 12.10, where the interlinear gloss is: “quia in ea carne venturus est in qua est crucifixus” (*Glossae Scripturae Sacrae electronicae* online). The echo of *Io* 19.37 is not catalogued in Lund-Mead and Iannucci, *Dante and the Vulgate Bible*.

<sup>150</sup> It is in reference to the weight of the cloaks that Dante mentions Frederick II in this canto, comparing his punishments as light in comparison (*Inf.* 23.66: “Federico li mettea di paglia”). The detail is usually explained as reflecting defamatory Guelph propaganda regarding Frederick, but further study is needed.

<sup>151</sup> *Mt* 23.4: “Alligant enim onera gravia et importabilia et imponunt in humeros hominum.” For the iconography of the “cappe rance” in relation to the responsibilities of the clergy to assume the burden of Christ, and the logic of the weight imposed on the other hypocrites, I refer to my *Lectura Dantis andreaopolitana* of *Inferno* Canto 23 (read on 6 May 2011), forthcoming.

between Caiaphas's fatal advice ("consigliò che convenia"), and the necessity of his punishment ("è mestier ch'el senta"). More heavily burdened because directly responsible for the sentence that led to Christ's crucifixion, the high priests also reflect (and parody) how Christ crucified, like a pair of scales, bore and balanced the weight of human sin.<sup>152</sup> Dante reiterates the concept in *Monarchia* 2.11.5, alluding to Isaiah 53.4 ("cum totum humanum genus in carne illa Cristi portantis dolores nostros"), when arguing that Christ was justly tried by Roman authority, but more significantly for my purposes also assigns the same burden in *Epist.* 6.9 to Emperor Henry VII: "Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit."

The image of the scales refers therefore to all the hypocrites, describing both the material weight they must bear, and the moral burden of the *contrapasso* and its justice. With the same intent of underlining the relation of sin and punishment, Dante establishes a system of semantic and phonetic echoes between the first sighting of Caiaphas (*Inf.* 23.110-11: "mi corse agli occhi / *un* crocefisso"), and the advice to "porre *un* uom per il popolo" (23.117), a recommendation that ultimately led to the destruction of Jerusalem (23.123),<sup>153</sup> with the custom of choosing a unique *podestà* in Florence and other cities ("tolto *un* uom solingo," 23.106), a practice that went unobserved with the appointment by Clement IV in 1266 of the duumvirate of Catalano e Loderingo ("insieme presi," 23.105). In Dante's view, their tenure, which favored the Guelph faction, led to the exile of the Ghibellines and the destruction of part of Florence (23.108: "ch'ancor si pare intorno al Gardingo").<sup>154</sup> Both the modern-day Gaudenti, and the Council of high priests who sat in judgment of Christ, abused their power with disastrous

---

<sup>152</sup> Dante recalls the weight of sin borne by Christ also in *Mon.* 2.11.5, again citing *Is* 53.4 ("portantis dolores nostros") with the citation of the Passiontide hymn *Vexilla regis prodeunt* Dante alludes to the image of Christ on the cross as a balance (vv. 23-24: "statera facta corporis / tulit praedam Tartari"). For this patristic tradition see Wormald. See also Gregory the Great, *Moralia in Job* 7.2 (*PL* 75.767), on *Iob* 6.1 ("Utinam appenderentur peccata mea, quibus iram merui, et calamitas quam patior, in statera: Sensus typicus. Christus libra est in qua et quod meremur, et quod pro nobis passus est, pensantur"); see also the *Bible Moralisée* plate 39d: "Hoc signat quod Job praevidit quod per stateram id est per crucem debebant deleri peccata humani generis"; see also Gorni 338-39.

<sup>153</sup> See note above; the weeping of the hypocrites, *Inf.* 23.97-98: "a cui tanto distilla / quant'io veggio dolor su per le guance," echoes *Lam* 1.2, "Beth: Plorans ploravit in nocte, et lacrimae ejus in maxillis ejus: non est qui consoletur eam." Regarding Lamentations citations in the imperial letter and in Dante, *Epistole*, ed. Baglio, annotates those in *Epist.* 11.1, but not that in *Epist.* 5.5 ("miseranda Ytalia etiam Saracenis"; and cf. *Historia* 5.312: "tributaria Saracenis"); nor that in *Epist.* 7.8 ("tunc hereditas nostra [...] erit in integrum restituta") for which see *Historia* 5.312 ("nostra dolet hereditas ad alios devoluta").

<sup>154</sup> Clement IV is the pope who urged the "pastor di Cosenza" against Manfred (*Purg.* 3.124-25), which links the Gaudenti tenure to the anti-imperial violence in the aftermath of Benevento. Carpi, *L'Inferno dei Guelfi* 138 reads the Gaudenti episode as unrelated to that of the Pharisees, a view that disregards verses 108 and 123.

consequences for their respective cities, a parallel that goes far to explain why the pilgrim's interrupted reproach of the Gaudenti at *Inferno* 23.109 becomes instead an exposé of the guilt of the Sanhedrin. Far from diverting attention away from the Sanhedrin, as has been proposed, the pilgrim's interrupted invective establishes a connection between the fatal advice of Caiaphas for the Jews in Jerusalem ("male sementa per li giudei") and the misgovernment of Florence by the Gaudenti, a link that Mosca's words in *Inferno* 28 confirm when we recall that his advice, which provoked the division of the city into Guelph and Ghibelline factions, was indeed "mal seme per la gente tosca" (*Inf.* 28.108).<sup>155</sup>

Dante's scriptural borrowings in regard to Caiaphas's discourse are notably precise, by way of assuring that his text relies on the unimpeachable authority of scripture.<sup>156</sup> Although Caiaphas's words are found in direct discourse in John 11, only in John 18 are they imparted through indirect discourse, as in Dante's text, and only in that same chapter it is specified that Caiaphas addresses not only the Sanhedrin, but all the Jews—consistently with Dante's reflection on the dire consequences for the Jewish people of the high priests's counsel, as we just saw.<sup>157</sup> On the other hand, it is from John 11 that Dante draws his term (*concilium*; *concilio*), the vernacular equivalent of the Latin grecism *Sinedrium*, and the noun *collegio*, directly descended from the Latin verb *colligere*.<sup>158</sup>

The terms derived from the Gospel, and their combinations, are distributed in Canto 23 in a semantic and acoustic network that links key elements from Catalano's and Caiaphas' words with a series of prefixes that begins with *collegio* (line 93), proceeds to *con-fitto*, *con-sigliò*, and *con-venia* in verses 115-16, and concludes with *con-cilio* in verse 122. The network of prefixes coincides with the narrative connection of the canto's protagonists, the *ipocriti tristi* (line 94), "quel confitto" (Caiaphas) and the *farisei* (115-16), with the tragic outcome of the crucifixion for the Jewish people (122-23): it retraces, in other words, the logic of

<sup>155</sup> *Inferno*, ed. Bellomo 372, notes the connection. *Inf.* 23.107-08, "tali / ch' ancor si pare intorno al Gardingo" is thus ultimately a result of the "mal seme" mentioned in *Inf.* 28.108.

<sup>156</sup> Parallels noted in the commentary tradition are listed in Lund-Meade and Iannucci 109-12. Dante's use of Christ's words when reproaching Nicholas III in *Inf.* 19.93 is similarly motivated.

<sup>157</sup> The identification of Annas as father-in-law (23.121: *socero*) to Caiaphas is found only in John's Gospel (*Io* 18.13: "erat enim socer Caiphae." Indirect discourse (*Io* 11.50): "expedit vobis ut unus moriatur homo pro populo"; and direct discourse (*Io* 18.13-14): "erat autem Caiaphas qui consilium dederat Iudaeis quia expedit unum hominem mori pro populo." See Dante's "consigliò i Farisei che convenia / porre un uom per lo popolo a' martiri" (*Inf.* 23.116-17). *Mc* 15.6 in which the people chooses to free Barrabas in lieu of Jesus, given that "dimittere solebat illis unum ex vincitibus," may also be involved. The passage was well known to Dante, who adapted it in the sonnet "Chi guarderà già mai," at vv. 9-11 ("destinata mi fu questa finita / da ch' un uom convenia esser disfatto, / perch' altri fosse di pericol tratto"), which also furnished the rhymes for the appearance of Ciaccio at *Inf.* 6.38-42.

<sup>158</sup> *collegium* as Dante well understood, derives from *con-legium*.

guilt that binds the pharisaic hypocrites to Caiaphas's fatally consequential advice. As the reference to Henry murdered "in grembo a Dio" stands out as the most focused presence of Christ in Hell, ratified by Virgil's inadequate, but nevertheless perceptive conception of the cause of the earthquake at the crucifixion, here in the center of the Malebolge, the citation of Caiaphas' advice—a truthful, if unwitting prophecy of the approaching expiatory sacrifice of Christ, as Dante observes later in the *Monarchia*<sup>159</sup> stands out as the moment when the words of a sacred decree manifest themselves with notable intensity within precisely that area of Hell where, to hear Fra Catalano's testimony, it is the "father of lies" ("il padre di menzogna," *Inf.* 23.130) who is apparently in charge.<sup>160</sup>

Most significantly for my argument, in the connection of *concilio* and *collegio* with *farisei*, we can discern an implicit recollection, one might call it a hypotext, that evokes the Gospel source (*Io* 11.47: "Collegerunt ergo pontifices et Phariseis concilium"), as well as the liturgical use of this same phrase in the Mass and Office of the Paschal season, and of the text that follows it, in which Caiaphas recommends the sacrifice of Christ.<sup>161</sup> But this is not all. Given the use of a synthesis of John 11.47 ("collegerunt pontifices et pharisei concilium") and phrasing derived from Psalm 2.2 ("et adversus principem et imperatorum romanum convenerunt") in framing the incipit of a letter from Frederick II to Pope Gregory IX in 1239 reproaching him for the hostility shown the Emperor,<sup>162</sup> the

<sup>159</sup> In *Mon.* 2.11.4-6 reference to Caiaphas's voicing of the celestial decree is a key step in the argument by which Dante affirms the juridical validity of the condemnation of Christ by Roman authority.

<sup>160</sup> *Purg.* 6.30: "decreto del ciel" and *Mon.* 2.11.6: "Sicut et Herodes, quamvis ignorans quid faceret, sicut et Cayphas cum verum dixit de celeste decreto." Dante uses *decretum* in this sense only of this celestial and of imperial decrees, as in *Mon.* 3.8.2-3, and *Conv.* 4.4.8: "decreto di convento universale acquistata"; at *Conv.* 4.4.9 we find "il consiglio che per tutti provvede, cioè Dio," that decreed election to the imperial honor.

<sup>161</sup> For the text, see the Gradual *in die palmarum*, at the benediction of the palm fronds: "Collegerunt pontifices et pharisei concilium. et dicebant quid facimus. quia hic homo multa signa facit. Si dimittimus eum sic omnes credent in eum. Ne forte venient Romani et tollant nostrum locum et gentem. V. Unus autem ex illis Cayphas nomine cum esset pontifex anni illius prophetavit, dicens expedit nobis ut unus moriatur homo pro populo et non tota gens pereat" (*Sources of the Modern Roman Liturgy*, ed. Van Dijk 234). The same text appears in the Mass for *feria sexta* after Passion Sunday, as part of the Gospel reading, and in the Office of Friday before Passion Sunday as the Gospel reading with the homily (80), and during the third Nocturn of Matins, on *feria quinta cena domini*, in the Verse of a Responsory (84). "Convenia porre un uom" is an acoustic memory not only of "ut unus moriatur" but also of the phrase "convenerunt in unum."

<sup>162</sup> See *Historia* 5.309: "Collegerunt pontifices et pharisei concilium in unum, et adversus principes et Romanorum imperatorum convenerunt. 'Quid facimus?' inquit: quia hic homo de hostibus sic triumphat, si sic ipsum dimittimus, omnem sibi subjiciet gloriam Lombardorum, et more Cesareo veniens non tardabit, ut posse nobis et locus auferta, et destruat gentem nostram. Vineam autem Domini Sabaoth aliiis locabit agricolis, et nos absque iudicio iudicabit et male perdet."



presence in Dante's text of the council of *pontifices et pharisei* introduces to the canto a political subtext both antihierocratic and pro-imperial.<sup>163</sup>

The letter provides in fact a direct stimulus for the idea that the contemporary curia is a gathering of *pontifices et pharisei* bent on resisting the Emperor: "super cathedra Moysis sedentes hoc tempore Pharisei, sic moti sunt contra Romanum principem oberrantes" (*Historia* 5.309). The borrowing is scarcely an isolated one. As scholars have observed, in his political epistles Dante assimilates numerous borrowings from Frederick's letter in order to graft the well-developed antipapal rhetoric of the Frederician chancery to the rhetoric taken up by the poet to defend and encourage Henry VII, and to argue in *Monarchia* the necessity of Empire for the government of the world.<sup>164</sup> The same hemistich from Psalm 2 that gives Dante the scriptural citation for his exordium to book 2 of *Monarchia*, deploring the aggression of the princes of the Church against God's anointed emperor: "Quare fremuerunt gentes [...] et principes convenerunt in unum adversus Dominum et adversus Christum eius [...]"<sup>165</sup> appears as well in the exordium to *Epistola* 6, threatening the Florentine Guelph government resisting Henry (6.5): "in romani Principis, mundi regis et Dei ministri, gloriam fremuistis,"<sup>166</sup> and for good measure answers the response of Gregory IX to the missive defending Frederick, in which the papal chancery opens with the incipit to Psalm 2, but shifts the identity of the Lord's anointed one from the Emperor back to the Pope: "Astiterunt reges terræ, et principes convenerunt in unum adversus christum Domini principes, et tyranni, iniquas fabulas inhiantes,

---

<sup>163</sup> *Mon.* 2.1.1. The Pope's answer to the letter defending Frederick begins with this text as well, repudiating the Emperor's complaints and flinging back those of the Pope; see Schaller, "Die Antwort Gregors IX auf Petrus de Vineia I, 1 'Collegerunt pontifices'" 154-55, citing the incipit of the papal missive: "Convenerunt in unum adversus Christum Domini principes et tyranni." As Schaller makes clear (154-55), the papal answer is a derivative imitation of the original imperial missive.

<sup>164</sup> On Dante's use of the imperial letter attributed to Pier della Vigne, see Grévin, *Rhétorique du pouvoir médiéval* 767-80, 795-802, 822-55; see also Falzone and Fiorentini, "Note sul discorso politico dantesco tra le cancellerie imperiali di Federico II e di Enrico VII," in *Dante e la Retorica* 217-21; to my knowledge, no student of the letter has linked it to *Inf.* 23.

<sup>165</sup> Echoed in *Mon.* 2.11.1: "maxime enim frenuerunt et inania meditati sunt in romanum Principatum qui zelatores fidei cristiane se dicunt."

<sup>166</sup> See *Epistole*, ed. Baglio 136-38; also Casadei, *Dante oltre la Commedia* 110-16; *Epistole*, ed. Baglio 137 notes the use in *Epist.* 6.5, "quos dira cupiditatis *ingluvies* paratos in omne nefas [...]" which appears to derive from two passages in Piero's letter (*Historia* 5.310): "nec sedare potest aliquando totus mundus tui *ventris ingluviem*"; at *Historia* 5.311: "postquam autem impleta fuerit vino *ventris ingluvies* et stomachus usque ad summum ejus, tunc super pennas ventorum estimas tibi sedere." Grévin, "Le epistole dantesche e la prassi duecentesca dell'*ars dictaminis*" 139 accepts Baglio's citations of Dante's borrowings from the imperial epistle.

quomodo Petri vicarium perderent et regnarent [...]."<sup>167</sup> Dante's affirmation of the imperial complaint is of a piece with his rejection of the papal rejoinder.

Even more to the point, in a passage that links Dante's attack on the hypocrites in *Inferno* 23 to the infernal acts of resistance outlined in *Inferno* 1-9, the conclusion of the epistle in defence of Frederick's imperial prerogative ("omnia potestas a Domino Deo est: qui potestate resistit, divine potentia contradicit [...]") recalls the pauline pericope (*Rom* 13.2: "Itaque qui resistit potestati, Dei ordinationi resistit") followed by Dante in *Inferno* 9.94-99, and again in *Epistola* 5.14 and *Epistola* 7.7 in regard to those who resist Henry VII.<sup>168</sup> Nor are these the only instances in Dante's work associable with the strategy evident in Canto 23: in the first panel of the anti-hierocratic triptych, *Inferno* 19, Dante calls attention to the alliance of the high priest Jason with Antiochus Epiphanes as a scriptural model for the collusion of the pharisaic Clement V with Philip the Fair; and again in *Purgatorio* 20.91-93 (in a "vertical" echo) Philip is described as a new Pontius Pilate as—once again enabled by Clement V—he plunders the Templar order in order to seize its wealth.<sup>169</sup>

In this context, the relation between the imperial letter, where the language of the parable of the workers in the vineyard (*Mt* 21.38-44) voices the fears of Gregory IX before the challenge of the stupendous Swabian emperor ("veniens non tardabit, ut posse nobis et locum auferat, et destruat gentem nostram [...] et locabit aliis agricolis"),<sup>170</sup> and Dante's threat in *Epistola* 5.6 against those who resist Henry's advent to Italy ("in ore gladii perdet eos, et vineam suam aliis locabit agricolis"), could scarcely be more pertinent or suggestive.<sup>171</sup> The same connection returns perforce in the context of the canto of Canto 23, because

---

<sup>167</sup> The insistence on the adversaries of the Emperor gathering as a *consilium in unum* in the incipit of Frederick's complaint, and the echoes of this in *Ps.* 2.2 when applied to the attack on the Emperor, which Dante picks up in the text of Canto 23, are further satirical echoes of Boniface's *Unam sanctam*, where the text of the Bull uses terms denoting unity (*una, unum, uno, unius* etc.) no less than sixteen times in a text of a few hundred words.

<sup>168</sup> See Fontes Baratto 280n38.

<sup>169</sup> Philip acts "sanza decreto," that is, without any lawful authorization; see the "pastor sanza legge" of Clement V in *Inf.* 19.83. There is an implicit contrast with Dante's argument in *Mon.* for the lawfulness of Christ's trial before Pilate.

<sup>170</sup> *Historia* 5.309. The imperial letter includes also the Advent liturgical language: "et more Cesareo veniens non tardabit," a cue that Dante developed, as we saw, in regard both to the *messio* of *Inf.* 9 and the opening paragraphs of *Epist.* 5 ("sponsus tuus [...] Henricus, divus et Augustus et Cesar, ad nuptias properat").

<sup>171</sup> *Epistole* ed. Baglio 114-15 notes the relation between *Epist.* 5.6 and the imperial epistle regarding the consignment of the vineyard to new vinedressers, in both case deriving the passage from the Gospel parable, but the context of the imperial letter, linking Caiaphas's words to the parable, is not acknowledged, and the link to the hypocrites in the *Commedia* goes unrecognized. Dante's reference is the more pointed since, as noted in Fontes Baratto 276, Clement V's Bull *Exultet in gloria* (par. 1), cites the same pericope, attributing however the title of *agricola* to God in his benign purpose regarding Henry: "quem [Henry] celestis agricolae summa benignitas de radice caritatis eduxit [...]."

Caiphas's fear that if Christ is not stopped the Sanhedrin will be deprived of its power and its place in the hierarchy is the implicit meaning in Caiaphas' counsel that one man should be condemned for the sake of the people ("porre un uom per lo popolo ai martiri"). The implication is made plain by the verses that both in the Gospel and in the liturgy directly precede Caiaphas's fatal advice to his colleagues: "Si dimittimus eum sic, omnes credent in eum, et venient Romani, et tollent nostrum locum, et gentem."<sup>172</sup> Especially striking is the fact that these same words inform Dante's observation in the verses of Canto 23 that Caiaphas's counsel was devastating for the Jews, in that it brought about the destruction of Jerusalem by the Romans ("mal sementa per i giudei")—that is, it prepared Rome's second most important contribution to salvation history,<sup>173</sup> the victory achieved by Titus and Vespasian in avenging of the death of Christ, which was itself divine vengeance for the original sin of Adam: "poscia con Tito a far vendetta corse / de la vendetta del peccato antico," *Par.* 6.92-93). Thus we find in the "vertically" related *Purgatorio* 23.29 the description of the gluttons reduced to skeletons by their dieting as "la gente che perdé Gerusalemme," an evident permutation and translation of the words of Caiaphas to the Sanhedrin: "tollent nostrum locum, et gentem."<sup>174</sup>

Thus Dante's *Epistole*, and the pro-imperial letter intertextually woven into Canto 23, take it as given that the papacy, whether as the antagonist of Emperor Frederick II or of the current Henry VII,<sup>175</sup> is the equivalent of the council of high priests responsible for the trial and condemnation of Christ, an association reiterated in the first lines of Dante's *Epistola* 11.1 in reproach of the cardinalate ("principum et fariseorum cupiditas"), and consistent with the attack that Dante unleashes in his antihierocratic triptych in *Inferno*: first with *Inferno* 19, also arguably influenced by the imperial chancery missive, as we saw,<sup>176</sup> then in Canto 23, here under scrutiny, and finally in *Inferno* 27, with the account of Boniface VIII (first named explicitly at *Inf.* 19.53)—who in Dante's view abused the keys

---

<sup>172</sup> The imperial letter also accuses the Pope of Phariseism (noted in *Epistole*, ed. Baglio 192-93 as a source of *Epist.* 11.1), "principum quondam Fariseorum cupiditas"; Baglio notes the relation of *Inf.* 23 to *Epist.* 11, but not that of *Inf.* 23 to the imperial letter.

<sup>173</sup> The first was of course the peace established by Augustus that prepared the birth of Christ.

<sup>174</sup> It is this kind of ruin that Dante announces in *Epist.* 11.1 will be visited on Rome and on Italy if the conclave of 1314 fails to elect a worthy Pope: "civitatis David obsidionem peperit et ruinam."

<sup>175</sup> *Par.* 27.82: "ma pria che'l Guasco [Clement V] l'alto Arrigo inganni [...]."

<sup>176</sup> *Inf.* 19.94-95: "Né Pier né li altri tolsero a Mattia / oro od argento quando fu sortito / al luogo che perdé l'anima ria" and also *Par.* 22.88: "Pier cominciò sanz'oro e sanz'argento" and the imperial epistle, *Historia* 310: "Petrus autem apostolus, ut legitur, ad portam veniens speciosam: 'Nec argentum nec aurum habeo,' dixit claudo." The common source is *Act* 3.6: "Petrus autem dixit: Argentum et aurum non est mihi."

of St. Peter—<sup>177</sup> as “gran prete” (*Inf.* 27.70), and “principe dei nuovi farisei” (27.85).<sup>178</sup> In short, a new Annas or Caiaphas.<sup>179</sup> No wonder, given that Frederick's *querimonia* works up to its conclusion with a citation of *Rom* 13.5: “Omnia potestas a Domino Deo est: qui potestate resistit, divine potentia contradicit.”<sup>180</sup>

### The Tunic of Empire Divided

In an elaborate instance of the inexpressibility topos, based on classical and romance examples, the first twenty-one lines of *Inferno* 28 introduce the ninth pouch of the Malebolge.<sup>181</sup> The lines depict a paradoxically hypothetical *accumulation* (“se s'aunasse”) of bodily members truncated and dispersed, rendered in lines 1-21 as metonymic fragments (*sangue, piaghe, anella, membro*),<sup>182</sup> that the poet's imagination can scarcely contain or render in words (28.5-6: “per lo nostro sermone e per la mente / c' hanno a tanto comprender poco seno”). It is as if poetic description were striving to contain the dispersive results of divine justice, an antithesis that echoes how souls in the canto are characterized as gathering their burden because of having broken apart bodies and groups both real and figurative (*Inf.* 27.136: “scommettendo acquistan carco”).<sup>183</sup> The things

<sup>177</sup> See *Historia* 309, denouncing the abuse of the keys: “quod una prorsus errantium clave potestate, insontem et justum principem ligaverunt” and Boniface's boast in his threat to Guido, *Inf.* 27.103-04: “lo ciel poss'io serrare e diserrare / come tu sai; però son due le chiavi.”

<sup>178</sup> Boniface's “superba febbre,” rhyming with Constantine's cure from leprosy (“guerir de la lebbre”) by Pope Sylvester, may also take its cue from Piero's missive: see *Historia* 312: “sacri magnificentia Constantini, qui curatus a lepre vitio, dedit Ecclesie quicquid libertatis hodie vel honoris. Sed Sylvestris successor male respondit hodie Friderico.” On biblical sources of the “moral leprosy” of Boniface, see Purdy Moudarres, “Legends of the Fall: Genetics and Corruption in *Inferno* 27” 24-26.

<sup>179</sup> See Clement V and Philip the Fair, Antiochus Epiphanes VI and Jason; for the latter, see *Macc* 2.4.7: “Sed post Seleuci vitae excessum, cum suscepisset regnum Antiochus, qui Nobilis appellabatur, ambiebat Jason frater Oniae summum sacerdotium [...].”

<sup>180</sup> *Historia* 312. The epistle ends with a threat to uproot the “cornua superborum” within the Church, an image Dante uses to describe Florentine resistance to Henry in *Epist.* 7.25.

<sup>181</sup> Dante's passage draws from *Aen.* 2.361-62: “quis cladem illius noctis, quis funera fando / explicet aut possit lacrimis aequare labores? urbs antiqua ruit [...],” and 6.625-27: “non mihi si linguae centum sit ora que centum, / ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas, / omnia poenarum percurrere nomina possim.” The blended citation links the historical tragedy of Troy to the torments of Virgil's Tartarus.

<sup>182</sup> *Inferno*, ed. Bellomo, 446, observes that Dante's remark, “che non erra” is topical (see *Roman de la Rose* 5634, “Se Titus Livius ne ment”), and may mediate the different reports on the number of bushels of rings (one in Livy, three in Orosius).

<sup>183</sup> Since the meaning of “to divide” is unattested before Dante, Beltrami, “L'epica di Malebolge” 125 takes *scommettere* as “set against one another,” as suggested by a passage in the *Fatti di Cesare*; but ruling out an etymological meaning is hasty. Bertran's *Vida* (*Les biographies des troubadours en langue provençale*, ed. Chabaneau 16) emphasizing his wish for Henry and his son to have “war together” (“guerra ensem”) echoes the passage

divided in the *bolgia* prove to be families and clans, presumably set in discord by Pier da Medicina;<sup>184</sup> the city of Florence, stung into political murder and civil strife in 1215 by Mosca de' Lamberti;<sup>185</sup> Caesar and the Roman republic, provoked to civil war by Curio; the mystical body of the Church, thought of as torn asunder by Mahomet and Alì, and the body of the state manifest in Henry II of England and his son the Young King, cleft in two by Bertran de Born.<sup>186</sup> The Empire as such may be absent from this list, but it is not, I propose to show, absent from the Canto: save for Robert Guiscard's campaigns against Byzantine and Islamic adversaries, it is the wars that established Trojan and then Roman rule, and finally those in defense of the Holy Roman Empire under Frederick II, that provide the scenes of carnage for Dante's comparisons. Nor does chronology alone determine that Dante should conclude his enumeration of Apulian bloodletting with the battles of Ceperan and Tagliacozzo,<sup>187</sup> where Manfred and Conradin were defeated and killed (through treachery and guile, respectively), marking the effective end of imperial control in Italy. The final blow occurred at Tagliacozzo, a place name that includes a savage pun, alluding to the fact that Conradin, the surviving "head" of his family, was there captured and on the order

---

from the *planh* attributed to Bertran for the "jove rei engles" ("si tuit li dol [...] fossen ensens") while also suggesting the paradoxical formula for those who "scommettendo acquistan carco." See also Bertran's authentic *sirventes* "Non puosc mudar mon *cantar* non esparja," a poem Dante cites in *De vulgari eloquentia*, which offers at line 25 a juxtaposition of the acquisition of shame with the loss of honor that is a precedent for *Inf.* 27.136: "anta l'adutz e de pretz lo Descarja / gerra cellui cui hom no.n troba franc" (Bertran's text is cited from *Die Lieder Bertrams von Born*, ed. Appel 72).

<sup>184</sup> Benvenuto (DDP) reports that Pier da Medicina set the Malatesta and da Polenta clans against each other. Beltrami, "L'epica di Malebolge" 140-41 notes that Piero's reference to "gente argolica" as known for violence refers to the expedition against Troy, linking historical treachery ("tradimento di un tiranno fello") once again to the list in 28.1-21, as well as echoing Sinon's words in Virgil's epic ("neque me de argolica gente negabo," *Aen.* 2.78).

<sup>185</sup> The link between Mosca's counsel ("mal seme per la gente toska") and the advice of Caiaphas in Canto 23, ("per li giudei mala sementa") explains Mosca's penalty, for the blood flowing on his face from his stumps echoes *Mt* 27.25, "sanguis ejus super nos, et super filios nostros," especially in light of the pilgrim's riposte: "e morte a la tua schiatta."

<sup>186</sup> The enumeration of human units, from bodies to mystical collectivities of Church and state, reflect in part Dante's Aristotelian (*Politics* 1252b 27-32) understanding of social organization as communities expanding in concentric circles from the individual and the household to the city (and in Dante's version, to the realm and the Empire) as outlined in *Convivio* 4.4.1-2 and more fully in *Mon.* 1.5.2, as an argument for the necessity of Empire to serve as a unitary authority over all (*Conv.* 4.4.6 and *Mon.* 1.5.8-10): a *reductio ad unum*.

<sup>187</sup> The emphasis on Apulia may reflect the association of Frederick II with Apulia dating to his status as *puer Apuliae*, but the term returned in eulogies made during his maturity; see Kantorowicz, *Federico II Imperatore* 531, and Dante's *DVE* 1.12.8-9 where Giacomo da Lentini is referred to as Apulian. See Beltrami, "L'epica di Malebolge" 130.

of Charles of Anjou beheaded in Naples.<sup>188</sup> In this sense the Canto memorializes (and mourns) the truncation of the imperial authority that alone could guarantee peace in Italy and the world.<sup>189</sup> Thenceforth, the Empire would be the Empire suffering, *Imperium patiens*.

Dante concludes his enumeration with verses 19-21: “e qual forato suo membro e qual mozzo / mostrasse, d’aequar sarebbe nulla / al modo della nona bolgia sozzo.” What follows in the canto fulfills the principle of ostentatious display of wounds announced by *mostrare*, beginning with Maometto’s “vedi come io mi dilacco” and concluding with Bertran’s “Or vedi la pena molesta,” and “Così s’osserva in me il contrapasso.”<sup>190</sup> The rare and *aspro* rhyme that links Tagliacozzo and *mozzo* cannot fail to echo *Inferno* 9.95-97, the affirmation of the *nesso* regarding the headstrong resistance of infernal powers (“dar di cozzo”) and the irresistible divine will (“non può esser mozzo”), in contrast to the historical truncation of the Hohenstaufen dynasty.<sup>191</sup>

Beyond marking the historical watershed of 1266-68, the language of the canto, long remarked as recursively describing bodies broached and dismembered (Boyers)—with Dante drawing freely both on lyrics in favor of war by Bertran de

---

<sup>188</sup> Dante echoes the first part of the place name in the “tagliata [...] lingua” (28.100-01), while *-cozzo* is a vernacular term for “head” (a ceramics metaphor, from *coccia*, like *testa* in line 128); see “dar di cozzo” in *Inferno* 9.97, highly pertinent to the present context. That the choice of name is motivated is likely given that the place of the battle was nearer to Avezzano, hence Dante’s approximation (“là da Tagliacozzo”); see *Inferno*, ed. Inglese 331. Saba Malaspina, in *Rerum sicularum libri* 284, presents Conradin’s death at the hands of Charles’ executioners as the sacrifice of an innocent victim: “ad coelum jungebat palmas, mortemque inevitabilem patienter expectans, suum Domino spiritum commendabat; [...] exhibebat se quasi victimam, et caesoris truces ictus in patientia expectabat.” At *Purg.* 20.67-69 Dante pairs Conradin with Thomas Aquinas, erroneously considered to have been poisoned at Charles’ behest, and marked as sainted (“ripinse al ciel”).

<sup>189</sup> Dante, *Inferno*, ed. Bellomo 445, follows Pietro di Dante in noting that save for the beheading of Bertran the wounds inflicted on the body of Virgil’s Deiphobus (*Aen.* 6.494-97), a son of Priam (“Priamiden laniatum corpore toto”) summarize the wounds in the *bolgia*: a *reductio ad unum* of the repertory of wounds. For Bertran’s decapitation (119-21: “un busto senza capo [...] e’l capo tronco”) Dante absorbs Virgil’s account of the death of Priam at *Aen.* 2.566: “iacet ingens litore truncus”: another image of the extinction of a royal line; Pyrrhus, the executioner, is in the boiling blood (*Inf.* 12.135). *Inferno*, ed. Bellomo 479 also notes that Ovid, *Met.* 13.404 (“Troia simul Priamusque cadunt”) is echoed in *Inf.* 30.15 (“sì che insieme col regno il re fu casso”).

<sup>190</sup> See Fubini, “Il Canto XXVIII dell’*Inferno*”: “Tutti questi dannati ‘dimostrano e dichiarano’ con un gesto che mette in maggiore evidenza le proprie piaghe [...]” (1009).

<sup>191</sup> These are the only two instances of this rhyme in *Inferno* (it is used at *Purg.* 16.11-15), but *mozza* and *sozza* occur at *Inf.* 28.103; see the text.

Born,<sup>192</sup> and on sanguinary passages in Latin and Romance epic—<sup>193</sup> reminds us of another chief model Dante had for divisions within the human community: the laceration of the body of Christ, which when taken mystically as representing the Church, could be rent by heresy and schism, as set out, for example, in the first article of the Constitutions of Melfi promulgated by Frederick II.<sup>194</sup> It happens that the strongest continuity between the hypocrites of Canto 23, adversaries of both Christ and, implicitly, the Emperor, and the sowers of schism derives from the close relation to the suffering of Christ that informs the *contrapasso* in each case. As often observed, Bertran de Born recalls with his words *Lam* 1.12, voiced in the biblical book by a personified Jerusalem captive to a foreign enemy and reduced to servitude, a role that as we saw Dante attributes in *Purgatorio* 6 and in *Epistola* 11 to Italy and Rome lacking guidance both papal and imperial.<sup>195</sup> But the description that the poet gives of Bertran's "double" nature, "ed eran due in uno e uno in due," recalling the "due nature [...] consorte" of the centaurs, should direct our attention to how Bertran also functions as a parodic image of Christ. The parody is confirmed in the liturgy, for the words of *Lam* 1.12 are found in Readings and Antiphons of the Easter liturgy, whereas liturgical exegesis makes explicit,<sup>196</sup> they are conceived as spoken by Christ in his Passion.<sup>197</sup> When Bertran presents himself saying "Or vedi la pena molesta, / tu che spirando, vai veggendo

<sup>192</sup> See, for example, Allegretti, "Canto XXVIII"; and her "'Chi poria mai pur con parole sciolte' (*Inferno*, XXVIII)"; Beltrami, "Metrica e sintassi nel canto XXVIII dell'*Inferno*"; Picone; and Stoppelli.

<sup>193</sup> Such wounds are staples of crusade narratives from the *Chanson de Roland* forward (given the presence of Maometto, their relevance to Canto 28 is guaranteed), and are found as well in medieval Latin epics on Robert Guiscard: e.g. William of Apulia, *De rebus gestis Roberti Wiscardi* 124, describing the war against Lombard (Italian) troops of the papal army, 2.235-239: "Caedere non cessat Robertus; et hos pede truncat, / et manibus quosdam; caput huic cum corpore caedit; / Illius ventrem pectore dissecat, huius / transadigit costas abscisa vertice; magna / corpora corporibus truncata minoribus aequat," including a term for cleavage in every verse.

<sup>194</sup> Dante knew the idea most immediately from Boniface's *Unam sanctam*: "quod corpus unicam scilicet Ecclesiam nominavit, propter sponsi, fidei, sacramentorum, et charitatis Ecclesiae unitatem. Haec est tunica illa Domini inconsutilis [John 19:23-24], quae *scissa non fuit* sed sorte provenit"; see also Innocent III, *PL* 216.1091D: "Haec est enim tunica inconsutilis desuper contexta per totum, quae divisa non fuit etiam tempore passionis." And see *Constitutiones Melfiae*, I, 1: "Inconsutilem tunicam Dei nostri dissuere conantur haeretici [...]" cited from *Constitutionem Regni Siciliarum libri III* 8.

<sup>195</sup> Since Velutello, the commentary tradition has linked *Lam* 1.12 to Bertran de Born: see Lund-Mead and Iannucci 133.

<sup>196</sup> When commenting on the Canon of the Mass Durandus cites the same verse from Lamentations as the words used by Christ, through the prophet Jeremiah, to speak of the Passion: "de *passione* corporis ait Domine per prophetam." See Durandus 4.56.16.

<sup>197</sup> For liturgical uses of Lamentations in Canto 28 see my study "L'epistola perduta 'Popule Meus' e la liturgia degli 'Impropria' nelle opere di Dante" 205-206. As we saw, Frederick's letter to Gregory IX attacking the papacy refers to Lamentations as well.

i morti, / vedi s'alcuna è grande come questa," he recalls the Antiphon "O vos omnes qui transitis attendite et videte, si est dolor similis sicut dolor meus", sung during Matins of Holy Saturday.<sup>198</sup> Even Maometto's gesture for capturing the pilgrim's attention: "Or vedi come mi dilacco / vedi come storpiato è Maometto," adapts the verse directly preceding (*Lam* 1.11: "Vide et considera quia facta sum vilis"), which is itself part of the biblical reading for the previous night's Office, that of Good Friday. In the case of the cloven body of Maometto and the wounded head of Alì, such that placed together they register a single body now divided for ever—embody the inner division of Islam as well as reflecting the divided body of the Christian faithful,<sup>199</sup> as we saw: that is, the mystical body of which the head is Christ.<sup>200</sup> Dante's conclusion of Canto 28 with mention of the *contrapasso*, moreover, in rhyme with the exclamation *lasso* that verbally divides Bertran's brain (*cerebro*), from his trunk, his *principio*, puts the final touch on the parody by echoing the rhymes of the *Dies irae* in reference to Christ's atoning sacrifice: "Quærens me, sedisti lassus: / Redemisti Crucem passus."<sup>201</sup>

As befits a canto in which a troubadour famous for celebrating war is adopted as a stylistic resource, and in ethical antithesis to Dante the author, the verbal texture is itself an impressive ostentation of what one critic, Hayden Boyers, referred to as "cleavage"; *Tagliacozzo* (*Inf.* 28.17), *mozzo* (19), *forato* (19), *si pertugia* (23); *rotto* (24); *fesso* (33), *fessi* (36), *taglio* (38), *ferite* (41), *forata* (64), *tronco* (65), *tagliata* (101), *mozza* (103), *moncherin* (104), *tronco* (121), *partire* (139), *partito* (140), *troncone* (141); and in *Inferno* 29.6, in summary of the previous spectacle, *smozzicate*.<sup>202</sup> Yet in the present context this abundance may, in a gesture of *reductio ad unum*, be subsumed under a single term: *scisma* (28.35) deriving from latin *scindere* and thus part of a semantic field Dante uses elsewhere only in the Latin text of *Monarchia*, where we find *scissura*, *scindere*, and *scissa*

<sup>198</sup> The core of *Lam* 1.12, "O vos [...] attendite et videte" is reiterated in various guise through the canto: see lines 53, 67, 112-13, as well as 31 and 130-32; uses of *vedere* in lines 74, 78, 83, 85, 87 and 93 may also be part of this pattern. For echoes of *Lam* 1.12 in previous episodes (Farinata, Piero della Vigna), see my "Cavalcanti 'Man of Sorrows' and Dante" 209-12, and "L'epistola perduta," 209-13.

<sup>199</sup> Dante's knowledge of the Shia-Sunni schism is plausible; his imitator Fazio degli Uberti refers to it in the *Dittamondo*, 5.13.78-83 ("Alì [...] si volse far maggior Profetta / di Macometto [...] per questo in due califfi si divise lo Sarracino"). Dante marks the divisiveness of Mahomet's nephew by making his name a rare *rima tronca*.

<sup>200</sup> See Gorni 336-37, citing *Mt* 19,6, "itaque iam non sunt duo sed una caro," referring to spouses; also Allegretti, "*Inferno* XXVIII," in *Lectura dantis turicensis* 404-405.

<sup>201</sup> Verses 28 and 30 of the *Dies irae* cited from *The Oxford Book of Medieval Latin Verse* 393.

<sup>202</sup> Anticipated, as we saw, by *scommettere* at *Inf.* 27.142, which Dante clearly saw formed an alliterative series with *scandalo* and *scisma* (not to mention *scacciato* of Curio at 28.97). Commentators see *scandalo* as synonymous with *scisma*; but the NT uses associating it with the "scandal" of the crucifixion are likely in play, e.g. 1 *Cor* 1.23: "Nos autem praedicamus Christum crucifixum: Judaeis quidem scandalum, gentibus autem stultitiam."



(*Mon.* 1.15.3; 3.10.5-6),<sup>203</sup> and where the division in question is that of the temporal body of the state. For Dante, that means the Empire—referred to in concluding the first book of *Monarchia* when summarizing the arguments for the necessity of Empire, and in the third book when discussing the Donation of Constantine in a passage that transfers the image of the seamless garment from the scene of Christ’s passion to the *Imperium*: “Si ergo aliquae dignitates per Constantinum essent alienate—ut dicunt—ab Imperio, et cessissent in potestatem Ecclesie, *scissa* esset tunica inconsutilis, quam scindere non ausi sunt etiam qui Christum verum deum lancea perforarunt.”<sup>204</sup> In the passage in the first book, deploring the consequences of the Donation (*Mon.* 1.16.3: “Qualiter autem se habuerit orbis ex quo tunica ista inconsutilis cupiditatis ungue scissuram primitius passa est, et legere possumus et utinam non videre”) Dante’s language recalls the conclusion to the sorrowful accumulation of lines 1-21: “qual forato suo membro e qual mozzo / mostrasse,” while the use of *passa* to describe the divided tunic of Empire again associates the violence done to the body of the Empire to the outrage done to the person of Christ, which as we just saw Dante recalls in Canto 28 by rhyming *lasso* and *-passo* to conclude the canto.<sup>205</sup> What Dante would avert his gaze from (“utinam non videre”) in the treatise is what he so insistently shows (*mostra*) in *Inferno* 28: the cruel laceration, indeed destruction,<sup>206</sup> of the body politic as a reflection of the Empire torn by the nail of cupidity, both represented in terms of figurative bodies and on the battlefields of history.

Bernart’s divisive *cansos* targeted King Henry II and his son Prince Henry, the “young king,” together the “così giunte persone” that represent the abstract body of the royal sovereign, who was typically also a *christus*, the Lord’s anointed.<sup>207</sup> For this reason, as Justin Steinberg has pointed out, Dante’s punishment of Bertran in *Inferno* 28 is justifiably severe, since any offense against

---

<sup>203</sup> *Mon.* 3.10.5-9 includes five uses of *scindere* and one of *scissa*: six instances in half a page. An influential locus is Lucan, *Pharsalia*, 10.416-17: “latium sic scindere corpus/ Dis placitum” for the division of the Roman civic body.

<sup>204</sup> For the seamless tunic returning as an implicit image of the woven texture of the poem, see my essay “‘Dante buon sartore’ (*Par.* 32, 140)” 38-46.

<sup>205</sup> 1 *Pet* 2.21: “Christus passus est pro nobis”; see also *Hbr* 5.8, *Hbr* 13.11 (“extra portam passus est”); *Pt* 4.1 (“passus est in carne”).

<sup>206</sup> *Mon.* 3.10.9: “Cum ergo scindere Imperium esset destruere ipsum [...]” And see *Par.* 20.60: “avvegna che sia il mondo indi distrutto,” of the effect of the Donation of Constantine.

<sup>207</sup> The implications of Bertran’s division, which in fact asserts the abstract unity of father and son, are not always understood: see *Inferno*, ed. Durling and Martinez 449: “Henry II was both the father, the origin, of the young king and the head of the family and of the state; his son was part of the body that should have been subject to Henry II, but also the future head of the state [...]. In parting ‘persons so joined’ Bertran doubly sinned against both the head and the trunk of the body politic.”

the “head,” the sovereign, implies an offense against the “body,” the state.<sup>208</sup> As Kantorowicz documents, the legal fiction that treats father and son as one person,<sup>209</sup> with precedents in Roman civil and in canon law,<sup>210</sup> is applicable both to the person of the sovereign and to the relation of God the Father and Christ the Son,<sup>211</sup> again confirming Dante's conflation in the image of Bertran of the person of Christ with that of the monarch.<sup>212</sup> Although Dante takes as his example the English sovereign, the same principle applies, *a fortiori* for the relation of the Emperor, who holds the highest rank in the secular order, to his heir. It thus appears as relevant for my argument regarding the Empire understood as a subtext in this canto that Frederick II invoked the same principle in a charter for his son Conrad,<sup>213</sup> where the words of Justinian's Code are cited, to the effect that “by the benefice of an innate grace [the son] is held to be one person [with the father].”<sup>214</sup>

<sup>208</sup> See Steinberg, “Dante's Justice?” 67: “si aliquis percutiat principem, non oportet quod tantum percutiatur, sed plectatur capite,” citing Albertus Magnus, *Super Ethica Commentum et Quaestiones* 5, lectio 7.

<sup>209</sup> See Mazzotta 80-81, and 257n17, quoting the 14<sup>th</sup> century jurist Baldus: “Pater et filius unum fictione iuris sunt.” For the argument being made here, the trunk is also the origin of the paternal seed; see Kantorowicz, *The King's Two Bodies* 331-32n58, on the continuity of royal blood that descends from heaven (“de caelo descendit”), according to Nicholas of Bari, as cited in the note.

<sup>210</sup> See Kantorowicz's discussion, *The King's Two Bodies* 338-39, and 390-93. A partial list includes: Justinian, *Codex* 6.26.11: “cum et natura pater et filius eadem persona paene intelleguntur”; and *Glossa ordinaria* on *Inst.* 2.1.3: “[...] sed pater et filius unum fictione iuris sunt.” In canon law, see *Decretum*, c.8, C.I, q. 4, ed. Friedberg, 1.419: “unus erat cum illo,” an idea seen in later canonists; and esp. *Glossa ordinaria* on *Extravagantem Ioannis XXII*, iii (*Execrabilis*), v. sublimitatem eorum: “cum eadem persona fingatur esse [pater et filius].”

<sup>211</sup> See Kantorowicz, *The King's Two Bodies* 393n265, citing Jean de Terre Rouge (1370-1430): “[...] Cf. concl.2: ‘Filiatio enim nihil aliud est, quam illa identitas particularis naturae praesens penetrans in filium [...] et pro hac consuetudine facit dictum Apostoli: ‘si filius ergo heres’ [Rom. 8:17, Gal 4:7].’ Cf. concl. 3: [...] ‘pro hac conclusione facit etiam quos scribitur in Evangelio: ‘Omnia quaecunque habet Pater, mea sunt’ (Io 16:15) et Luc 15:31: ‘Fili tu semper mecum es’: sc. per identitatem paternae naturae.’” See also Allegretti, “Canto XXVIII” 405 citing *Lc* 10.22, “Et nemo scit quis sit Filius, nisi Pater: et quis scit Pater, nisi Filius,” *Io* 10.30, “Ego et Pater unum sumus,” and 10.38, “credatis quia Pater in me est, et ego in Patre.”

<sup>212</sup> See Dante's *Epist.* 11.2(3) “Nos quoque eundem patrem et filium [...] profitemus,” which is drawn conceptually from the Nicene Creed, but phrased like the legal formulas.

<sup>213</sup> Kantorowicz, *King's Two Bodies* 392n259, citing Böhmer, *Acta imperii selecta*, I, 265: n. 301 (a. 1233): “[pure dilectionis obtentu] qua pater filium, sicut innate beneficio gratie una persona censetur.” See *Epist.* 7.0 and Henry VII and his son, “Iohannes namque, regius primogenitus tuus et rex, quem, post diei orientis occasum, mundi successiva posteritas prestatatur nobis est alter Ascanius [...]”

<sup>214</sup> In the context of the tragic meaning of *scissura* in relation to the Empire, the division of Henry II of England from his son Henry, a scission that Dante compares to Achitophel's

Dante's choice of the troubadour Bertran de Born and the divided reign of Henry II of England and the "re giovane," instead of a figure directly associated with the Empire, might seem to argue against my claim for an imperial subtext in Canto 28. In this case, however, the relevant implicit comparison is between a *poet* who deliberately fostered schism,<sup>215</sup> and one who would heal it, who can be none other than Dante. If Bertran's carrying of his own head, "pesol con mano a guisa di lanterna" embodies a paradoxical two-in-oneness fully knowable only to the divine power that determined it—"Di sé faceva a sé stesso lucerna, / ed eran due in uno e uno in due: / com'esser può, quei sa che sì governa" (*Inf.* 28.124-26)—it is nevertheless the poet who devises the *contrapasso* for those who incite the destruction of human communities.

The programmatic relation between Canto 28 and Dante's sorrowful digression on the state of Italy in *Purgatorio* 6 has long been evident. The intense investment of the poet Dante in the promotion of reintegration is marked both by the extradiegetic digression itself, in the author's voice, and the transparent imitation of Sordello's *planh-sirventes* for Blacatz in the enumeration of neglectful princes in *Purgatorio* 7,<sup>216</sup> an intertextual assimilation that parallels

---

division of David from his son Absalom, might echo the differences that arose between Frederick II and his eldest son Henry, co-regent with his father as King of Germany (formally *Rex Romanorum*) from 1220 until 1235. The longstanding comparison of Frederick II with King David (Kantorowicz, *Federico II Imperatore* 40-41, 183-87, 198-202) attained typological verification when Frederick became King of Jerusalem in 1228. In Frederick's letter lamenting Henry's death in 1242, the Emperor allows that despite his son's rebellion he shed tears, recalling that David mourned three days the death of Absalom, "Luxit namque David triduo primogenitum Absalonem" (*Federico II Imperatore* 450; see *Historia* 6, pars 1, 28, note 93). Dante addresses Henry VII as David son of Jesse at *Epistola* 7.29 ("proles altera Isai"); which also refers to Christ, whose ancestry included Jesse. For the Jesse tree in Swabian iconography, see Delle Donne, *La porta del Sapere* 187-89 and *Il potere e la sua legittimazione* 122-24; and see below in the text.

<sup>215</sup> See Beltrami, "L'epica di Malebolge" 132-33; Fubini, "*Inferno* XXVIII" 1005, claims that Dante proposes himself as the poet of arms for the Italian vernacular, based on this canto. Allegretti observes that Dante echoes Bertran's striving after rhymes in his *sirventes* "Non puosc mudar" is echoed in the rhymes of 28.119-32; to the objection (*Inferno*, ed. Bellomo 454) that only two of the rhymes in Bertran's speech (*oh me, esta*, corresponding to Bertran's *om* and *esta*) are recalled, we might remember that in *Inf.* 6.92-99 Dante rhymes *-omba* and *esta*, so that by linking the two cantos the tally is in fact complete. What is more, the rhymes of Bertran's *sirventes* are an attempt to match the rhymes of his model, Arnaut's "Sim fos Amors de joi donar tan larga": and the rhyme that appears between the two just mentioned (*-erna*, in 28.122-26: *lanterna, lucerna governa*) is found in Arnaut's *cansos* 10 and 16 (thus in his "signature" 10.43-45; see Arnaut Daniel, *L'aur'amara* 91-99). The poetic genealogy that is implied focuses our attention on the Bertran-Dante contrast, since Dante, like Arnaut, is a poet of *Amore*.

<sup>216</sup> The tension of unification and dispersal in the canto entails the contrast Dante sets up between *Inf.* 28 and *Purg.* 6, which, as Barolini points out, juxtaposes Bertran to Sordello: "The common denominator in these various aspects of the Dantesque Sordello is the concept of political unity, played against its contrary, discord and fragmentation [...]. As

how Dante assimilates Bertran's poetic diction, his "words of cleavage," but not his authorial intention, in *Inferno* 28. The relation to *Inferno* 28 is especially marked by Dante's echoing of the "sangu e piaghe" (*Inf.* 28.2) and "diverse piaghe" (29.1) when reproaching Rudolph of Hapsburg, who failed to heal Italy's wounds ("sanar le sue piaghe," *Purg.* 7.95), and Albert of Hapsburg, who failed to assuage the ills afflicting the nobility ("cura lor magagne," *Purg.* 6.110) thus connecting the laceration of the Italian body politic to the imperial vacancy and the still unachieved restoration of the Empire. *Magagne* in particular, a hapax in Dante's works, rhymes with the first rhetorical climax of the poet's digression, where the personified, weeping Rome (*Purg.* 6.112: "Roma che piagne") calls out to Caesar as her spouse (6.114: "Cesare mio, perché non m'accompagne") in terms that recall Christ's appeal to God from the cross.<sup>217</sup> The association of the suffering Christ and the suffering Empire could not be closer.

In Canto 28, the metapoetic turn that foregrounds the poet is prepared by the fact that the pilgrim is especially engaged in this canto,<sup>218</sup> since associated with each of the five principal schismatics: Mahomet mistakes him for one of the damned (*Inf.* 28.43-45: "Ma tu chi sei [...] per indugiar la pena / che'è giudicata in su le tue accuse"), requiring an exoneration by Virgil (28.46: "né colpa il mena"); then Piero recognizes him, though not as a guilty party (28.70-72: "O tu [...] e cu' io vidi su in terra latina"); and on hearing Mosca's words the pilgrim recalls, with punitive intention, the decline of Mosca's clan, his *schiatte* (28.109: "e morte di tua schiatte").<sup>219</sup> When confronted with Bertran, the narrator assumes the allegorical hauberk (*asbergo*) of purity of conscience, echoing Paul's "breastplate" of justice ("loricam iustitiae," *Eph* 6.14),<sup>220</sup> to warrant his veracity as he relates Bertran's horrific division, and articulates the justice of the *contrapasso*.<sup>221</sup>

---

there is in fact one language, shared by a Roman poet and a Lombard troubadour, so there should be one Empire" (161-63).

<sup>217</sup> Also echoing Gaddo's *imitatio Christi* in the tower in *Inf.* 33.69, the final human emblem in *Inferno* of the consequences of faction. The words constitute a double apostrophe, as the words to Rome are enclosed in those addressed to Albert: a rhetorical intensification.

<sup>218</sup> And again, subsequently, though not discussed here, through his stated genealogical connection to one of the sowers of schism, the unavenged Geri del Bello, son to Dante's father's cousin Bello di Alighieri (*Inf.* 29.19-33).

<sup>219</sup> *schiatte*, derived from Old High German *slahta*, registers in Old Occitan as *esclatar*, in OF as *esclater*, to strike a blow, even rupture; there may be a link to lance of Judas wielded by Charles of Valois in *Purg.* 20.73-75, which "a Firenze fa scoppiar la pancia."

<sup>220</sup> Echoed in *Mon.* 3.1.3 by the "fidei loricam" (*1 Thess* 5.8), Dante assumes in order to challenge hierocratic error and cast it out of the ring (*gignasium*).

<sup>221</sup> The rejection of vengeance claimed of Dante in Mazzotta 79-80, 84-86, followed by Moudarres, *The Enemy in Italian Renaissance Epic* 17 overlooks the promotion of divinely sanctioned retribution against enemies of Empire (see *Epist.* 6.11-21, urging Henry against Florence after the examples of Frederick I and II; and 7.19, echoing God's order to smite

As far as the engagement of poet's voice is concerned, the delicate calibration of the pilgrim's involvement with, and the poet's distanciation from, the sowers of schism reaches its critical juncture with the figure of Curio, sight of whom is underscored by the narrator with an *exclamatio* ("Oh quanto mi pareva sbigottito..."). Curio is doubly central in the list of sowers of schism, as third of the total of five (counting Maometto and Alì as one), but also as second of the three "Italian" sowers of schism, the Emilian Piero da Medicina, the Roman Curio and the Florentine Mosca.<sup>222</sup> They are closely through the calibrated presentation of their speech acts: Piero speaks through a slit trachea; Curio, though mute ("non fa motto [...] a dir fu sì ardito"), has his words related in indirect discourse by Piero, while Mosca reiterates in direct discourse his words that incited to murder, "capo ha cosa fatta."<sup>223</sup> Curio is also functionally central in the *bolgia*, as his tongue, enclosed within his head and only disclosed by Piero's gesture of opening his jaws, represents the organ that above all has the power to sow division.<sup>224</sup> Especially germane to my argument is how Curio's "lingua tagliata nella strozza" begins a rhyming sequence that includes the severed hands ("una e l'altra man mozza") that befoul Mosca's face with his blood ("la faccia sozza"), a rhyme that inevitably recalls again the "modo della nona bolgia sozzo" (28.20) in the lengthy exordium to the canto, where the name of Conradin's place of defeat, Tagliacozzo rhymes with the "forato [...] membro [...] e mozzo" of the heaps of dead, so that in the context of *Inferno* 28, Curio's words are paradigmatic of the power of language to stir the warfare that leads to the killing fields of Benevento and Tagliacozzo.

But at the metatextual, and one might say metahistorical, levels Dante's echoing of Curio's fateful advice from Lucan's *Pharsalia* in *Epistola* 7 is repurposed as advice to the current Caesar, Henry VII, urging him to the swift punishment of the city of Florence that resists his mission.<sup>225</sup> The poet's revoicing

---

the Amalekites), not to mention *Paradiso* 6.43-81. For the question of personal vengeance, see now *Inferno* ed. Bellomo 470-71, citing Diurni on "*Vendetta*" in *ED* 5.914-18.

<sup>222</sup> Curio's geographical association with Rimini (near which the Rubicon flows) and thus to Malatestino Malatesta "che vede pur con l'una" (*Inf.* 28.85-87) links him to contemporary Italian violence. Mosca in turn we recall was named by Ciacco at *Inf.* 6.80 as to be found deep in Hell. On the links between the perfect-number Cantos 6 and 28 in the *Commedia*, see Cachey, "Cosmographic Cartography of the 'Perfect' Twenty-Eights" 111-33.

<sup>223</sup> Mosca's figurative use of "capo" anticipates literal *capo* (28.119; 121) and *testa* (128) in Bertran's portrait, exemplifying how words can effect actions such as decapitation.

<sup>224</sup> Dante echoed *Iac* 3.1-6 for the image of the tongue-like fiery containers of *Inf.* 26-27 (see Lund-Meade and Iannuci 123); among the sowers of schism, too, the tongue, though a small member, can stain the whole body: "Lingua constituitur in membris nostris, quae maculat totum corpus."

<sup>225</sup> *Inf.* 28.98-99: "Il fornito / sempre con danno l'attender sofferse" translating Lucan, *Pharsalia* 1.281: "tolle moras; semper nocuit differre paratis."

of Curio's advice for use with Henry has puzzled some commentators,<sup>226</sup> but as others have explained, the situation is analogous to the case of the Emperor Constantine, whose division of the Empire was catastrophic in effect, but because not maliciously meant, not imputed to the emperor as sin.<sup>227</sup> In a kind of chiasmus, the case is the reverse with respect to the voicing of Curio's words: though the product of a malign intention when used to goad Julius Caesar, Dante's use of Curio's words when directed to the stimulation of Henry VII expresses the design of Providence. The same logic governs the perspective of Justinian's narrative in *Paradiso* 6.61-63, where the consequence of Curio's words, Caesar's fording of the Rubicon ("saltò Rubicon"), helps prepare for the advent of Christ.<sup>228</sup> If Dante can borrow Bernart's poetic manner but oppose his authorial intention, Curio's words, when spoken by the poet Dante to Emperor Henry VII, can articulate a radically different purpose<sup>229</sup>—just as Virgil's reference to the Universe feeling Love in *Inferno* 12 can express a truth without understanding it, and Caiaphas' advice to the Sanhedrin unwittingly voice a true account of Christ's atonement. In *Inferno* 28 Curio spurs the tragic division of the Roman Republic, while in *Epistola* 7.15-17 his words raise the prospect of the repair of the Empire.

In terms of the circumstances of *Epistola* 7, Curio's words should indeed be connected to the precedent of Constantine, since Dante is urging Henry to repair an Empire and a world that since has been since the Donation threatened by the she-wolf of cupidity. Using twice a term used nowhere else in his Latin works,<sup>230</sup> Dante, in order to urge Henry VII to set his army against Florence, parallels Curio's words in Lucan's epic ("vox illa Curionis in Cesarem") to Mercury's

---

<sup>226</sup> Carpi, *L'inferno guelfo* 110 treats Dante's opposed uses of Curio as marking a radical change of view; but see *Inferno*, ed. Inglese 337; *Inferno*, ed. Bellomo 452 attributes Dante's reuse of the term to its proverbial status, an explanation that hardly satisfies.

<sup>227</sup> The difference is made explicit in *Par.* 20.58-60: "ora conosce come'l mal dedutto / dal suo bene operar non li è nocivo / avvegna che sia'l mondo indi distrutto."

<sup>228</sup> If Curio's words in *Inf.* 28 effect division, in *Par.* 6 they inaugurate Caesar's campaign of conquest. *Epist.* 7.5 uses *transiliens*, "jumping" to describe Henry's descent to Italy, echoing *Cant.* 2.8 ("ecce iste venit, saliens in montibus, transiliens colles"), widely applied by Christian exegesis to Christ's incarnation and mission to earth, a "jump" echoed by Caesar's leap (6.61: "saltò Rubicon"); in turn, Henry's flights in *Epist.* 6.12 ("advolaverit aquila [...] supervolans [...] transvolando") are also echoed by Caesar's (*Par.* 6.62: "fu di tal volo"). See also Steinberg, "Messianic and Legal Time in Dante's Epistles" 377-81.

<sup>229</sup> As is the case with Virgil's words in *Aen.* 3.56-57 when interpreted by Statius, who in effect inverts their original meaning, changing what is in effect a malediction into an ethical norm. For the procedure, see my "La sacra fame dell'oro (*Purgatorio* 22, 41) tra Virgilio e Stazio."

<sup>230</sup> See *DVE* 1.4.6, where *tonitrua* is the voice of God; *Inf.* 31.44-45, "minaccia / Giove del cielo quando tuona"; and *Par.* 21.142 ("mi vinse il tuono"), the sound of heavenly wrath before corrupt churchmen.

words to Aeneas urging him to heed his duty to Ascanius and the future of Rome (“intonet illa vox increpitanis Anubis [...] in Eneam”).<sup>231</sup>

Mercury’s words, as we saw, form part of the formula for spurring on Aeneas in *Aeneid* 1-4 that arguably modelled Dante’s formula for Virgil’s authority in *Inferno* 1-9 and return, not by chance, with the purpose of exciting another negligent Caesar into action in the poet’s challenge to Albert of Habsburg, “e se nulla di noi pietà ti move [...]”; they resonate as well in *Epistola* 7.18 when Dante adapts Mercury’s reference to the heritage of Ascanius-Iulus so that it refers to Henry’s son John of Bohemia. When Dante addresses Henry in the final paragraph of the letter, Curio’s advice (“tolle moras”) and Mercury’s further urging of Aeneas (“Heia, age, rumpe moras,” *Aen.* 4.569) are no longer set apart as attributed citations but converge within Dante’s voice, which now assimilates the rhetorical “thunder” attributed to both, and seamlessly combines it with his peroration to Henry as a sovereign in the line of Jesse and David, who are likewise ancestors of Christ: “Eia, itaque, rumpe moras, proles altera Isai [...].” This deployment of a morally compelling voice is continuous with Dante’s assumption, as we saw of the voice of John the Baptist, the “vox precursoris,” adopted when identifying Henry as the “agnus Dei” earlier in the epistle (7.10)—in short, the voice of the last prophet of the Old Testament, echoing the OT prophet Isaiah and calling for the Advent of the Lord: “Vox clamantis in deserto: parate viam domini.”<sup>232</sup>

As the role of the poet’s voice in fostering war or peace comes to the fore with the emphasis on Bertran as a poet, a fresh metapoetic pattern emerges. As readers have observed, Bertran’s holding of his head as a lantern for himself seems to anticipate how Virgil’s fourth *Eclogue* pointed the way for Statius, but did not benefit its author (*Purg.* 22.67-68).<sup>233</sup> But if the operation of Virgil’s *Eclogue* in

---

<sup>231</sup> Mercury’s words to Aeneas come directly from Jove. See *Aen.* 4.268-270: “‘ipse deum tibi me claro demittit Olympo regnator, caelum et terras qui numine torquet, / ipse haec ferre iubet celeris mandata per auras.’” The choice of Anubis, the dog-headed god, for Mercury balances the reference to Luke as a lowing ox (*Epist.* 7.14: “bos noster [...] mugitus”); here Anubis “thunders,” a variant on Servius’s gloss to *Aen.* 8.698, where he “barks” (“latratur Anubis”). See Toynbee, “‘Anubis’ or ‘a nubibus,’ in Dante’s Letter to Henry VII?”

<sup>232</sup> “Ecce agnus dei,” from *Io* 1.29, recited during the week after the Nativity, is followed by the testimony of John: “hoc est testamentum qui perhibuit Johannes,” possibly a cue for Dante’s use of the passage to acclaim Henry.

<sup>233</sup> See Barolini 172, contrasting Bertran’s self-reference with Virgil’s illumination of others at his own expense; others have observed that the image arises in the context of conversion (or rather its failure), in pseudo-Augustine’s Nativity *Sermo de Symbolo* (now attributed to Quodvultdeus): “qui lucernam Legis in manibus habentes [see “pesol con mano in guisa di lanterna”] aliis lumen praebetis [see “che porta il lume altrui”] et vos in eam intendere non curatis [“e se non giova”]. Delcorno 218 points to Peraldus’ *De avaritia*, which adds the feature of the lantern held behind: “similis illi est qui [...] lucernam vellet ferri post tergum.” Virgil’s role as the “lucerna” guiding the pilgrim through Hell is

*Purgatorio* 22 is evoked, then the allusions to the fourth *Eclogue* that concluded the series of challenges to the wayfarers in Cantos 1-9 of *Inferno* are recalled as well: especially as that series is echoed at the beginning of *Purgatorio* when Cato's challenge to Virgil and the pilgrim on their emergence from Hell (*Purg.* 1.43: "Chi v' ha guidati? o che vi fu lucerna?") is answered by Virgil much as before, alleging both aid by a lady who descended from heaven (1.52: "donna scese dal ciel") and divine authorization (1.68: "de l'alto scende virtù").<sup>234</sup> Implied as well is that the guide and lamp, the *lucerna*, echoing Bertran's use of the term and anticipating Statius' use of *sole*, *candela* and *lume*, was indeed Virgil.<sup>235</sup> Dante establishes a relay of lights: although the embedded fourth *Eclogue* in *Inferno* 8.128 and 9.85 ("già discende [...] l'erta"; "da ciel messo") is not perceived as messianic prophecy by Virgil, through his role as the pilgrim's "light" (*Inf.* 1.82: "o de li altri poeti onore e lume"), Virgil and his *Eclogue* herald for the discerning reader of the "versi strani" the advent of an Emperor who comes in the wake of Christ. Even as he echoes with his words *Lam* 1.12 as used in the Easter liturgy ("Or vedi la pena molesta..."), Bertran's infernal parody of Virgil as light-bearer sheds light on himself both as parodic of Christ's passion and as divisive of the bond uniting the sovereign with the civic body. Finally, the explicit translation of the fourth *Eclogue* in *Purgatorio* 22.67-72 ("Secol si rinova, / torna giustizia e primo tempo umano, / progenie scende dal ciel nova"), testifies to how Virgil's words opened Statius's eyes to the coming of Christ, and implicitly reiterates the promise of a restored Roman Empire that energized Dante's political hopes.<sup>236</sup> The full meaning of all three passages remains incomplete, however, unless understood as referring to both Christ and the Emperor. The more so in view of the common source for all three passages, *Io* 5.35, where it is John the Baptist, "lucerna ardens," who is referred to as the prophet, forerunner and witness to the truth of Christ. These are the roles that Virgil fulfills unwittingly for Statius; that Bertran fulfills, unwittingly and ironically, for the reader, and that Dante, as we saw, assumes in relation to the Christomimetic Emperor Henry VII: explicitly

---

implicitly reiterated at *Purg.* 1 ("che vi fu lucerna"), and again at 8.109 ("la lucerna che ti mena in alto"), as is his authorization from heaven via Beatrice (*Purg.* 2.53: "donna scese dal ciel"; 68: "de l'alto scende virtù").

<sup>234</sup> Lines 52 and 68 combined, as do *Inf.* 8.128-29 and 9.65 and 85, reflect Virgil's *Ecl.* 4.7: "iam nova progenies caelo demittitur alto." Dante would also have noted the verbal and metrical similarity of the descent of Mercury to Aeneas from Olympus, "ipse deum tibi me claro demittit Olympo," and the descent of the *puer* in the fourth *Eclogue*: "caelo demittitur alto" (my emphases). For parallels between the Cato and Statius episodes, see Mangini, "Quel che Catone non sa" 132-37.

<sup>235</sup> Earlier Virgil had asked what sun or candle had led Statius to the faith (*Purg.* 22.61-62: "qual sole o quai candele / ti stenebraron [...]?"), giving a broad range of light-sources for referring to Virgil's guidance.

<sup>236</sup> As marked by Dante's citation of the *Eclogue* at *Epist.* 7.6 and *Mon.* 1.11.1 and reference to the Augustan age of peace at *Mon.* 1.16.1.



in the political epistles of 1310-11, but also implicitly during the crisis before the gate of Dis.

*Brown University*

### Works Cited

- Agamben, Giorgio. *Il regno e la gloria: Per una genealogia dell'economia e del governo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2009.
- Alessio, Gian Carlo and Villa, Claudia, "Per *Inferno* I, 67-87." In *Vestigia, Studi in onore di Giuseppe Billanovich*. Eds. R. Avesani et alii. 2 vols. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1984. 1.1-21.
- Alighieri, Dante. *Commedia: Inferno*. Ed. G. Inglese. 2<sup>nd</sup> ed. Firenze: Carrocci, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Commedia: Purgatorio*. Ed. G. Inglese. 2<sup>nd</sup> ed. Firenze: Carrocci, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Convivio*. Ed. G. Fioravanti. *Opere*, vol. 2. Ed. G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese. Milano: Mondadori, 2014.
- \_\_\_\_\_. *De vulgari eloquentia*. Ed. M. Tavoni. *Opere*, vol. 1. Ed. C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni. Milano: Mondadori, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Epistole*. Ed. M. Baglio. *Nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, vol. 5. Ed. M. Baglio, L. Azzetta, M. Petoletti. Roma: Salerno, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Inferno*. Ed. S. Bellomo. Torino: Einaudi, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Inferno*. Trans. Robert M. Durling, introduction and notes by Ronald L. Martinez and Ronald M. Durling. New York: Oxford UP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Paradiso*. Ed. and trans. with an introduction by Robert M. Durling. Notes by Ronald L. Martinez and Robert M. Durling. New York: Oxford UP, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Purgatorio*. Ed. S. Bellomo. Torino: Einaudi, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Purgatorio*. Ed. and trans. Robert M. Durling. Introduction and notes by R. M. Durling and R.L. Martinez. New York: Oxford UP, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Monarchia*. Ed. D. Quaglioni. *Opere*, Vol. 2. Ed. G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese. Milano: Mondadori, 2014.
- Angiolillo, Giuliana. "Il 'Manifesto' di Manfredi ai Romani e il III Libro della 'Monarchia' di Dante." In "*Se ben m'accorsi*" (*inchieste e verifiche su Dante*). Napoli: Società editrice Napoletana, 1977. 57-87.
- Allegretti, Paola. "Canto XXVIII." In *Lectura dantis turicensis: Inferno*. Eds. G. Güntert and M. Picone. Firenze: Franco Cesati, 2000. 393-406.
- \_\_\_\_\_. "'Chi poria mai pur con parole sciolte' (*Inferno*, XXVIII)." *Tenzone* 2 (2001): 9-13.
- \_\_\_\_\_. "Cosa significa il mondo bucolico nella *Commedia*." *Studi danteschi* 83 (2018): 197-263.
- Anselmi, Gian Maria. "Il sangue e le piaghe: immagini della 'città partita.'" *Lecture Classensi* 15 (1986): 27-39.
- Aquinas, Thomas. *Sententiae ethicorum*. Textum adaequatum Leonino 1969 edito ex plagulis de prelo emendatum ac translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas. denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit. <https://www.corpusthomicum.org/ctc0119.html>.
- Aquinas, Thomas. *Summa Theologiae*. Ed. P. Caramello, 3 vols. Torino e Roma: Marietti, 1950.

- Aristotle. *Parts of Animals. Movement of Animals. Progression of Animals*. Trans. A. L. Peck, E. S. Forster. Cambridge: Harvard UP, 1937.
- Arnaut Daniel. *L'aur'amara*. Ed. M. Eusebi. Roma: Carrocci, 1996.
- Ascoli, Albert Russell. *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Barolini, Teodolinda. *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- Beltrami, Piero G. "L'epica di Malebolge (ancora su *Inferno* XXVIII)." *Studi danteschi* 65 (2000): 119-52.
- \_\_\_\_\_. "Metrica e sintassi nel canto XXVIII dell'*Inferno*." *Giornale storico della letteratura italiana* 162 (1985): 1-26.
- Bertran de Born. *Die Lieder Bertrams von Born*. Ed. Carl Appel. Halle: Niemeyer, 1932.
- Bestul, Thomas H. *Texts of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1996.
- Boccaccio, Giovanni. *Esposizioni sopra la Comedia*. Ed. G. Padoan. 2 vols. Milano: Mondadori, 1965.
- Bowsky, William H. *Henry VII in Italy: The Conflict of Empire and City-State, 1310-1313*. Lincoln: U of Nebraska P, 1960.
- Boyers, Hayden. "Cleavage in Bertran de Born and Dante." *Modern Philology* 24 (1926): 1-3
- Breschi, Giancarlo. "Lo cor ch'n su Tamisi ancor si cola (*Inferno* XII, 120)." *Letteratura italiana antica* 8 (2007): 193-218.
- Brilli, Elisa. *Firenze e il profeta: Dante fra teologia e politica*. Rome: Carrocci, 2012.
- \_\_\_\_\_. "L'entente entre Orose et Augustin. Jalons pour l'histoire de la vulgate culturelle médiévale." *Sacris erudiri* 51 (2012): 363-90.
- \_\_\_\_\_. "Reminiscenze scritturali (e non) nelle epistole dantesche." *La cultura* 45.3 (2007): 439-55.
- Brugnolo, Furio. "Le iscrizioni in volgare: testo e commento." In *Ambrogio Lorenzetti: Il buon governo*. Ed. E. Castelnovo. Milano: Electa, 1995. 381-91.
- Cachey Jr., Theodore J. "Cartografie dantesche: mappando Malebolge." In *Dante, oggi / 2, Critica del testo* 14.2 (2011): 229-60.
- \_\_\_\_\_. "Cosmographic Cartography of the 'Perfect' Twenty-Eights." In *Vertical Readings in Dante's Comedy*. 3 vols. Eds. G. Corbett and H. Webb. Cambridge: Open Book, 2017. 3.111-38.
- Caferro, William C. "Empire, Italy, and Florence." In *Dante in Context*. Eds. Z. Barański and L. Pertile. Cambridge: Cambridge UP, 2015. 9-29.
- Carpi, Umberto. *La nobiltà di Dante*. 2 vols. Firenze: Polistampa, 2004.
- Carpi, Umberto. *L'inferno dei guelfi e i principi del Purgatorio*. Milano: FrancoAngeli, 2013.
- Caruso, Carlo. "Canto XII." *Lectura dantis turicensis. Inferno*. Eds. G. Güntert and M. Picone, Firenze: Franco Cesati, 2000. 167-84.
- Casadei, Alberto. *Altri accertamenti e punti critici*. Milano: FrancoAngeli, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Dante oltre la Commedia*. Bologna: il Mulino, 2013.
- Cassell, Anthony K. *Dante's Fearful Art of Justice*. Toronto: U of Toronto P, 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Monarchia Controversy*. Washington: Washington UP, 2004.
- Cerbo, Anna. *Poesia e scienza del corpo nella Divina Commedia: dicer del sangue e delle piaghe*. Napoli: Libreria Dante & Descartes, 2001.
- Compagni, Dino. *Cronica*. Ed. G. Luzzato. Torino: Einaudi, 1968.
- Constitutionum Regni Siciliarum libri III*. Ed. A. Cervoni. Neapolis, 1773.

- Corbett, George. *Dante and Epicurus. A Dualistic Vision of Secular and Spiritual fulfillment*. Leeds: Legenda, 2013.
- Dartmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/>.
- Davidsohn, Robert. *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*. Vol. 4. Torino: Bottega d'Erasmus, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Storia di Firenze*. Vol 2.2. Firenze: Sansoni, 1957.
- Davis, Charles Till. "Dante's Vision of History." *Dante Studies* 93 (1975): 143-60.
- \_\_\_\_\_. "Rome and Babylon in Dante." In *Rome in the Renaissance: The City and the Myth*. Ed. Paul A. Ramsey. Binghamton, NY: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982. 19-40.
- Delcorno, Carlo. *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*. Bologna: il Mulino, 1989.
- Delle Donne, Fulvio. *Il potere e la sua legittimazione: Letteratura encomiastica in onore di Federico II di Svevia*. Arce: Nuovi Segnali, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La porta del sapere: Cultura alla corte di Federico II di Svevia*. Firenze: Carrocci, 2019.
- Di Patre, Patrizia. "L'arte della emulazione nelle *Epistole* dantesche (Tre reperti classicobiblici)." *Studi danteschi* 62 (1990): 323-34.
- Die Briefsammlung des Thomas von Capua. Aus den nachgelassenen Unterlagen von Emmy Heller und Hans Martin Schaller*. Eds. M. Thuser and J. Frohmann, MGH. Munich, 2011.
- Die Ordines für die Weihe und Krönung des Kaisers und der Kaiserin*. Ed. R. Elze Hannover: Hahnsche, 1960.
- Doob, Penelope R. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Dupré-Theseider, Eugenio. *L'idea imperiale di Roma nella tradizione del medioevo*. Milano: Istituto per gli studi di politica internazionale, 1942.
- Durandus, Gugliemus. *Rationale divinatorum officiorum*. Eds. A. Davril and T. M. Thiboudeau. 3 vols. Turnhout: Brepols, 1995-2002.
- Durling, Robert M. and Martinez, Ronald L. *Time and the Crystal: Studies in Dante's Rime petrose*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1990.
- Eleen, Luca. *The Illustration of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. Oxford: Clarendon, 1982.
- Enciclopedia Dantesca (ED)*. 6 vols. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-78.
- Falzone, Paolo, and Luca Fiorentini. "Note sul discorso politico dantesco tra le cancellerie imperiali di Federico II e di Enrico VII." In *Dante e la Retorica*. Ed. L. Marozzi. Ravenna: Longo, 2017. 211-46.
- Fazio degli Uberti. *Dittamondo*. Ed. V. Monti. Milano: Giovanni Monti, 1826.
- Fenzi, Enrico. "Dante politico." *Dante Studies* 137 (2019): 43-46.
- Ferrante, Joan. *The Political Meaning of the Divine Comedy*. Princeton: Princeton UP, 1973.
- Fontes Baratto, Anna. "L'epistola V di Dante: un'intertestualità polimorfa." In *Le lettere di Dante*. Eds. Montefusco and Milani. 267-86.
- Forti, Fiorenzo. "Il Canto VIII del *Purgatorio*." *Lecture classensi* 3 (1970): 295-322.
- Freccero, John. "Manfred's Wounds and the Poetics of the *Purgatorio*." In *Dante and the Poetics of Conversion*. Cambridge: Harvard UP, 1986. 195-208.
- Fubini, Mario. "Il Canto XXVIII dell'*Inferno*." In *Lectura dantis scaligera* 1, 1967. 999-1021.
- Fumagalli, Edoardo. "*Inferno IX*." In *Lectura dantis turicensis: Inferno*. Eds. G. Güntert and M. Picone. Firenze: Franco Cesati, 2000. 127-38.

- Giansante, Massimo. *Retorica e Politica nel Duecento, i notai bolognesi e l'ideologia comunale*. Roma: Istituto storico per il medio evo, 1998.
- Glossae Scripturae Sacrae electronicae*. Ed. M. Morard, IRHT-CNRS, 2016-2018. <https://gloss-e.irht.cnrs.fr/>.
- Gorni, Guglielmo. "Parodia e scrittura in Dante." In *Dante e la Bibbia*. Ed. G. Barblan. Firenze: Olschki, 1988. 323-40.
- Gregory the Great, *Moralia in Job*. Ed. J.P. Migne, *Patrologia Latina* 75.499-1162; 76.10-781.
- Grévin, Benoît. "Le epistole dantesche e la prassi duecentesca dell'*ars dictaminis*: Proposte metodologiche per uno studio sistematico." In *Le lettere di Dante*. Eds. Montefusco and Milani. 131-46.
- \_\_\_\_\_. *Rhétorique du pouvoir médiéval: Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*. Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 2008.
- Hainsworth, Peter. "Dante's Farewell to Politics." In *Dante and Governance*. Ed. John Woodhouse. Oxford: Clarendon, 1997.
- Heilbronn, Denise. "Dante's Gate of Dis and the Heavenly Jerusalem." *Studies in Philology* 72 (1975): 167-92.
- Historia diplomatica Friderici secundi*. Ed. J.L.A. Huillard-Bréholles. Vols. 5-6. Paris: Plon, 1852-61.
- Hollander, Robert. *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton: Princeton UP, 1969.
- \_\_\_\_\_. "Dante's Use of the Fiftieth Psalm (A Note on *Purg.* XXX, 84)." *Dante Studies* 91 (1973): 145-50.
- \_\_\_\_\_. "Le opere di Virgilio nella *Commedia* di Dante." In *Dante e la 'Bella Scuola' della poesia*. Ed. A. Iannucci. Ravenna: Longo, 1993. 251-348.
- Horace. *Epistles Books II and Epistole to the Pisones (Ars poetica)*. Ed. N. Rudd. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Iannucci, Amilcare. "Dottrina e allegoria in *Inferno* VIII, 67 – IX, 105." In *Dante e le forme dell'allegoria*. Ed. M. Picone. Ravenna: Longo, 1987. 99-124.
- Isidore of Seville. *Etymologiae libri XX*. Ed. W.M. Lindsay. 2 vols. Oxford: Clarendon, 1911.
- Kantorowicz, Ernst H. *Federico II Imperatore*. Trans. G.P. Colombo. Milano: Garzanti, 1976.
- \_\_\_\_\_. "The King's Advent and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina." *Art Bulletin* 26 (1944): 207-31.
- \_\_\_\_\_. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton UP, 1957.
- Kenney, V.L. "The Moment of Consecration and the Elevation of the Host." *Mediaeval Studies* 6 (1944): 121-50.
- La Bible Moralisée Illustrée Conservée à Oxford, Paris, et Londres*. Ed. A. De Laborde. Paris, 1911-1913.
- Lakey, C.R. "The Curious Case of the Chiarito Tabernacle: A New Interpretation." *Getty Research Journal* 4 (2012): 13-30.
- Latini, Brunetto. *Li livres dou Tresor*. Ed. F.J. Carmody. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1948.
- Le lettere di Dante: Ambienti culturali, contesti storici e circolazione dei saperi*. Eds. A. Montefusco and G. Milani. Berlin: De Gruyter, 2019.
- Ledda, Giuseppe. "Modelli biblici e profetismo nelle *Epistole* di Dante." In *Sotto il cielo della scrittura: Bibbia, retorica e letteratura religiosa (Sec. XIII-XIV)*. Ed. Carlo Delcorno and G. Balletti. Firenze: Olschki, 2009. 57-78.

- Ledda, Giuseppe. "Modelli biblici nella *Commedia*: Dante e San Paolo." In *La Bibbia di Dante: Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna, 7 novembre 2009*. Ed. G. Ledda. Ravenna: Centro dantesco dei Fratri Minori Conventuali, 2011. 179-216.
- Leone, Anne C. "Communal and Economic Implications of Blood in Dante." *Italian Studies* 71.3 (2016): 265-86.
- Les biographies des troubadours en langue provençale*. Ed. C. Chabaneau. Toulouse: Privat, 1885.
- Lund-Mead, Carolyn, and Iannucci, Amilcare. *Dante and the Vulgate Bible*. Roma: Bulzoni, 2012.
- Keene, C. "Fathers of Lies: (Mis)readings of Clerical and Civic Duty in *Inferno* XXIII." In *Dante and the Church: Literary and Philosophical Essays*. Eds. P. Acquaviva and J. Petrie. Dublin: Four Courts Press, 2007. 173-209.
- Lucan. *The Civil War (Pharsalia)*. Ed. and trans. J.D. Duff. Cambridge: Harvard UP, 1969.
- Macrobius, Ambrosius Theodosius. *Commentarium in Somnium Scipionis*. Ed. J. Willis. Leipzig: Teubner, 1970.
- Mangini, Angelo M. "Pride and Friendship, Cavalcanti's Role in the *Commedia*." In *Dante and the Seven Deadly Sins*. Eds. J. C. Barnes and D. O'Connell. Dublin: Four Courts Press, 2017. 47-71.
- \_\_\_\_\_. "Quel che Catone non sa: per una nuova lettura di *Purgatorio* I e II." *Studi e problemi di critica letteraria* 89 (2014): 111-48.
- Marie de France. *Il Purgatorio di san Patrizio*. Ed. G. Lachin. Roma: Carrocci, 2003.
- Martinez, Ronald L. "Cavalcanti 'Man of Sorrows' and Dante." In *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*. Ed. M.L. Ardizzone. Firenze: Cadmo, 2003. 187-212.
- \_\_\_\_\_. *Cleansing the Temple: Dante, Defender of the Church*. Bernardo Lecture No. 20. Binghamton: Binghamton Center for Medieval and Renaissance Studies, 2018.
- \_\_\_\_\_. "'Dante buon sartore' (*Par.* 32, 140): Textile Arts, Rhetoric, and Metapoetics at the end of the *Commedia*." *Dante Studies* 137 (2018): 22-61.
- \_\_\_\_\_. "Guinizellian Protocols: Angelic Hierarchies, Human Government, and Poetic Form in Dante." *Dante Studies* 135 (2016): 48-111.
- \_\_\_\_\_. "La Bibbia e il sacro nell'*Inferno* di Dante: Le presenze di Cristo." In *Leopere seguite: Atti degli incontri sulle Opere di Dante*. Eds. Paola Allegretti and Giuseppe Ledda. Firenze: SISMELE Edizioni del Galuzzo, forthcoming 2021.
- \_\_\_\_\_. "La 'sacra fame dell'oro' (*Purgatorio* 22, 41) tra Virgilio e Stazio: dal testo all'interpretazione." *Lecture classensi* 18 (1989): 177-85.
- \_\_\_\_\_. *Lectura Dantis andreaopolitana of Inferno Canto 23* (read 6 May 2011), forthcoming.
- \_\_\_\_\_. "L'epistola perduta 'Popule Meus' e la liturgia degli 'Impropria' nelle opere di Dante." In *Pregiera e liturgia nella Commedia: Atti del Convegno internazionale di Studi Ravenna, 12 novembre 2011*. Ed. G. Ledda. Ravenna: Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2013. 191-220.
- \_\_\_\_\_. "The Poetics of Advent Liturgies: *Vita Nuova* and *Purgatorio*." In *Le culture di Dante, Studi in onore di Robert Hollander (Atti del quarto Seminario dantesco internazionale, University of Notre Dame, Ind., USA, 25-27 settembre 2003)*, Eds. M. Picone, T. J. Cachey and M. Mesirca. Florence: Franco Cesati, 2004. 271-30.
- \_\_\_\_\_. "*Vadam ad portas inferi*: la catabasi dantesca e la liturgia." *Lecturae dantis: Dante oggi e letture dell'Inferno*. Ed. Sergio Cristaldi. *Le forme e la storia: Rivista di Filologia Moderna* 9.2 (2016): 105-26.
- Mazzotta, Giuseppe. *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton: Princeton UP, 1992.

- Mineo, Niccolò. *Profetismo e apocalittica in Dante*. Catania: Facoltà di lettere e filosofia, 1968.
- Montefusco, Antonio. "Competenze, prassi e legittimità profetica del Dante *dictator illustris*: Elementi di un'interpretazione sociologico-retorica delle epistole." In *Le lettere di Dante*. Eds. Montefusco and Milani. Berlin and Boston: De Gruyter, 2020. 105-30.
- Moudarres, Andrea. *The Enemy in Italian Renaissance Epic: Images of Hostility from Dante to Tasso*. Newark: The U of Delaware P, 2019.
- Musa, Mark. *Advent at the Gates: Dante's Comedy*. Bloomington: Indiana UP, 1974.
- Orosius, Paulus. *Historiarum adversum paganos libri VII*. Ed. K.F.W. Zangemeister. Leipzig: Teubner, 1889.
- [Ovid] P. Ovidius Naso. *Metamorphoseon Libri I-XV*. Ed. B.A. Van Proosdij. Leiden: E.J. Brill, 1968.
- Ovide moralisé, poème du commencement du quatorzième siècle*. Ed. C. de Boer. Vol. 3. Amsterdam: De N. V. Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij, 1931.
- The Oxford Book of Medieval Latin Verse*. Ed. F.J.E. Raby. Oxford: Clarendon, 1959.
- Padoan, Giorgio. "Teseo figura redemptoris e il cristianesimo di Stazio." In *Il pio Enea, l'empio Ulisse*. Ravenna: Longo, 1977. 125-50.
- Parodi, Ernesto G. "La data della composizione e le teorie politiche dell'*Inferno* e del *Purgatorio*." In *Poesia e storia della divina commedia*. Ed. G. Folena and P.V. Mengaldo. Vicenza: Neri Pozza, 1965. 233-324.
- Pasquazi, Silvio. "Messo celeste." *ED* 3.919-21.
- Peters, Edward. "The Failure of Church and Empire: *Paradiso* 30." *Mediaeval Studies* 34 (1972): 326-35.
- Pézard, André. "Le chant des géants." In *Lecture dell'Inferno*. Ed. V. Vettori. Milano: Marzorati, 1963. 274-307.
- Picone, Michelangelo. "I trovatori di Dante: Bertran de Born." *Studi e problemi di critica testuale* 19 (1979): 71-94.
- Pietrobono, Luigi. *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Luigi Pietrobono* d.S.P. 1949. Torino: Società Editrice Internazionale, 1982 (4<sup>th</sup> ed.).
- Poeti del Trecento*. Ed. M. Marti. Firenze: Le monnier, 1969.
- Pseudo-Augustine [Quodvultdeus]. *Contra Judeos, Paganos et Arianos Sermo De Symbolo*. *PL* 42.1128.
- Purdy Moudarres, Christina. "Legends of the Fall: Genetics and Corruption in *Inferno* 27." *Dante Studies* 131 (2013): 171-95.
- Rabuse, Georg. "Dantes Antäus-Episode, der Höllengrund und das *Somnium Scipionis*." *Archiv für Kulturgeschichte* 43 (1961): 18-51.
- Raimondi, Ezio. "Una città nell'*Inferno* dantesco." In *Metafora e storia, Studi su Dante e Petrarca*. Torino: Einaudi, 1970. 39-73.
- Rerum Sicularum Historia (1250-1285)*. Ed. G. Del Re. In *Cronisti e scrittori sincroni napoletani*. Vol. 2: *Cronisti e scrittori sincroni della dominazione normanna nel Regno di Puglia e di Sicilia*. Napoli: Stamperia dell'Iride, 1868. 205-408.
- Ricci, Pier Giorgio. "Impero." *ED* 3.383-93.
- Rigo, Paola. "Tempo liturgico nell'epistola ai principi e ai popoli d'Italia." In *Memoria classica e memoria biblica in Dante*. Firenze: Olschki, 1994. 33-44.
- Rossi, Albert R. "'A l'ultimo suo': *Paradiso* XXX and its Virgilian Context." *Studies in Medieval and Renaissance History*, n.s. 4 (1981): 37-88.
- Rubin, Miri. *Corpus Christi, The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

- Santagata, Marco. *Dante, il romanzo di sua vita*. Milano: Mondadori, 2012.
- Sasso, Gennaro. *Dante, l'imperatore e Aristotele*. Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2002.
- Schaller, Hans Martin. "Die Antwort Gregors IX auf Petrus de Vineia I, 1 'Collegerunt pontifices'." *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 11 (1956): 140-65.
- Schiller, Gertrude. *Iconography of Christian Art*. 2 vols. Trans. Janet Seligman. London: Lund Humphries, 1971.
- Scott, John A. *Dante's Political Purgatory*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Understanding Dante*. Notre Dame: Notre Dame UP, 2004.
- Seneca, Lucius Annaeus. *Moral Essays*. Ed. J.W. Basore. 3 vols. New York: Putnam, 1928.
- Silverstein, Theodore. "The Throne of the Emperor Henry in Dante's Paradise and the Medieval Conception of Christian Kingship," *Harvard Theological Review* 32 (1939): 115-29.
- Singleton, Charles S. "Campi semantici dei canti XII dell'*Inferno* e XIII del *Purgatorio*." In *Miscellanea di studi danteschi*. Genoa, 1966. 11-22.
- \_\_\_\_\_. "The Poet's Number at the Center." *MLN* 80 (1965): 1-10.
- Snow-Smith, Joanne. "Masaccio's Fresco in Santa Maria Novella: A Symbolic Representation of the Eucharistic Sacrifice." *Arte Lombarda*, n.s. 64-65 (1988): 47-60.
- Sources of the Modern Roman Liturgy*. Ed. S.J.P Van Dijk. Vol 2. Leiden: Brill, 1963.
- The Sphere of Sacrobosco and its Commentators*. Ed. Lynn Thorndike. Chicago: U of Chicago P, 1949.
- [Statius]. *P. Papinii Statii Thebais et Achilleis*. Ed. H.W. Garrod. Oxford: Clarendon, 1906.
- Steinberg, Justin. *Dante and the Limits of the Law*. Chicago: U of Chicago P, 2013.
- \_\_\_\_\_. "Dante's Justice? A Reappraisal of the Contrapasso." *L'Alighieri*, n.s. 44 (2014): 59-74.
- \_\_\_\_\_. "Messianic and Legal Time in Dante's Epistles." In *Le lettere di Dante*. Eds. A. Montefusco and G. Milani. Berlin and Boston: De Gruyter, 2020. 371-94.
- Stephany, William A. "Pier della Vigna's Self-fulfilling Prophecies: the 'Eulogy' of Frederick II and 'Inferno' 13." *Traditio* 38 (1982): 193-212.
- Stoppelli, Pasquale. "Canto XXVIII. Il canto delle 'ombre tristi smozzicate.'" In *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*. Roma: Salerno, 2013. 890-911.
- Stürner, W. "*Rerum necessitas und Divina Provisio*. Zur Interpretation des Prooemiums der Konstitutionen von Melfi (1231)." In *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 39 (1983): 467-554.
- Tavoni, Mirko. "Bologna nell'Aldilà (*Inferno* XXIII)." In *Qualche idea su Dante*. Bologna: Il Mulino, 2015. 227-49.
- \_\_\_\_\_. *Qualche idea su Dante*. Bologna: il Mulino, 2015.
- Toynbee, Paget. "Dante's Obligations to the *Ormista*." In *Dante Studies and Researches*. London: Methuen, 1902. 121-36.
- \_\_\_\_\_. "'Anubis' or 'a nubibus,' in Dante's Letter to Henry VII?" In *Dante Studies*. Oxford: Clarendon, 1921. 19-23.
- Veglia, Marco. "'*Lucerna ardens*'." Appunti su Cavalcanti, Virgilio e il problema del disdegno." *Italianistica* 26 (1997): 9-21.
- [Virgil] *P. Vergili Maronis Opera*. Ed. R.A.B. Mynors. Oxford: Clarendon, 1969.
- Villa, Claudia. "Inferno XIII." In *Lectura dantis turicensis. Inferno*. Eds. G. Güntert and M. Picone. Firenze: Franco Cesati, 2000. 185-92.
- \_\_\_\_\_. "Un trittico per Federico." *Aevum* 71 (1997): 331-57.
- Villani, Giovanni. *Nuova cronica*. Ed. G. Porta. Parma, Guanda, 1990.

- William of Apulia. *De rebus gestis Roberti Wiscardi*. Ed. and trans. F. de Rosa, *Le gesta de Robert Guiscard*. Cassino: Francesco Ciolfi, 1970.
- Wormald, Frances. "The Crucifix and the Balance." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1 (1938): 276-80.





## FEDERICO CANACCINI

### LA CONDANNA DEGLI UBERTI<sup>1</sup>

**Sinossi:** Questo articolo segue il destino della famiglia fiorentina degli Uberti, dal suo apogeo al tracollo, dovuto alla sconfitta politica nel conflitto tra Guelfi e Ghibellini. La famiglia, leader ghibellina, divenne il simbolo della fazione e subì il destino dei vinti: contro di essa furono infatti applicate le più pesanti norme, dall'espulsione all'accusa di eresia, fino all'annichilimento.

**Parole chiave:** Uberti, Ghibellini, esilio, Firenze, Toscana, Comuni.

È singolare la discrasia che separa la negativa tradizione cronachistica riguardante Farinata degli Uberti e la sua stirpe, rispetto al contributo fornito dall'Alighieri. Che il poeta fiorentino nutrisse stima per il leader ghibellino non si fa fatica a crederlo: nel sesto canto dell'*Inferno*, appena ha modo di interloquire con Ciaccio, il primo concittadino trapassato che incontra nel suo viaggio oltremondano, Dante gli domanda notizie sui più nobili personaggi della Firenze passata. Il primo dell'elenco di cui chiede informazioni è proprio Farinata:

“Farinata e il Tegghiaio, che fur sì degni,  
Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca  
e li altri ch'a ben far poser li 'ngegni,  
dimmi ove sono e fa ch'io li conosca;  
ché gran disio mi stringe di savere  
se 'l ciel li addolcia o lo 'nferno li attosca”.

(*Inf.* 6.79-84)

E quando poi il poeta si ritrova a camminare fra i sepolcri infuocati degli eretici, appena entrato nella città di Dite, nuovamente il suo interesse è per il grande ghibellino: “La gente che per li sepolcri giace / potrebbesi veder?” (*Inf.* 10.7-8). Michele Barbi osserva giustamente che l'Alighieri “dice ‘la gente’ per esser più breve, per mostrarsi anche in questo particolare tutto ossequente alle raccomandazioni del Maestro” (196): ma Virgilio ha già intuito—dall'affetto con cui ha parlato dell'Uberti con Ciaccio—che Dante non vuole incontrare altri che Farinata. E non certo per dar vita ad un dialogo fatto di intemperanze o di rinfacci

---

<sup>1</sup> Questo contributo amplia le intuizioni del mio breve articolo *Gli Uberti di Firenze: dall'apice al tracollo* del 2014. Ringrazio i professori Attilio Bartoli-Langeli, Paolo Cammarosano ed Elsa Filosa per la rilettura e i preziosi consigli. Abbreviazioni: ACD: Archivio del Capitolo del Duomo di Firenze; AOSMF: Arch. dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze; ASFi: Arch. di Stato di Firenze; ASSi: Arch. di Stato di Siena.

circa l'appartenenza a fazioni diverse, quanto piuttosto—lo si vedrà più avanti—per incontrare quel magnanimo che solo salvò Firenze dalla furia distruttrice dei vincitori di Montaperti. E ciò che appare come una condanna, un sepolcro infuocato, serrato per l'eternità, scopriremo essere probabilmente un gran dono offerto dal poeta all'uomo che seppe “porre freno a tutti gli altri sentimenti più violenti e far fronte egli solo impavido al sentimento di tutti i suoi commilitoni che richiedevano la distruzione della città: questo fu agli occhi di Dante atto di vera magnanimità, e dimostrazione tale d'amore di patria da far perdonare qualsiasi errore precedente verso la città stessa” (Barbi 207). Dante omaggia qui l'uomo e il cittadino che mette da parte l'interesse politico personale, la propria fazione, per l'amor patrio, grazie a quel nobile sentimento che è la magnanimità.

Il destino della casata degli Uberti, per Giovanni Villani, fu segnato dall'aura nera del loro mitico progenitore Catilina: il bando e la fama di ribelli pesarono sugli Uberti sino alla loro estinzione.<sup>2</sup> Giovanni Villani avrebbe rinvenuto “per alcuno scritto che uno Uberto Cesare [...] figliolo di Catellina, rimasto in Fiesole picciolo garzone dopo la sua morte, egli poi per Iulio Cesare fu fatto grande cittadino di Firenze e avendo molti figlioli ed egli e poi la sua schiatta furo signori della terra gran tempo [...] e che gli Uberti fossor di quella progenie si dice” (2.4). Le nobili famiglie ricercavano un avo illustre e un'origine mitica nello stesso modo in cui era sentito come necessario un mito di fondazione della città, possibilmente riconducibile al ciclo troiano.<sup>3</sup> Villani era ben conscio che così come la gloria del progenitore illuminava il destino dei discendenti, così il peso del tradimento di un avo gravava sulla sua progenie.<sup>4</sup> La fama di Catilina ha attraversato i secoli grazie all'opera di Sallustio: lo storico romano immortalò Catilina nel suo tentativo di sovvertire l'*ordo* della *res publica*, schierandosi contro il Senato e morendo in battaglia a Pistoia (si veda Osmond). Nella mitologia fiorentina delle origini la contrapposizione si accentua con l'idealizzazione del mitico pretore *Florinus*, eponimo di *Florentia*, opposta a *Faesulae*, colpevole anch'essa di essersi schierata con Catilina e condannata sin da allora alla sconfitta e alla subalternità.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Si vedano D'Addario; Pincelli, in cui sono detti “rebelles et exbampniti sacre regie maiestatis.” Si veda anche il volume a. c. di Raveggi, Tarassi, Medici e Parenti.

<sup>3</sup> Si veda Baldassarri; Bettini, Boldrini, Calabrese e Piccinni, a c. di.

<sup>4</sup> Si veda Ragone. Si leggano poi le introduzioni di Piccinni 2010 e di Calabrese. Per l'uso politico della propaganda: Milani 2003; Francesconi; Lori Sanfilippo e Rigon.

<sup>5</sup> Con tutto che Attalatte, discendente di Noè, “cercando per astronomia tutti i confini d'Europa, per lo più sano e meglio asituato luogo che eleggere si potesse per lui, si si puose in sul monte di Fiesole, il quale gli parve forte per sito e bene posto. E in su quello poggio cominciò e edeficò la città di Fiesole, per consiglio del detto Appollino, il quale trovò per arte di stromonia che Fiesole era nel migliore luogo e più sano che fosse nella detta terza parte del mondo detta Europa” (G. Villani 1.7). Il secondogenito di Attalatte, Dardano, avrebbe fondato Troia da cui sarebbe giunto Enea. Dall'Urbe germogliò Firenze:

Cesariani contro Catilinari, Firenze contro Fiesole, *cives* contro *rebelles*, e non ultimo Fiorentini contro Uberti. Anche essi, violatori della pace e nemici del comune, stando ai detrattori guelfi, dovettero quasi ereditare il gene della ribellione da Catilina: e questa fu la motivazione e la giustificazione del bando perpetuo che Firenze scagliò contro tutti gli esponenti della *domus*.<sup>6</sup> Il peso dell'origine infausta della famiglia non può essere cancellato: è un destino segnato *ab origine*. Eppure, insieme all'ineluttabile esito della storia familiare, affiora una sorta di giustificazione per il più illustre della casata: Manente, detto Farinata. Nonostante la condanna inflitta dal Comune sia netta, l'atteggiamento che emerge da più parti verso di lui non è altrettanto negativo e univoco. Scrittori di posizione politica opposta, infatti, hanno trasmesso ai posteri una sorta di parziale riabilitazione della sua figura: Dante, che lo definisce "magnanimo", gli fa esclamare che fu lui solo a difendere Firenze al Parlamento di Empoli (Arrighi e Pinto); Giovanni Villani, pur sottolineando la sua faziosità, ricorda che il Comune gli fu tutt'altro che riconoscente (Ragone). E, in definitiva, una sua statua campeggia comunque sotto le logge degli Uffizi tra i grandi personaggi toscani sistemata tra i Difensori della Patria. Il progetto, in parte ideato da Cosimo I, che desiderava ritratti di "fiorentini che fossero stati chiari e illustri nelle armi, nelle lettere e nei governi civili", fu realizzato solo nell'Ottocento grazie agli sforzi di Vincenzo Batelli che coinvolse scultori di grido e giovani talenti. Quando nel 1856 l'opera fu completata, fu donata allo Stato, il Granducato dei Lorena. Il progetto era quello di creare un percorso paideutico, sfruttando la storia come *magistra vitae*, senza dimenticare la celebrazione del genio toscano, ma anche italico, da opporre idealmente all'invasore degli anni risorgimentali (Baldacci e Ceccuti). Farinata, dunque, assieme a Pier Capponi, Giovanni de' Medici e Francesco Ferrucci era divenuto un *exemplum*: ma a quale prezzo?

**“Volgiti, che fai? / Vedi là Farinata che s'è dritto” (Inf. 10.31-32)**

Per capire sino in fondo la stima e il rispetto che il guelfo Dante riversa nei confronti del ghibellino Farinata, è importante ripercorrere le vicissitudini subite da quest'ultimo nell'arco della propria vita. Infatti, nonostante Firenze si accanì impietosamente contro di lui e la sua famiglia per ragioni politiche, l'amor patrio mai venne meno, dando prova invece di grandiosa magnanimità.

Farinata nacque a Firenze intorno non più tardi degli anni Venti del Duecento da Jacopo di Schiatta (†20 set. 1239-'41) e da Ravenna.<sup>7</sup> L'Uberti ebbe almeno

---

il legame con Roma fu utile ai cronisti per giustificare la fondazione della città, voluta da Cesare, dopo la distruzione di Fiesole, battezzata "Cesaria", poi "Piccola Roma", poi "Florentia", in onore dello sfortunato pretore.

<sup>6</sup> La storiografia ha subito la pesante eredità delle narrazioni filoguelfe, dipingendo il governo fiorentino di Parte ghibellina come "antipopolare" oppure non lasciando quasi traccia nella narrazione degli eventi. Si veda Faini.

<sup>7</sup> Mazzoni 2020; AOSMF I, 3.6, 44v; AOSMF I, 3.6, 56v: 1 dic. "domina Ravenna uxor Jacopi delo Schiatta"; ASFi, *Diplomatico, Firenze, S. Croce (Minori)*, 8 mag. 1242.

altri due fratelli, Ranieri, detto *Neri Piccolino* (†post 1266), e Schiatta, detto *Schiattuzzo* (†ante 1242). L'epiteto di *Farinata*, che compare già nel 1242 e con cui è passato alla storia, pare sia legato al colore bianco—piuttosto che biondo—dei suoi capelli che Andrea del Castagno (1421-57) riprodusse nel ritratto conservato agli Uffizi e in cui è definito *sue patrie liberator* (si veda Mazzoni 2020). Tra il 1239 e il '41, tempo in cui scampa, assieme a Ranieri, a un agguato tesogli dai Buondelmonti a Campi, dovette guidare la parte ghibellina. In questi anni aveva già preso in sposa *domina Adaletta*, sulla cui casata però non possediamo altre informazioni.<sup>8</sup> Dal 1246 Farinata riveste probabilmente un ruolo di prim'ordine sotto Federico di Antiochia, figlio naturale di Federico II, nominato nel febbraio 1246 vicario in Toscana e podestà di Firenze (Davidsohn 1972, 2.440; Davidsohn 1896-1908, 2.475, 503, 504, 506). L'Uberti è una delle figure più autorevoli della città e a lui si rivolgono i rappresentanti dei comuni minori, specie durante le visite del Vicario, con la speranza di ottenerne qualche vantaggio. All'Uberti il comune di San Gimignano concede una sorta di "cittadinanza onoraria", già appannaggio del guelfo Tegghiaio Aldobrandi degli Adimari (Davidsohn 1972, 2.452; Davidsohn 1896-1908, 2.219, 299, 345). Il legame tra gli Uberti e il centro in Valdelsa è confermato dalla presenza di ufficiali politici: nel 1250 la cittadina aveva scelto come podestà Neri Piccolino, fratello di Farinata (Davidsohn 1972, 2.519; Maire-Vigueur). Dopo il successo di Montaperti (1260), si susseguiranno, quasi senza soluzione di continuità, Neri Piccolino, (1260-61, 1264-66) che nel 1262 è podestà a Colle, e Azzolino di Farinata (1263), a Prato (1264).

A seguito dell'elezione di Federico d'Antiochia a podestà (su questo: Davidsohn 1972, 2.434-36), i Guelfi furono esclusi da tutti gli uffici e la loro crescente insofferenza dovette insospettire il Vicario che, ben presto, pose il proprio quartier generale a Prato, in attesa degli eventi (dic. 1247). Per mantenere viva la fiducia dei dirigenti ghibellini, Federico d'Antiochia si trovò via via costretto a concedere ampi privilegi agli Uberti: a Neri Piccolino cedette Pulicciano, a spese del vescovo di Volterra, e tentò di insediare Jacopo *Grifo* a Campiglia e Castiglion d'Orcia, a spese dei Visconti e di Siena che inviò subito lamentele.<sup>9</sup> In Firenze, invece, la rivolta anti-imperiale esplose violentissima nel gennaio 1248 e coinvolse diverse famiglie che tentarono a più riprese, ma senza successo, di penetrare nelle case degli Uberti. Dopo tre settimane di guerra civile, entrò in città il Vicario (31 gen. 1248): due giorni più tardi, di notte, i rivoltosi riuscirono in gran parte a fuggire da Firenze, riparando chi a Lucca, chi a Capraia,

---

<sup>8</sup> Nel documento compaiono i nomi di quattro consorti di vari membri della casata degli Uberti: "Domina Joh[anna] uxor quondam domi]ni Schiattuzzo; Domina Gemma uxor quondam domini Schiatta Ubertis et mater dicti Jacobi; Domina Ytta uxor dicti domini Jacobi qui Griffus vocatus; Domina Adaletta uxor dicti domini Manentis". ASFi, *Diplomatico, Firenze, S. Croce (Minori)*, 8 mag. 1242.

<sup>9</sup> ASSi, *Cons. gen.*, 4 giu. 1250; *Caleffo Vecchio*, f. 295; *Biccherna*, ff. 48 e 50.

chi a Montevarchi. Il predominio del Vicario e dei ghibellini durò solo fino al settembre del 1250 quando il Popolo ottenne il dominio della città. In quel frangente l'Uberti si trovava a Certaldo (Davidsohn 1896-1908, 2.575) e più che a Firenze, ormai in balia dei rivoltosi, dovette dirigersi verso i beni familiari posti nel contado, per evitare danni maggiori.

Pochi mesi dopo la nascita del Governo di Popolo a Firenze, giunse la notizia della morte di Federico II (13 dic. 1250): a questo punto la situazione per le città ghibelline si fece drammatica e la situazione si aggravò dopo il 7 gennaio 1251, quando i guelfi, espulsi due anni prima, rientrarono. Il nuovo podestà, Uberto di Mandello, pretese come garanzia diciassette giovani scelti tra le maggiori famiglie: uno di questi era figlio di Farinata, un altro era figlio di Jacopo *Grifo*.<sup>10</sup> Il podestà pretese poi l'obbedienza di Neri Piccolino, podestà di San Gimignano, citandolo in tribunale, ma senza esito: sarebbe stato comunque cacciato dagli Aretini pochi mesi dopo.<sup>11</sup> In attesa degli eventi, il 19 giugno 1251 fu stipulata una Lega tra Pisa, Pistoia e Siena. Tre giorni dopo, in una capanna in Val di Strove, aderirono a tale Lega molte famiglie ghibelline: nella lista dei firmatari compaiono anche Farinata e suo fratello Neri.<sup>12</sup> Tra le clausole del patto si prevedeva la possibilità di far guerra a Firenze, pur di far cadere il regime popolare. Il patto fu scoperto e, considerato il nuovo assetto politico, nell'agosto ebbe inizio l'esodo dei ghibellini che trovarono riparo ora a Poggibonsi, ora presso i conti Guidi, ora a Siena, dove trovarono ricetto Farinata e suo fratello.<sup>13</sup>

La lotta tra i Fuorusciti e Firenze proseguiva: nell'estate del 1252, l'Uberti e Guido Novello erano riusciti a impadronirsi di Figline, lasciandovi un presidio con a capo i conti Simone Guidi e Guido da Romena.<sup>14</sup> Il 29 settembre 1252, il podestà di Firenze riunì, a Figline, trenta tra i più eminenti abitanti della città, annunciando loro che erano stati stretti accordi segreti con l'Uberti e con Ranieri dei Pazzi, per giungere alla pace: il patto prevedeva la cessione di Figline a Firenze, in cambio della revoca delle sanzioni e il permesso di rientrare in città ai ghibellini. Due anni più tardi, forse anche a seguito della prematura morte di Corrado IV (21 mag. 1254), Siena e Firenze strinsero una pace: il primo contatto avvenne tra Provenzano Salvani e Uberto Uberti.<sup>15</sup> Il governo fiorentino, comunque, era sempre più incline a collaborare coi Guelfi che non coi Ghibellini i quali maturavano il proprio riscatto.

Nel 1258 Manfredi si fece incoronare re di Sicilia. Ancor prima della sua incoronazione, alcuni messi lombardi e toscani ne avevano richiesto l'intervento. Nello stesso anno a Firenze vi fu un probabile tentativo da parte ghibellina, Uberti

---

<sup>10</sup> ASFi, c. XXIX, f. 194v.

<sup>11</sup> ASSi, *Cons. Gen.*, 3, f. 2.

<sup>12</sup> ASSi, *Caleffo Vecchio*, II, 740-2.

<sup>13</sup> ASSi, *Cons. Gen.*, f. 39v.

<sup>14</sup> ASSi, *Bicch.*, 20, f. 20v; ASSi, *Arch. Gen.*, 29 ago. 1252; Pirillo e Zorzi.

<sup>15</sup> ASSi, *Bicch.*, 22, f. 74v.

in testa, di insignorirsi della città: d'intesa col cardinale Ubaldini e forse "per sodducimento di Manfredi"<sup>16</sup> fu organizzato un colpo di mano, scoperto ancor prima di essere attuato. La reazione del Popolo fu pronta e risolutiva: Schiattuzzo Uberti fu ucciso nel corso del tumulto, Uberto Caini Uberti e Mangia degli Infangati, dopo aver ammesso la congiura, furono decapitati (G. Villani 7.65). Farinata e altri nove congiunti ripararono a Siena, con altre decine di famiglie di esuli, accusati di tradimento (lug. 1258).<sup>17</sup> Tra Siena e Firenze, entrambe impegnate in un analogo processo di espansione, la tensione crebbe e, tra le mura di Siena, i Fuorusciti iniziarono a progettare la rivalse. Nell'aprile del 1259 giunsero messi di Manfredi chiedendo di prestare giuramento di fedeltà: alla risposta positiva del Comune si unì quella dei Fuorusciti che inviarono alcuni ambasciatori, tra cui Farinata che informava costantemente i senesi delle trattative che Firenze prospettava ai Fuorusciti.<sup>18</sup>

L'Uberti, scrive il Villani, avrebbe richiesto a Manfredi un aiuto militare che però si sarebbe dimostrato essere misero rispetto alle attese. Il cronista fa di Farinata l'artefice di più di un tranello che porterà alla vittoria ghibellina (Balestracci 61-66, 113-117): all'arrivo dei cento cavalieri contro i seicento richiesti, l'Uberti avrebbe richiesto l'invio del suo vessillo.<sup>19</sup> Il primo scontro tra le milizie tedesche e i fiorentini avviene il 18 maggio 1260 a Santa Petronilla: dopo un vincente attacco dei tedeschi con a capo i Fuorusciti, i fiorentini li ricacciano in città "e la 'nsegna di Manfredi presa e strascinata per lo campo, e recata in Firenze". Sarebbe stato Farinata a far "avinazzare e inebbriare" i tedeschi, provocando il re alla notizia della bandiera trascinata nel fango. Sarà sempre Farinata a richiedere altri soldati, forte del risultato ottenuto grazie alla sua astuzia. Quanto sia vero il racconto del Villani non è possibile stabilirlo: è certo che questa serie di raggiri, forse inventata ad arte per giustificare la sconfitta guelfa, peserà sul giudizio sull'Uberti. Manfredi invia, in aiuto di Siena e dei Fuorusciti, il conte Giordano con 800 cavalieri: sarà un contingente fondamentale per l'andamento della battaglia di Montaperti. Nove giorni più tardi, Farinata, assieme agli altri esponenti ghibellini, entrava in Firenze, in veste di vincitore.

Alla fine di settembre, a Empoli, si riunì un Parlamento con i rappresentanti

---

<sup>16</sup> G. Villani 7.65: "Negli anni di Cristo MCCLVIII, essendo podestà di Firenze messere Iacopo Bernardi di Porco, all'uscita del mese di luglio, quegli della casa degli Uberti col loro seguito de' Ghibellini, per sodducimento di Manfredi, ordinarono i rompere il popolo di Firenze, perché pareva loro che pendessero in parte guelfa".

<sup>17</sup> ASFi, *Capitoli*, XXIX, f. 318.

<sup>18</sup> Davidsohn 1972, 2.666; ASSi, *Cons. Gen.*, 9, f. 110, 16 apr. 1260.

<sup>19</sup> G. Villani 7.74: "Messer Farinata degli Uberti disse: 'Non vi sconfortate e non rifiutiamo niuno suo aiuto, e sia piccolo quanto si vuole; facciamo che di grazia mandi col loro la sua insegna che, venuti a Siena, noi la metteremo in tale luogo che converrà ch'egli ce ne mandi anche' e così avvenne".

di tutte le famiglie e città vincitrici per decidere le sorti di Firenze.<sup>20</sup> Su consiglio di Manfredi, si esortava a distruggere la città nemica, per “recarla a borgora” (G. Villani 6.81) Sarebbe stato l’Uberti, quale portavoce dei Fuorusciti, a opporsi a questo intendimento e ciò gli meritò il titolo di “salvatore della patria”, a partire dall’opera dell’Alighieri, giudizio confermato anche dal Villani che ricorda come “per uno buono uomo cittadino scampò la nostra città di Firenze da tanta furia, distruggimento, ruina”.

Nei sei anni di governo ghibellino (1260-66), gli Uberti dovettero rivestire ruoli strategici ma, purtroppo, la documentazione non ci soccorre. Anzi, dai documenti sopravvissuti non pare che essi abbiano occupato posizioni di rilievo nei consigli, forse per non mescolarsi coi Popolari presenti, forse per non acuire il clima di sospetto sulla propria casata, che appena due anni prima aveva tentato un colpo di stato (si vedano Faini; Diacciati). Risulta però evidente dalla cronachistica che a Pier Asino Uberti fu affidato un ruolo militare e che altri membri avevano mansioni analoghe: Lapo e Azzolino di Farinata, nel 1266 avrebbero dovuto contrastare la discesa di Carlo I, Guitto di Guidone Uberti figura invece come procuratore del Comune di Firenze.<sup>21</sup> Non è da escludere quindi che gli Uberti avessero preferito prevalere su aspetti militari più che sedere nei consigli, così da poter controllare, *manu militari*, eventuali rivolgimenti. Nel settembre 1263, durante l’ennesima campagna, Farinata partecipò a uno scontro presso Ripafratta. Nel corso della mischia Farinata catturò Cece dei Buondelmonti, facendolo montare dietro di sé in groppa al cavallo, forse con l’intenzione di salvargli la vita.<sup>22</sup> L’episodio stimolò l’immaginazione del pittore Giuseppe Sabatelli che lo ritrasse in questo frangente. Pier Asino, invece, lo avrebbe ucciso con un colpo di mazza in testa, meritandosi il rimprovero dei cronisti: Pier Asino andava così a vendicare l’uccisione di suo padre, avvenuta nel 1239 in modo analogo.

Farinata catalizzò su di sé i plausi dei Ghibellini e le maledizioni dei Guelfi. Fino alla sua morte, infatti, Farinata fu probabilmente il capo indiscusso della propria *pars*, uomo senza dubbio arguto, saggio e magnanimo; dopo la morte la sua figura fu ammantata da un’aura mitica, nostalgicamente evocata dai sostenitori della casata. L’Uberti morì il 27 aprile 1264, come consta dal Necrologio di Santa Reparata dove è indicato come *dominus Farinata filius domini Jacopi Schiatte de Ubertis* (AOSMF, I, 3.6, 20v), e sepolto in Santa

---

<sup>20</sup> Piccinni 2008; Ascheri, Turrini e Ceppari Ridolfi, a c. di; Arrighi e Pinto; Balestracci 132-135.

<sup>21</sup> ACD, *Dipl.*, 485/C19, 16 mag. 1265.

<sup>22</sup> G. Villani 7.85: “La state appresso il detto vicario co’ Fiorentini, co’ Pisani, e l’altre amistà della taglia de’ Ghibellini di Toscana, a petizione de’ Pisani, feciono oste sopra le terre e castella de’ Lucchesi, ed ebbono Castiglione, e sconfissonvi i Lucchesi, e gli usciti guelfi di Firenze; e messer Cece de’ Bondelmonti vi fu preso, e miselsi in groppa messer Farinata degli Uberti: chi dice per iscamparlo. Messer Piero Asino degli Uberti gli diede d’una mazza di ferro in testa, e in groppa del fratello l’uccise; onde furono assai ripresi”.



Reparata, quando Firenze era ancora in mano ai ghibellini, il Regno retto da Manfredi e nulla lasciava sospettare che due anni dopo le sorti sarebbero mutate con la duplice vittoria di Carlo I d'Angiò.

Dell'Uberti si occuparono, a più riprese e con giudizi differenti, numerosi autori: Filippo Villani (1325-1407), vissuto una generazione dopo Giovanni, si limita a tracciarne il ritratto, incentrandolo su un solo aneddoto in cui si sottolinea più la maliziosa astuzia militare che quello che potremmo chiamare "amor patrio". Anzi, l'autore ricorda come "egli avea tanto afflitta la patria" al punto che gli fu ceduta dagli avversari "spontaneamente" (F. Villani 7.50, in M. Villani). Bisogna notare che l'autore, oltre a riportare l'errata notizia della sua morte in esilio, omette di ricordare l'episodio del Parlamento di Empoli, quando Farinata "solo" difese Firenze (*Inf.* 10.91-93). Giovanni Villani (1280-1348), come Dante, esprime apertamente la sua gratitudine e il suo rispetto definendo Farinata "il valente e savio cavaliere messer Farinata degli Uberti" verso il quale il popolo di Firenze si dimostrò "ingrato e male conoscente" e, prosegue, è "da fare notevole memoria del virtudioso e buono cittadino che fece a guisa del buono antico Cammillo di Roma, come racconta Valerio e Tito Livio" (7.82). L'episodio della difesa di Firenze contro chi la voleva radere al suolo ha salvaguardato la memoria di Farinata al punto da meritarsi, come abbiamo visto, una statua tra i notabili toscani nelle logge degli Uffizi. Allo stesso tempo, però, lo stesso episodio non è bastato a redimere l'intera casata.

Il maggior contributo alla fama di Farinata è l'opera di Dante il quale lo eterna nel canto X dell'*Inferno*, dove è punito tra gli eretici, giacenti in sepolcri infuocati i cui coperchi saranno definitivamente serrati nel giorno del Giudizio Universale. I problemi posti dalla interpretazione del canto sono stati legati all'apparente discrasia tra l'aura di grandezza dell'Uberti e la condizione di dannato. La fierezza che Dante accredita a Farinata è certo il risultato dell'autorità da lui acquisita in vita, rimarcata dal *Voi* con cui il poeta fiorentino gli si rivolge (*Inf.* 10.51, 94-96, 110), allocuzione rarissima nella *Commedia* e che viene qui utilizzata per la prima volta e in altri pochi casi: Cavalcante (*Inf.* 10.63), Brunetto Latini (*Inf.* 15.30), Jacopo Rusticucci (*Inf.* 16.59), papa Adriano V (*Pur.* 19.131), Guinizzelli (*Pur.* 26.112), Beatrice (*Pur.* 33.30, 81, 92), Cacciaguida (*Par.* 15.73-81; 16.16-27), Cristo (*Par.* 31.107).<sup>23</sup> E ancora, con l'augurio che la "semenza" di Farinata possa un giorno trovare riposo, Dante sottolinea il rispetto per la famiglia caduta in disgrazia: "Deh, se riposi mai vostra semenza" (*Inf.* 10.94). Inoltre, e mi pare il dato più significativo, solo l'illuminato Virgilio e Farinata ricevono dall'Alighieri l'appellativo di *magnanimo* (*Inf.* 10.73).<sup>24</sup>

Al momento del processo postumo a Farinata, Dante aveva ormai 18 anni e poté assistere alla distruzione della sua tomba e alla dispersione delle sue ceneri.

<sup>23</sup> Si vedano le voci "Voi" e "Vostro" di Ambrosini.

<sup>24</sup> L'appellativo è stato variamente interpretato giungendo a intenderlo come "impassibile" se non addirittura "superbo" o "ostinato": Sansone 804-09; Consoli 768-69.

Tutto il brano riecheggia l'episodio storico connesso al processo intentatogli nel 1283 e al macabro rituale messo in atto dall'Inquisitore: "già son levati / tutti i coperchi e nessun guardia face" (*Inf.* 10.8-9). Vi è forse un ricordo del cimitero devastato dall'*iconoclastia* guelfa?<sup>25</sup> Considerato il trattamento di particolare riguardo che Dante ha mostrato e che continua a mostrare nei riguardi del condottiero (il *Voi*, il titolo di *Magnanimo*, ma in particolare il suo atteggiamento fiero e quasi sprezzante nei confronti della pena),<sup>26</sup> non credo sia un azzardo ipotizzare che ciò che appare come un'eterna condanna a giacere in un sepolcro infuocato—travalicando la punizione che si limita alla colpa per eresia e che trova nel fuoco il richiamo simbolico—sia interpretabile come una ricompensa per un magnanimo la cui tomba fu profanata. E, come sulla terra il sepolcro gli fu negato per sempre così, per contrappasso, la tomba ultraterrena risulterà invece chiusa per l'eternità: "Tutti saran serrati / quando di Giosafat qui torneranno / coi corpi, che lassuso hanno lasciati" (*Inf.* 10.10-12). Ecco dunque che il poeta ammonisce e quasi punisce i Fiorentini, anziché l'Uberti, mostrando loro come "giustizia non è soltanto punire il male, ma anche riconoscere e premiare il bene, e che molto può e deve esser perdonato a chi ha molto amato" (Barbi 209). Le fiamme, invece, confermano l'accusa di eresia e, infatti, vi giacciono anche "il secondo Federigo e 'l Cardinale", legati entrambi, con pesi differenti, allo stesso credo politico dell'Uberti (si veda Arsenio Frugoni).

Non credo sia poi da tacere il fatto che personaggi di spicco del ghibellinismo duecentesco, come re Manfredi e Buonconte da Montefeltro, condividano nel giudizio di Dante, un destino quantomeno singolare e problematico in materia di sepoltura. Re Manfredi, dopo la macabra operazione di disseppellimento operata dall'Arcivescovo Pignatelli, avrà le ossa esposte alla pioggia e al vento, così come già lo sfortunato Palinuro.<sup>27</sup> Il corpo esanime di Buonconte da Montefeltro sarà invece sepolto sotto il fango e, come del resto quello di Manfredi—nonché di Palinuro—non sarà più rinvenibile<sup>28</sup> e "non si seppe mai" sua "sepultura" (*Purg.* 5.93).<sup>29</sup>

Su Farinata e gli Uberti si scaglieranno gli inquisitori in più processi postumi per eresia: già il 2 aprile 1265, Farinata, ormai defunto, era stato scomunicato da Clemente IV (Davidsohn 1972, 383). Non è poi da escludere che, una volta saliti al potere, i guelfi fiorentini agevolassero i processi inquisitoriali che riesploderanno, non a caso, in concomitanza di un nuovo rigurgito ghibellino a

---

<sup>25</sup> Su questo si veda Sansone.

<sup>26</sup> *Inf.* 10.32-36: "dritto, / dalla cintola in su [...] col petto e colla fronte / come avesse l'Inferno a gran dispetto."

<sup>27</sup> *Purg.* 3.130: "or le bagna la pioggia e move il vento"; *Aen.* 6.362: "Nunc me fluctus habet versantque in litore venti".

<sup>28</sup> *Purg.* 5.129: "Poi di sua preda mi coperse e cinse".

<sup>29</sup> Su questo argomento, che tocca in particolare il tema del mancato riconoscimento dell'altro, e ancor più dell'avversario, è in corso un mio ulteriore approfondimento, a partire dal commento di *Purgatorio* 3.

seguito dei Vespri (1282). Contemporaneamente, la condanna per la disfatta di Montaperti inflitta a Firenze popolare giustifica, secondo Dante, le ripetute pene comminate alla casata. Casata che, seppure non fu la sola a macchiarsi di tradimento, come Dante fa dire allo stesso Farinata, per il fatto che essa svettasse per potenza tra le famiglie ghibelline e per il ruolo cardine nella gestione del governo, meritava una punizione esemplare.

**“Ut domum Ubertam disperdere et eradicare digneris, te rogamus, audi nos”**

Forse proprio per questo la parte vincente si accanì sulla casata degli Uberti per distruggerne la fama e con essa, di conseguenza, anche la parte politica cui era legata e che, in buona sostanza, rappresentava. Andrea Zorzi ha studiato la frequenza delle condanne a morte nell’Italia comunale: è emerso che statisticamente fossero piuttosto rare (1990; 1993). A Firenze, invece, stando almeno alle cronache, gli Uberti sono nominati in modo sorprendentemente frequente in occasione di esecuzioni capitali: si ha quasi l’impressione di una caccia all’uomo, dettata da un odio di Parte quasi endemico, ma quasi veicolata in modo speciale contro gli Uberti.

Tornando al destino segnato dall’avo Catilina, è possibile comprendere come Giovanni Villani giustificasse l’accanimento dei suoi concittadini contro gli Uberti i quali, sin dal XII secolo, “cominciaro guerra co’ consoli ch’erano signori e guidatori del Comune a certo tempo e con certi ordini, per la ’nvidia della signoria che non era a llovo volere” (6.9). La reazione fiorentina, nel corso del tempo, sembra giustificata dal fine di preservare l’ordine ed evitare continui sovvertimenti per il benessere della *communitas*. Così nel 1258, dopo aver scoperto una congiura in cui erano implicati gli Uberti, furono messi a morte i sediziosi (G. Villani 7.65).

Nei confronti degli Uberti si può parlare di un vero e proprio accanimento: si pensi che l’unico fiorentino di parte ghibellina nominato nei Registri della Cancelleria Angioina, all’indomani della battaglia di Benevento, è proprio un Uberti, Pier Asino, definito non a caso “perfidissimus ghibelline factionis auctor”.<sup>30</sup> Egli fu peraltro anche l’unico toscano legato a Manfredi ricordato dal Villani quando narra lo scontro del 1266. *Petrus Asinus*, erroneamente fratello di Farinata per il Villani, cugino stando al Davidsohn, fu in seguito condotto nelle prigioni di Provenza, prima ad Aix, poi nel maniero di Luco, in seguito a Castellane nelle Basse Alpi, e infine nella fortezza di La Turbie. Dopo aver tentato la fuga, fu fatto morire dopo diversi tormenti (Davidsohn 1972, 2.805n1): gli fu cavato un occhio, gli furono mozzati la mano destra e il piede sinistro e infine, dopo un anno, fu finito a colpi di mazza in testa, probabilmente come contropartita per l’uccisione di Cece de’ Buondelmonti,<sup>31</sup> anche se la motivazione addotta

<sup>30</sup> Filangieri, vol. 1, Reg. I, n. 43 (26 feb. 1266).

<sup>31</sup> “Messer Piero Asino degli Uberti gli diede d’una mazza di ferro in testa, e in groppa del fratello l’uccise” (Villani 7.85).

dall'inquisitore fra' Salomone, fu quella di eresia. Il tipo di mutilazione non dovette essere certo casuale: in questa maniera il *miles* Pier Asino, mai più avrebbe potuto brandire una spada, simbolo di quella grandigia di cui tanto si vantavano i *nobiles*, né avrebbe potuto montare un cavallo, privilegio dei cavalieri. Tutto ciò, ed era molto dell'orizzonte dei *militēs* del Duecento, sarebbe stato cancellato dalla vita dell'Uberti: la privazione fisica della *dignitas* di cavaliere.

Nel 1267 nel corso di una retata a Sant'Ellero, un Uberti preferì gettarsi dalla cima di un campanile piuttosto che cadere nelle mani dei Guelfi.<sup>32</sup> L'episodio dovette suscitare notevole impressione e fu ricordato sia dal Villani sia dall'ignoto miniaturista che illustrò le sue *Croniche* nella versione del Codice Chigi (Chiara Frugoni 151). L'anno seguente, Lapo di Farinata, consapevole dei rischi in Toscana, si sposta in Veneto, raggiungendo Verona: il suo spostamento è legato al bando di condanna del 12 dicembre 1268 con il quale Lapo viene cacciato da Firenze. Nel 1270, altri due figli di Farinata, Azzolino e Neracozzo e suo nipote, Conticino, forse diretti in Casentino, furono presso Montevarchi il 3 aprile (G. Villani 8.19). A un mese appena dalla cattura, l'8 di maggio, fu eseguita la sentenza per volere di Carlo I in risposta alla richiesta del podestà Berardo da Rajano: essi furono decapitati come traditori della corona. Conticino, a motivo della giovane età, evitò la morte violenta, per essere condannato al carcere a vita nelle torri di Capua (Davidsohn 1896-1908, 2.1139, 26 apr. 1270).

### **L'accusa di eresia**

Sino ad allora la lotta in Firenze si era mantenuta sul piano politico e militare. L'ultimo scorcio del Duecento vide, invece, un inasprimento della lotta di fazione: il governo fiorentino, forse mosso dalla paura di un ritorno ghibellino—motivato dai Vespri, dalla temporanea tregua del Cardinal Latino e dalla discesa dei messi di Rodolfo d'Asburgo—acconsentì all'azione del braccio inquisitoriale.<sup>33</sup> Fra i vari inquisitori che si muovono in Toscana, si distingue fra' Salomone dei

---

<sup>32</sup> “E dicesi che uno giovane degli Uberti il quale era fuggito in sul campanile, veggendo che non potea scampare, per non venire a mano de' Bondelmonti suoi nemici, si gittò di sua volontà del campanile in terra, e morì” (Villani 8.19).

<sup>33</sup> Sulla lotta contro i Ghibellini in chiave di “guerra religiosa” resta valido il volume di Housley. Sulla lotta all'eresia e le sue connessioni con la politica, la bibliografia è naturalmente enorme. Si vedano almeno: Volpe; Strayer; Leff 1967; Leff 1969; Paolini e Orioli; Capitani; Peters; Lansing; Clarke; Najemy. In una e-mail George Dameron concorda con la mia posizione ma aggiunge che “the reason Dante goes after Farinata's ‘epicureanism’ in particular is precisely because it undercuts and denies foundational Christian belief (hell, purgatory, heaven, the life after death)”. Come infatti suggerisce David Burr la posizione di Cavalcante e Farinata è presentata “not as explicitly denying immortality, but as concentrating on earthly matters so single-mindedly as to suggest that the fate of their immortal souls was unimportant to them” (Burr 109). Ringrazio il prof. Dameron per la sua lettura del saggio e per i suoi suggerimenti.

Mordecastelli.<sup>34</sup> Il governo fiorentino aveva già avuto modo di conoscere le sue posizioni anti-ghibelline e le aspettative della Parte Guelfa non andarono deluse. Salomone, infatti, citò il defunto Farinata e sua moglie Adaletta, con l'accusa di aver favorito, aiutato e accolto gli eretici e di aver ricevuto, in tarda età, il *consolamentum*. Assieme alla coppia furono citati, in quanto parenti degli eretici, i figli Lapo, Maghinardo e Federigo e a essi fu negato di fruire dei beni che vennero subito espropriati.<sup>35</sup> Non scampò alla condanna postuma Azzolino, altro figlio di Farinata, e i suoi due figli, ancora vivi, Lapo e Itta, i quali però furono sottoposti alle restrizioni “que filiis et nepotibus haereticorum [...] a constitutionibus apostolicis et imperialibus infliguntur” (Ottokar 1919, 115). Così, nel 1283, il podestà applicò la sentenza che prevedeva la confisca dei beni e il rito del rogo delle ossa dissepolte.

Due anni più tardi il francescano si scagliò nuovamente contro gli Uberti, citando in giudizio il defunto Bruno che, venti anni prima, sarebbe stato “heretice pravitatis infectus, benefactor, videlicet fautor et receptor hereticorum”. Il 5 maggio 1285, fu redatta una minuta diretta da fra' Salomone al suo notaio Opizzino, per rendere *publicum instrumentum* l'accusa di adesione al rito eretico cataro e, a seguito della condanna, furono nuovamente disseppellite e arse le ossa, confiscati i beni che, frattanto, erano passati ai suoi nipoti, Bruno e Guiduccio. La sentenza fu letta nel Consiglio Generale il 18 maggio 1285 dal podestà Gigliolo Macaruffi il quale dovette poi metterla in atto nei giorni immediatamente seguenti.

È evidente che la strategia utilizzata contro i Ghibellini fiorentini, e in particolare contro gli Uberti, ha ormai abbandonato il campo politico e militare, travalicando in quello religioso. La profanazione delle tombe è uno dei segnali del superamento degli schemi sino ad allora seguiti nella lotta e pare quasi una vendetta guelfa contro i Ghibellini che, nel 1261, avevano fatto distruggere il sepolcro di Aldobrandino Ottobuoni in Santa Reparata, il cui cadavere “dopo la sconfitta di Monte Aperti [...] feciono abattere detta sepultura e trarne il corpo morto di tre anni passati e farlo strascinare per la città e gittare a' fossi” (G. Villani 7.62).

Esclusi dalla comunità cristiana, *excommunicati*, gli Uberti diventano così oggetto di accanimento politico da parte dei Guelfi. La profanazione delle tombe e la distruzione delle ossa corrispondono alla volontà di umiliare e annullare il prestigio e la potenza del nemico sino alla sua eliminazione fisica, così da non fornire neppure un riferimento per la memoria.<sup>36</sup> Non di meno, la ricaduta della

<sup>34</sup> Si vedano Parmeggiani 50-76; Davidsohn 1972, 3.210, 372, 377.

<sup>35</sup> Parmeggiani 40-96, 105-155; Ottokar 1919. Più in generale: Manselli; Corsi 1972. Per il Trecento si veda: Corsi 1979; Mazzoni 2010.

<sup>36</sup> Così dichiarò l'inquisitore: “Dico et declaro [...] eosdem dominum Farinatam et dominam Adaletam labe pravitatis heretice multipliciter fuisse respesos et sic eretico decessisse, ac ipsos et ipsorum memoria pari severitate damnans hossa eorum, si a fidelium hossibus discerni poterunt, de cimiterio exumari decerno” (Ottokar 1948, 121).

*heretica pravitas* dei padri sui parenti degli eretici, permetteva all'inquisitore di far procedere all'esproprio dei beni da parte del Comune che, d'intesa con l'inquisitore, avrà certamente approfittato di questa occasione per far cassa e per colpire l'avversario peraltro già reso inoffensivo.

La determinazione tenuta dal Comune contro gli Uberti attesta certo, come una cartina tornasole, il prestigio che tale famiglia aveva dovuto detenere in città negli anni precedenti. Contemporaneamente però ci mostra come la *domus Ubertorum* dovette divenire quasi il simbolo del Ghibellinismo che, associato all'eresia e al sovvertimento dell'ordine costituito, andava eradicato. Il connubio con l'Inquisizione risultò determinante, andando a far leva su di un tema particolarmente sentito al termine del Duecento (Parmeggiani 50-76). Fonti posteriori riportano anche la erronea informazione che circolasse anche una litania: la fonte, pur essendo più tarda e tendenziosa, dimostra però la profondità dell'odio. Il fatto stesso che sia stata creata una litania contro gli Uberti è di per sé significativo. In questa litania, infatti, si sarebbe richiesto a Dio di "disperdere et eradicare" la casata: "Ut domum Ubertam disperdere et eradicare digneris, te rogamus, audi nos".<sup>37</sup>

**La diaspora: "perché quel popolo è sì empio / incontr'a' miei in ciascuna sua legge?" (Inf. 10.83-84)**

Pochissimi Uberti decisero di rimanere a Firenze, adattandosi a subire le confische e le umiliazioni imposte dai Guelfi: ben 26 famiglie della consorteria accettarono l'esilio rifugiandosi, inizialmente, in cittadine toscane di fede ghibellina, con la speranza di rientrare in città. Le mete di questa prima fase furono Pisa, S. Ellero, Gaville e Castelvechio, Lamporecchio, Poggibonsi e San Miniato (Davidsohn 1972, 3.197-98). Gli esuli furono inseriti nelle liste degli sbanditi, i loro beni confiscati e le loro case diroccate (Lori Sanfilippo e Rigon; Canaccini 2006, 51-60). Le reiterate condanne avrebbero impedito agli Uberti di rientrare in città decretando l'inizio della diaspora che li avrebbe condotti sempre più lontano dalla Toscana, in cerca di asilo presso i potentati ancora avversi agli Angioini e ai Guelfi, nell'Italia settentrionale e nel regno di Trinacria.

La volontà programmatica di punire quella casata si comprende meglio grazie all'esclamazione dell'Alighieri di fronte a uno sconcolato Farinata che gli domanda "perché quel popolo è sì empio / incontr'a' miei in ciascuna sua legge?" (Inf. 10.83-84). Agli Uberti veniva rimproverato di aver capeggiato l'esercito ghibellino a Montaperti. E infatti, a differenza di altre famiglie pur coinvolte nella vittoria del 1260, gli Uberti non godettero mai di alcuna amnistia né fu loro mai concesso di rientrare in città. Il Boccaccio ricorderà che "mai della famiglia Uberti alcuna cosa si voleva udire, se non in disfacimento e distruzione di loro" e il

---

<sup>37</sup> Il dantista J. M. de Sagarra commentò il canto X scrivendo: "L'odi fou tan agut que el comentarista Antonio Cesari ve a suposar que a les lletanies que es recitaven en els temples de Florència s'afegí aquest verset". *La divina Comèdia* 122.

Benvenuto annota che “quando fit aliqua reformatio Florentiae de exulibus rebanniendis, excluduntur Uberti” (D’Addario 779). Nel 1280, al momento del lodo del cardinale Latino furono confermati nel confino Schiatta e Marito, Federigo e Lapo di Farinata, Lapo di Pier Asino e Neri Ghignata: tutti degli Uberti (Sanfilippo 1-24). I figli di Farinata dovettero trovare asilo presso gli antichi alleati ghibellini, come, ad esempio, presso il conte Guido Novello, a Poppi, se un documento sinora inedito, e che pubblichiamo in Appendice (doc. n. 1), li mostra il 15 dicembre del 1280, presso il castello casentino, dove avevano trovato temporaneo asilo e dove nominarono un procuratore per difendersi dalle liti che dovranno sostenere con laici ed ecclesiastici:

omnia et singula eorum negotia et ad omnes et singulas causas, lites et guerras quas ipse aud alter eorum habent vel habet seu habituri sunt cum quibuscumque personis ut coram domino potestate et capitulo civitatis Florentie presentibus et venturis et coram eorum iudicibus et coram quibus tamque iudicibus ecclesiasticis vel civilibus.<sup>38</sup>

Tutti costoro risultavano tra gli esclusi dalle trattative di pace (“qui autem ad confina ire debent”), ma comunque “omnes alii de domibus Ubertorum, Scolari, Lambertorum, Fiantorum et Bogolensium” furono lasciati *extra civitatem* sino a un nuovo ordine del Podestà che, per gli Uberti, non giunse mai (Sanfilippo 20).

Nel loro peregrinare, i cugini Lapo di Azzolino e Maghinardo di Farinata nel 1286 giunsero presso il castello di Montaccianico, dominio degli Ubaldini in Mugello. Il secondo documento pubblicato in Appendice (doc. n. 2), ce li mostra infatti intenti a nominare, quale loro procuratore, Cante del fu Maffeo del popolo di san Romolo per difendersi dalle calunnie di Venna Donati, moglie del fu Neracozzo di Farinata, e da Corso Donati, il carismatico leader dei Guelfi fiorentini: “cum domina Venna, filia domini Simonis Donati de Donatis et uxore olim Neri Cozza de Ubertis, et cum domino Corso eius procuratore et governatore”.

Il tenore della documentazione riguardante la famiglia degli Uberti appare oramai come un continuo tentativo di tutelarsi da continui e variegati attacchi, tanto sulla fama quanto sul patrimonio. E le accuse circa la *heretica pravitas* che abbiamo visto poco sopra, vanno certamente lette anche in funzione strumentale, considerati gli espropri dei beni dei parenti sopravvissuti. Persino il rettore della chiesa di san Romolo, tal Palmerio, da sempre vicino alla famiglia di Farinata, una volta caduta in disgrazia la Parte ghibellina, nel luglio 1267 dovette restituire i beni e i privilegi che, in realtà, spettavano al Duomo e che, probabilmente, aveva

---

<sup>38</sup> Il procuratore viene nominato in vista di “omnia et singula eorum negotia et ad omnes et singulas causas, lites et guerras quas ipse aud alter eorum habent vel habet seu habituri sunt cum quibuscumque personis ut coram domino potestate et capitulo civitatis Florentie presentibus et venturis et coram eorum iudicibus et coram quibusdamque iudicibus ecclesiasticis vel civilibus cum quibuscumque personis possint agere.”

ricevuto all'indomani della vittoria del 1260 e che poi avrebbe abusivamente mantenuto, complice la protezione del governo di Parte.<sup>39</sup> Il documento pubblicato in Appendice (doc. n. 3) ci mostra “quod instrumenta, privilegia, res et alia monumenta, ipsi preposito et canonicis suprascriptis, paratus erat restituere”, ma fu comunque necessario un intervento del vicario del vescovo di Firenze per far restituire i beni abusivamente tratti.

Alla fine degli anni '80, quando Arezzo divenne ghibellina, con a capo il vescovo Ubertini, alcuni Uberti servirono gli Aretini i quali, nel 1288, affidarono a Lapo di Farinata il comando delle milizie di Laterina, presidio che, dopo otto giorni di assedio, sarebbe caduto in mano fiorentina. Dopo la battaglia di Campaldino<sup>40</sup> (11 giu. 1289), a cui forse Lapo partecipò assieme al fratello Federigo, ma—a differenza di costui—scampando alla morte, difese, ancora senza successo, il fortilizio di Chiusi. L'anno seguente tentò di rientrare a Firenze, inviando da Arezzo una richiesta di perdono al comune glielato assieme al sopravvissuto fratello Maghinardo, a Brunetto Uberti e ad Albizo di Neri, figlio di Boccalata Uberti.<sup>41</sup> Tale richiesta, in cui venivano elencate anche le condizioni per poter rientrare incolumi in città, non fu naturalmente accolta dal comune fiorentino, nonostante l'intercessione del papa.

Nel 1292 nel corso dell'assedio di Pontedera, durante il quale si distinse Lapo di Farinata, altri Uberti furono uccisi assieme ad altri ghibellini. Risulta interessante che il cronista abbia scelto di tramandare, tra i vari caduti ignoti, proprio i nomi di costoro, rimarcandone il prestigio, ma sottolineandone l'irrimediabile caduta. Successivamente, forse a motivo di nuovi dissidi sfociati nelle lotte tra Bianchi e Neri, Lapo si allontanò dalla Toscana, dirigendosi verso il Nord Italia e si stabilì a Mantova dove, nel 1296, nel 1297 e nel 1299, esercitò il ruolo di podestà. L'Uberti fu chiamato con uguale mansione nel 1301 e nel 1303 a Verona, complici probabilmente i rapporti precedentemente stretti nel corso del Duecento. Nel 1299 aveva partecipato, assieme ai principali leader Bianchi e Ghibellini fuorusciti, al convegno di San Godenzo dove fu decisa una strategia comune da seguire per il futuro: tra i convenuti vi erano, tra gli altri, Vieri dei Cerchi e Dante Alighieri, mentre dei Ghibellini ricordiamo un membro della famiglia degli Scolari, Bettino dei Pazzi e quattro Ubertini.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> “Pateat omnibus evidenter quod Brunettus de Montedecruce ex mandato Vicarii venerabilis patris domini episcopi florentini presbitero Palmerio rectori ecclesie sancti Romuli Florentie precepit ut instrumenta, privilegia res et omnia alia monumenta que haberet vel possideret ecclesie florentine quod Magistro Raynerio preposito florentino et aliis canonicis ibidem residentibus omnia restitueret suprascripta”.

<sup>40</sup> G. Villani 7.131. Il cronista ci informa che vi persero la vita tre membri della casata, tra cui quasi certamente Federigo di Farinata, Ranieri di Neri Piccolino e Lapo di Marito. Sulla battaglia di Campaldino si veda Canaccini 2021.

<sup>41</sup> Pasqui, doc. 675, 22 gennaio 1290.

<sup>42</sup> ASFi, *Protocollo di Giovanni di Buto*, I, f. 2, 21 apr. 1299.



**Le mete dell'esilio: il Veneto**

Dopo la sconfitta della Lastra (1304), nel corso della quale il suo parente Schiatta Tosorato ricoprì un ruolo importante, per Lapo iniziò il definitivo esilio. Può risultare impressionante la serie di incarichi di prestigio che, nonostante la condizione di sbanditi, gli Uberti rivestiranno. L'Uberti dovette continuare le proprie peregrinazioni tra il Centro e il Nord Italia, tornando, prima del 1311 a Mantova, dove già nel gennaio di quell'anno fu Vicario di Enrico VII, da poco giunto in Italia (si veda Bonaini, *Acta*, vol. 1, n. 95). Dopo questa data dell'Uberti non abbiamo più traccia. Lapo però ebbe almeno due figli: Federico e Taddeo. Il primo sarebbe identificabile con quel Federico Uberti, podestà a Padova nel 1334 e poi a Lucca nel 1338; Taddeo, invece, continuerà a orbitare nell'area veneta. Anche Taddeo sarà podestà a Padova nel 1332 e poi a Treviso nel 1335 ed è probabilmente dovuto a lui il radicamento degli Uberti in Veneto: i suoi figli, Leopardo e Fazio, sono oramai inseriti nella società veneta a tutti gli effetti.<sup>43</sup>

Altro ramo degli Uberti che si radicò in Veneto fu quello facente capo ad Azzolino di Farinata, decapitato a Firenze nel 1270. Suo figlio Lapo è sepolto in un'arca marmorea conservata a Vicenza—fonte materiale testimone anch'essa del prestigio di cui la famiglia comunque continuò a godere—rara fonte scultorea che abbia trasmesso invariato lo stemma familiare, vittima della furia iconoclasta guelfa.<sup>44</sup> Nel 1285, si trova esule con lo zio Maghinardo di Farinata, a Monticiano, dove nomina quale procuratore Cante del fu Maffeo di San Romolo, per difendersi dalle accuse di Ravenna Donati, detta Venna, moglie del defunto zio Nericozzo, di Farinata<sup>45</sup>: la strategia di depauperamento delle risorse economiche continua a affiorare in modo inequivocabile. Nel 1312 è a Roma, al seguito di Enrico VII che aveva elargito favori e incarichi a molti Uberti, tra cui anche i suoi figli, Farinata—espulso nel 1302 e sepolto a Verona nel 1348—e Ghino, quest'ultimo inviato a Todi nel 1313, dall'imperatore quale suo ambasciatore.

A Lapo sono state attribuite anche alcune composizioni poetiche di stile stilnovista ma che, con maggior probabilità, sono da attribuire al suo nipote omonimo, Lapo di Azzolino Uberti, residente in Veneto e amico di Dante che lo

---

<sup>43</sup> Fazio nacque però probabilmente a Pisa, verso il 1301, quando Taddeo ancora non doveva essersi stabilito in Veneto, e nel suo peregrinare lo incontriamo alla corte scaligera e a quella viscontea, poi a Bologna da cui fugge, quando viene conquistata dal cardinale Albornoz, per tornare a Verona, dove morì verso il 1367. Più stabile invece il fratello Leopardo che risulta, a metà Trecento, committente di un dipinto a Treviso, ove viene considerato uno dei 13 notabili della città diretti a Venezia nel 1354 per salutare il nuovo Doge, Marin Falier. Due anni dopo lo troviamo inserito nel Banco fiorentino dedicato a Santa Margherita, a Padova. La sua epigrafe, conservata a Venezia e datata al 1361, è inequivocabilmente quella di un uomo in grande stato: "Sepultura nobilis et egregii viri Leopardi quondam domini Taddei de Ubertis".

<sup>44</sup> Si tratta di una grande arca in pietra, decorata con un motivo vegetale e con lo stemma familiare, oggi posta sotto un'edicola della facciata della chiesa di San Lorenzo.

<sup>45</sup> ASFì, *S. Maria degli Angioli* (Camaldolesi), 25 luglio 1286.

encomia nel *De vulgari eloquentia* ove lo chiama semplicemente “Lapo fiorentino” (1.13.3). Con analogo epiteto lo definisce il Trissino nel *Castellano*. Di lui ne tessono le lodi anche il Redi e il Gaddi. Sulla controversa identità dell’autore di queste poesie è ancora valido il contributo di Rodolfo Renier. Alcuni studiosi,<sup>46</sup> invece, hanno voluto ravvisare nell’Uberti quel *Lapo* amico di Dante, detto talvolta *Lupo*. Tra le sue poesie spicca il sonetto “Guido, quando dicesti pasturella”, in cui Lapo ironizza sull’omosessualità del cognato, Guido Cavalcanti, autore della poesia di tema provenzale “In un boschetto trova’ pasturella”. L’autore di queste poesie fu definito da Mario Crescimbeni “senza fallo alcuno assai dolce dicitore in rima; ma, secondo nostro parere, nello stile va del pari con gli altri, toltone il Cavalcanti, Dante e Cino, che sono assai migliori di lui e oltre acciò superollo di molto il suo figliuolo Fazio” (40-41).

### **Le mete dell’esilio: Pisa**

Negli anni ’90 del Duecento dovette girovagare per l’Italia in cerca di protezione un altro importante membro della famiglia: si tratta di Schiatta detto “Tosorato” che si distinse soprattutto tra Pisa e la Sardegna. Nato a Firenze da Jacopo *qui Grifus vocatus* intorno alla metà del Duecento, l’Uberti era stato battezzato con uno dei nomi storici della famiglia, cioè Schiatta, come suo nonno paterno.<sup>47</sup>

Sul soprannome di Schiatta, *Tosorato* o *Tolosato* (ma anche con altre minime varianti quali *Tosolato*, *Tozorato*, *Torosato* e *Tolosano*) non possediamo ulteriori delucidazioni.<sup>48</sup> Schiatta subì il destino dell’esilio come gli altri membri della sua famiglia nel corso del Duecento. Egli, infatti, espulso da Firenze probabilmente dopo la vittoria di Carlo I d’Angiò sugli Svevi, fu ribandito nel 1280, in occasione della cosiddetta Pace del cardinal Latino, quando ormai era adulto: nel documento di lodo viene citato quale *pericoloso fuoruscito*. Sul volgere del Duecento,

---

<sup>46</sup> Pagnotta 1996; Berisso 2006.

<sup>47</sup> Schiatta ebbe almeno altri cinque fratelli a noi noti: Albizzuccio, Nello, Grifo, Neri *Boccalata* e Federico. Nel 1242 un altro Schiatta, detto *Schiattuzzo* di Jacopo, fratello di Farinata, risulta già defunto, mentre suo figlio, Schiatta “*qui Maritus vocatus*,” compare in un atto (ASFi, *Diplomatico*, S. Croce (Minori), 8 maggio 1242). Un altro *Schiattuzzo* sarebbe stato infine ucciso in un tumulto a Firenze conclusosi con l’esodo degli Uberti e di molte altre famiglie nel luglio del 1258 (Davidsohn 1896-1908, 4.489; Davidsohn 1972, 2.651). L’omonimo predecessore di Schiatta degli Uberti, infatti, figlio di Gherardino, era vissuto a cavallo tra il 1100 e il 1200 e si era distinto, quale leader ghibellino di Firenze, per aver capeggiato una sollevazione contro il governo nel 1177, conclusasi poi con una pacificazione nel 1180. Fu probabilmente questo Schiatta ad atterrare da cavallo, con un colpo di mazza in testa, Buondelmonte de’ Buondelmonti, episodio divenuto per la storiografia guelfa, il simbolo della divisione fiorentina in fazioni. Successivamente Schiatta rivestì il ruolo di podestà di Prato (1221), ed è attestato—a meno che non si tratti di omonimia—anche quale podestà di Arezzo (1234) e Forlì (1235). Il 16 agosto del 1235, in qualità di podestà, cadde in battaglia contro i cesenati. Si veda Faini.

<sup>48</sup> Possiamo al limite ipotizzare una sua calvizie e quindi la nascita di un soprannome legato alla “tonsura”, la rasatura circolare imposta agli ecclesiastici del tempo.

Schiatta dovette girovagare per l'Italia in cerca di protezione per giungere, ai primi degli anni '90, a Pisa. In questi anni la città sull'Arno aveva stretto un'alleanza con Mariano de Bas, giudice d'Arborea, il quale, nel suo testamento, lasciò la terza parte del giudicato cagliaritano al comune toscano. Alla morte di Mariano de Bas (post settembre 1295), gli succedette suo figlio Chiano o Giovanni (1297-1306), imparentato coi figli di Ugolino della Gherardesca. È in questo frangente che l'Uberti fu inviato da Pisa sull'isola con l'obiettivo di arginare lo strapotere di Mariano, in qualità di tutore del figlio di Chiano (si veda Hartwig, ad annum). Sulla morte di Mariano de Bas però non siamo sufficientemente illuminati e, tra le varie versioni, si segnala quella riportata da una cronaca fiorentina, secondo la quale l'Uberti avrebbe ordito una congiura in cui Mariano, caduto suo prigioniero, avrebbe pagato con la decapitazione la propria resistenza (Sanna 318). Il 15 gennaio 1297 Schiatta avrebbe ricevuto il titolo di *miles* e, una volta assunto il titolo di Giudice di Arborea, avrebbe fatto in Sardegna altre conquiste. Pago di queste vittorie l'Uberti, imbarcatosi per Pisa, sperava forse in un'accoglienza trionfale che il comune, invece, non gli riservò, a motivo della disgrazia in cui l'antica consorteria fiorentina era caduta; oppure per non assecondare la sua esuberante intraprendenza. La freddezza di Pisa, però, le si ritorse contro: infatti Schiatta, tornato in Sardegna, avrebbe indotto il Giudicato alla ribellione, sino a quando non si giunse a una riconciliazione. Non è però chiaro se l'Uberti abbia effettivamente governato in qualità di Giudice, estromettendo Chiano (Tronci), o se invece il suo fu un titolo nominale e privo di effettivo potere (Tola 1.216-17).

Alla fine del XIII secolo, a Pisa, l'Uberti poté riunirsi ad altri suoi congiunti e a membri dei Bianchi fuorusciti che in quella città avevano trovato riparo: Pisa fornì armi e mezzi per riprendere la lotta contro antichi e nuovi nemici. Alcuni Uberti, infatti, combattevano in Sicilia per Federico III, contro Carlo di Valois, altri contro la Lega Guelfa guidata da Musciatto de' Franzesi. Per altri versi alcuni Uberti contrastavano l'azione di Bonifacio VIII che si premunì di destituire Cino Ugolini dall'incarico di rettore della chiesa di San Romolo, da sempre unita alla famiglia fiorentina, poiché colpevole di avere inviato sussidi e armi agli Uberti residenti in Sicilia (Davidsohn 1972, 2.314). Nel 1302 Pierozzo di Tosorato, assieme ai Bianchi e agli Ubaldini, si scontrò coi Neri, avendo la peggio e subendo il confino il 21 luglio, assieme ad altri Uberti.<sup>49</sup>

Poco dopo la morte di Bonifacio VIII, il 19 novembre 1303 i Guelfi Neri subirono una sconfitta a Cennina in Val d'Ambra (Davidsohn 1972, 4.360): la coalizione, che annoverava gli Aretini guidati da Federico da Montefeltro, Guelfi Bianchi esuli e altri fuorusciti, comprendeva anche un drappello di cavalieri assoldati da Pisa e guidati dall'Uberti. Sono questi i mesi del maggior successo per Tosorato. Infatti, l'anno seguente divenne capo dell'esercito di Pistoia e da lì

---

<sup>49</sup> Dopo tale decreto è probabile che Pierozzo si stabilisse a Siena dove morì prima del 1328, lasciando vedova la senese Milla de' Conti di Ranieri Pannocchieschi.

promosse il tentativo di riscossa dei Bianchi e dei Ghibellini fiorentini che però si concluse con la fallimentare battaglia della Lastra (20 lug. 1304). Nella sua *Cronica*, Dino Compagni, narrando la battaglia, definisce Tosorato quale “nobile cavaliere di Firenze e nobilissimo uomo d’arme” (2.36). Agli inizi del Trecento, Tosorato “può considerarsi come il capo degli Uberti e rappresenta, con esito meno fortunato, quella parte di ribelle battagliero e prudente che, nella seconda metà del XIII secolo, aveva rappresentato Farinata” (Renier 72). In questi anni, in Toscana, vi furono poi dei tentativi di pacificazione tra le *partes* a opera del cardinale Niccolò da Prato, inviato da Benedetto XI con l’obiettivo di sanare le divisioni in Firenze e in altre città del Centro Nord. L’Uberti, sino ad allora capitano di guerra delle milizie pistoiesi, fu nominato dal cardinale Podestà e Capitano del Popolo di Pistoia, come pedina anti-fiorentina e anti-angioina (Finke 357, 519, 528, 529). Contro Pistoia si schierarono dapprima Lucca e poi Firenze che coinvolse le città alleate, ma anche molti nobili di simpatie guelfe. Durante questa campagna, Tosorato fece decapitare in piazza quanti avevano tradito il comune pistoiese, Fico dei Bargesi e Neri Monarole, consegnando il castello della Verruca ai Lucchesi, e, pochi giorni dopo, fece impiccare i loro seguaci.<sup>50</sup> Nel corso del 1305 Pistoia fu stretta d’assedio e le vie di comunicazione con le altre città bloccate da fortificazioni, sotto il comando di Corso Donati: il 10 aprile 1306 la città, dopo alterne vicende, capitolava, salve le persone e i beni mobili.

La stipula di una nuova pace tra Firenze e Pistoia, costrinse Tosorato ad abbandonare la Toscana, cercando fortuna altrove. Non è certo se l’Uberti trovasse riparo nel castello della Sambuca o se partecipasse agli scontri in Montaccianico con gli Ubaldini. In seguito, trovò accoglienza a Imola, presso il cardinale Napoleone Orsini il quale, dopo la caduta di Pistoia, aveva tentato di uscire da Bologna e recarsi a Firenze ma, per la sua vicinanza con molti proscritti ghibellini, questo progetto gli fu impedito. Cacciato anche da Bologna (23 mag. 1306), l’Orsini riparò a Imola dove fu raggiunto dall’Uberti e dai fuorusciti fiorentini, molti dei quali erano stati con lui anche durante il soggiorno bolognese e tra i quali, probabilmente, possiamo immaginare anche l’Uberti dopo la resa di Pistoia. Oltre ad altri membri degli Uberti, giunsero rappresentanti dei Fifanti e dei Bogolesi, il giudice ghibellino Mula de’ Muli, i Bianchi fiorentini Giovanni de’ Cerchi e Baldinaccio Adimari, l’ultimo podestà di Pistoia prima della sua capitolazione (*Constitutiones et Acta* 990).

Nell’ottobre del 1310 faceva il suo ingresso in Italia l’imperatore Enrico VII: ben presto accorsero alla sua corte i Fuorusciti toscani, Bianchi e Ghibellini, e tra questi non mancarono illustri membri della famiglia degli Uberti, in passato profondamente legata alla Parte imperiale. Enrico VII nel 1311 investì del titolo di vicario di Mantova Lapo, figlio di Farinata. Taddeo, figlio di Lapo, un tempo esule a Pisa forse assieme a Tosorato, fu nominato podestà di Todi. In qualità di

---

<sup>50</sup> La storia è riportata in un documento pubblicato in *Ricordi filologici e letterari*, anno I, 1848, n. 18, 293, citato in Renier (85).

ambasciatore a Todi, fu inviato da Enrico VII, il figlio di Lapo, Ghino Uberti (Davidsohn 1972, 3.487; 4.572). Ed è in questo torno di anni della spedizione enriciana che abbiamo anche l'ultima informazione sulla vita di Tosorato che compare, quale *testis*, di nuovo a Pisa, stavolta alla corte di Enrico VII, in un diploma da lui emanato il 26 aprile del 1313 in cui viene condannato re Roberto d'Angiò definito "ribelle alla maestà imperiale" (*Constitutiones et Acta* 985). Quattro mesi più tardi Enrico VII usciva da Pisa (8 ago. 1313), dirigendosi verso Roma, accompagnato da molti nobili ghibellini tra i quali, però, non è possibile assicurare la presenza di Tosorato di cui, a questo punto, si perdono le tracce.

### **Le mete dell'esilio: la Sicilia**

L'area palermitana conserva, unica nel Mezzogiorno, protocolli notarili trecenteschi (si veda Petralia): è questa la documentazione che ci informa della presenza sull'isola, a fine Duecento, di una cospicua presenza di uomini di affari di origine toscana. Se a livello quantitativo i pisani risultano essere 150 contro 50 fiorentini, a livello qualitativo notiamo che i personaggi di maggior prestigio sono un gruppo di fiorentini di tradizione bancaria e commerciale, legati alla gestione politica della città, in quei decenni che coincidono con la lotta di fazione culminata negli anni '60 del Duecento. In particolare, a seguito della rivolta del Vespro, giunsero sull'isola uomini dei Rabbuffati, dei Soldanieri, molti degli Ubriachi—già residenti a Pisa e a Verona—e membri dei Ghiandoni e degli Uberti. Tutte queste famiglie, cacciate da Firenze a causa del conflitto di fazione, erano confluite in un più ampio spettro di relazioni intercittadine e "internazionali" che faceva capo al coordinamento ghibellino. È quindi ipotizzabile che l'immigrazione toscana nella Sicilia aragonese vada letta in chiave politica, come uno strumento antiangioino e antiguelfo. Oltre agli Uberti si può supporre che i vari immigrati, provenienti da vari luoghi della Toscana, fossero legati tra loro da un vincolo di simpatia politica e che, naturalizzandosi nel *Regnum*, trasformassero in interessi anche commerciali ciò che era stata la loro fede politica.

Nel 1282 Pietro III inviò una lettera a Lapo di Farinata, in vista della presa dell'isola: i raccordi che erano intercorsi tra la famiglia degli Hohenstaufen e i suoi persecutori ideali, gli Aragonesi, evidentemente erano rimasti saldi. Almeno due rami degli Uberti si stabilirono con successo sull'isola. Il primo ramo è capitanato da Marito, figlio di Schiatta, e nipote di Farinata. Nel 1286, quindi subito a ridosso della presa dell'isola da parte di Giacomo II, è intitolato Giustiziere di Sicilia, mentre nel 1293 risulta essere oramai defunto. Suo figlio, Farinata, omonimo dello zio, fu nominato, su raccomandazione di Giacomo al fratello Federico d'Aragona, in qualità di castellano a Palermo nel 1298 (D'Alessandro e Corrao 395-444). Contemporaneamente altri due Uberti giunsero sull'isola: Scalore e suo fratello Giovenco, figli di tal Giovanni, su cui non siamo in grado di dire altro. Questo ramo rivestì ruoli di indubbia importanza per tutto il corso del Trecento e le vicende dei singoli meriterebbero una approfondita trattazione. Le loro mansioni, e quelle dei loro discendenti, sono sufficientemente

eloquenti: Scalore fu *Hostiarius regius* e ricevette da Federico III la contea di Assoro e la baronia di Condò e Gatta. Giovenco, nel 1299, ebbe il ruolo di *Capitaneus* e suo figlio Scalore fu Protonotaro. Un Raimondo Uberti fu Stratigoto a Messina (si veda Giunta; Mineo) e un Innocenzo fu inviato da Federico III come ambasciatore presso Giacomo d'Aragona (si veda Marrone).

### Conclusioni

Gli Uberti non avrebbero mai potuto fare ritorno nella città in cui erano stati un tempo tra i *maiores*. Solo Lapo di Azzolino, nel 1303, ottenne dal Papa un lasciapassare per rientrarvi col fine di trattare una pace sotto l'egida del cardinale Nicolò da Prato. Al suo ingresso, come racconta Dino Compagni, gli ormai vecchi compagni di Farinata, cominciarono a baciarne le insegne, mostrandoci come ancora fosse vivo il ricordo dell'antica casata:

Quando quelli di Parte bianca vennero in Firenze, furon molto onorati dalla gente minuta. Molti antichi Ghibellini, uomini e femmine, baciavano l'arme degli Uberti e Lapo di messer Azolino fu molto guardato da' Grandi loro amici, perché molti odii mortali avean quelli di casa sua con molti cittadini guelfi.

(3.7)

Il Compagni non tralascia neppure stavolta di informarci sull'inimicizia sempre viva tra la casata degli Uberti e molte altre famiglie guelfe. Il processo di dannazione messo in atto dal Comune di stampo guelfo stava per completarsi: in pochi anni la nobile schiatta degli Uberti aveva conosciuto l'esilio, la condanna per alto tradimento, la confisca dei beni, la distruzione delle case, l'accusa di eresia, il processo postumo, la profanazione delle tombe e la distruzione dei resti umani. Si può inoltre ipotizzare la distruzione degli stemmi, prassi assai diffusa all'epoca (si veda Milani 2010). Qualsiasi provvedimento, anche se in qualche caso apparentemente eccedente, è ritenuto necessario pur di scongiurare la rinascita della potenza degli Uberti. Nel 1294 il Comune di Firenze stabilì che i resti delle case degli Uberti, da tempo diroccate dai Guelfi, giacché "ribelli di Firenze e Ghibellini", venissero rasi al suolo e così "ne feciono piazza, acciò che mai non si rifacessero". Il terreno su cui sorgevano le case-torri della famiglia di Farinata non fu però degno neppure di divenire sede del nuovo Palazzo del Comune (si veda Garzella), e così nel 1299

perché il detto palazzo non si ponesse in sul terreno de' detti Uberti, coloro che li' ebbono a far fare il puosono musso, che fu grande difalta a lasciare però di non farlo quadro, e più discostato da la chiesa di San Piero Scheraggio.

(G. Villani 9.26; ASFi, *Provisiones*, IV, c.75)

All'odio di parte si accompagna ora anche un senso di superstizione verso la loro memoria, al punto da impedire ai costruttori del nuovo Palazzo dei Priori di poter fruire dell'area un tempo occupata dalle loro proprietà.

Nello stesso anno su un'area di loro proprietà il Comune decise di edificare le lugubri carceri delle Stinche, utilizzando le pietre dei palazzi degli Uberti, quasi a significare che sui loro terreni si udissero solo lamenti. Le carceri sorsero sulla via Ghibellina, un tratto della quale erano tenuti a percorrere—dal Bargello alle Stinche—i condannati a morte, a voler dire, in modo più che manifesto, che la scelta politica del ghibellinismo identificabile in Firenze, con l'adesione alla famiglia degli Uberti, conduceva immancabilmente al carcere, alla morte, sostanzialmente, al nulla.

*Pontificio Ateneo Salesiano (Roma)*

## **Appendice documentaria**

### **Doc. 1**

**Archivio di Stato di Firenze, Diplomatico, Santa Maria degli Angioli (Camaldolesi), 15 dicembre 1280.**

**I tre figli di Farinata degli Uberti, Lapo, Maghinardo e Federigo, ospiti del conte di Poppi, nominano un loro procuratore per tutelarsi da liti presenti. Future con enti laici o ecclesiastici.**

In Dei nomine amen. Anno domini a nativitate MCCLXXX ecclesia romana pastore vacante, Indictione VIII die XV decembris. In presentia infrascriptorum testium scilicet appareat evidenter quod dominus Lopus, Maghinardus et Frederigus fratres, filii olim domini Farinate de Ubertis / de Florentia fecerunt, constituerunt et ordinaverunt [...] clarum bonae / nomine de Florentia presentem et suscipientem eorum et cuiusque eorum procura / torem, actorem et legitimum [...] nsalem generaliter ad omnia et singula eorum / negotia et ad omnes et singulas causas, lites et guerras quas ipse/ aud alter eorum habent vel habet seu habituri sunt cum quibuscumque / personis ut coram domin[o] potestate et capitulo civitatis Florentie presentibus / et venturis et coram eorum iudicibus et coram quibus tamque iudicibus / ecclesiasticis vel civilibus cum quibuscumque personis possint agere/ [...] et defendere transigere componere debita petere / et exigere et finire et absolute facere et [an] omnia et singula facere et / que vobis et legitimus procurata et ipsi principal[es] / facere et exercere possent et que videbuntur et necessaria [sument] / ad ipsas causas et negotia [...] et que natura cause vel causarum / postulat et requirit et volentes dictum procuratorem relevare / ab homine satisfactione et in nota[rio] infrascripto stipulanti pro / omnibus quorum intererit iudicio sexti iudicanti salu[...] et rem / nostram [...] dominum habiturum sub ypoptheca et oblicatione omnium bonorum suorum solempni stipulatione interveniente promiserunt.

Acta sunt hec in puppio presentibus ser Munaldo / de Sophena nomine desorrende quondam Berlingherii de Florentia/ et Bindo de montecatini. Ad hec vocatis testibus et rogatis.

Ego Iacopus de Biblena ab imperiali / aula notarius hiis omnibus infrascriptis interfui / rogatus et publicavi.

**Doc. 2**

**Archivio di Stato di Firenze, Diplomatico, Santa Maria degli Angioli (camaldolesi), 25 luglio 1286**

***I cugini Lapo, figlio di Azzolino, e Maghinardo, figlio di Farinata, si difendono dalle calunnie della cognata Venna Donati, moglie del fu Nericozzo di Farinata, nominando un procuratore mentre si trovano esuli nel castello di Montaccianico.***

In dei nomine amen. Anno domini millesimo ducentesimo ottuagesimo sexto die vigesimo quinto mensis Julii, indictione quartadecima. / Maghinardus, filius olim domini Farinata de Ubertis, et Lapus, filius olim domini Azzolini quondam domini Manentis vocatus dominus / Farinata de Ubertis Florentie civitatis, fecerunt, constituerunt et ordinarunt Cantem quondam Maffei populi sancti Romuli / de Florentia eorum et cuiusque ipsorum verum et legitimum procuratorem et actorem factorem et certam et specialem nunc in causa lite et questionibus / quam vel quas habent seu habituri sunt cum domina Venna filia domini Simonis Donati de Donatis et uxore olim Neri Cozza de / Ubertis et cum domino Corso eius procuratore et governatore, cum quacumque alia persona et loco tam in agendo quam in defendendo coram/ magnificis et potentibus viris dominis Matheo de Fogliano potestate et Monaldo de Monaldeschis capitaneo Florentie e que/ militibus iudici et notario et universis officialibus comunis Florentie ad libellum seu libellos dandos et petendum ac recipiendum/ litem contestandam de calumpnia seu de veritate dicendis iurandis et cuiuslibet generis exceptiones proponendas dandum / et positionibus respondendis testes producendos et eos et adverse partis iurare videndos et publicanda facienda infrascripta et ceteras / in ipsa causa et questione inducenda summam audiendum et appellandum et appellatum prosequendum et ad omnia et singula facienda / merita causarum et consuetudo exigunt et requirunt promictentes michi Jacobo notario infrascripto stipulanti vice et nomine omnium / quorum interest vel intererit se ratum habituros et gratum quicquid per dictum Cantem procuratum factum et gestum fuerit in / premissis sub ypotheca suorum bonorum presentium et futurorum. Et volens dictus Cante procurator relevari ab omni honore satisfacere / promiserunt michi, Jacobo notario infrascripto, stipulanti pro omnibus quorum interest vel intererit in iudicio sistere cum dicta domina Venna / et eius procuratore et de iudicato solummodo ex omnibus clausulis iudicatus solum et quod tempore ferende summe erit in iudicio et solvent/ totum id quod deveniet in condemnationem nisi provocatum sub obligatione suorum bonorum et insuper dicti Maghinardus et/ Lapus et uterque ipsorum in solidum et in totum in omnem predictam causam exercent[...] [...] per dicto procuratore sub obligatione sui et suorum (testium)/ omnium presentium et futurorum./ Actum in castro Montaccianici

Dominus Ildebrandinus iudex quondam domini viscontis de Malatachis de Bononia et Tarchiellinus quondam Marchi de Florentia/

Ego Jacobus quondam Giannis Lupini de burgo sante Agate iudex et notarius predictis omnibus interfui hec omnia/ rogatus publice scripsi.

**Doc. n. 3**

**Archivio dell'Opera del Duomo, Diplomatico, doc. 488/C19**

***1267. Brunetto, per mandato del vicario del vescovo di Firenze, fa precetto a Palmerio, rettore di s. Romolo, affinché restituisca i contratti, beni e privilegi che egli teneva, spettanti al Capitolo di Firenze.***

In Dei nomine amen. Anno eiusdem nativitatis Millesimo Ducentesimo LXVII, Indictione X, die lune quarto, mensis Juli.

Pateat omnibus evidenter quod Brunettus de Montedecruce, ex mandato Vicarii venerabilis patris domini [...] episcopi florentini, presbitero Palmerio, rectori ecclesie sancti Romuli Florentie, precepit ut instrumenta, privilegia, res et omnia alia monumenta que haberet vel



possideret ecclesie florentine, quod Magistro Raynerio, preposito florentino et aliis canonicis ibidem residentibus, omnia restitueret supradicta.

Cui presbiter Palmerius, coram me notario, taliter respondeat quod instrumenta, privilegia, res et alia monumenta, ipsi preposito et canonicis suprascriptis, paratus erat restituere dum tamen ipse prepositus et canonici cautionem eidem de indemnatione prestarent.

Acta fuerunt hec Florentie, apud ecclesiam santi Romoli in quadam domo ipsius ecclesie. Presentibus testibus domino Bencevene, domino Rolando presbiteris in ecclesia sancte Reparate et Franchino de Mucello, ad hec vocatis et rogatis.

Et ego Ugolinus maius de Carpenasio, sancte Romane Ecclesie auctoritate notarius, predictis omnibus interfui et, ad petitionem dictorum presbiteri et n(uncii), omnia scripsi et publicavi formam redegei rogatus.

### Opere citate

Alighieri, Dante. *La commedia secondo l'antica vulgata*. A c. di G. Petrocchi. 4 vols. Milano: Mondadori, 1966-67.

\_\_\_\_\_. *La divina Comèdia*. Vol. 1. Comm. J. M. de Sagarra. Barcelona: Edition 62, 1986.

\_\_\_\_\_. *De vulgari eloquentia*. A c. di Giorgio Inglese. Milano: Rizzoli, 2008.

Ambrosini, Riccardo. "Vol." *Enciclopedia Dantesca*. Roma: Treccani, 1976. 5.1115-16.

\_\_\_\_\_. "Vostro." *Enciclopedia dantesca*. Roma: Treccani, 1976. 5.1149.

*Archivio del Capitolo del Duomo di Firenze*.

*Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze*.

*Archivio di Stato di Firenze*.

*Archivio di Stato di Siena*.

Arrighi, Vanna, e Giuliano Pinto, a c. di. *Tra storia e letteratura. Il Parlamento di Empoli del 1260: Atti della giornata di studio in occasione del 750° anniversario*. Firenze: Olschki, 2012.

Ascheri, Mario, Patrizia Turrini, Maria Assunta Ceppari Ridolfi, a c. di. *Montaperti. Per i 750 anni dalla battaglia. Aspetti della guerra e della pace nel Medioevo. Incontro italo-danese, Villa Chigi Saracini, Castelnuovo Berardenga (SI), 5 settembre*. Firenze: Aska, 2010.

Baldacci Valentino e Cosimo Ceccuti, a c. di. *La Toscana nell'età del Risorgimento*. Firenze: Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2001.

Baldassarri, Stefano Ugo. "Like Fathers Like Sons: Theories on the Origins of the City in Late Medieval Florence." *Modern Language Notes* 124.1 (2009): 23-44.

Balestracci, Duccio. *1260. La battaglia di Montaperti*. Roma-Bari: Laterza, 2017.

Barbi, Michele. "Il canto X dell'Inferno." *Lecture Dantesche* 1 (1968): 193-209.

Berisso, Marco. "Il 'caso Lapo' (Lapo Gianni, Lippo Paschi de' Bardi, 'Amico di Dante', Lupo degli Uberti)." *Poesie dello stilnovo*. A c. di M. Berisso. Milano: Rizzoli, 2006. 399-468.

Bettini, Maurizio, Maurizio Boldrini, Omar Calabrese e Gabriella Piccinni, a c. di. *Miti di città*. Siena: Monte dei Paschi di Siena, 2010.

Bonaini, Francesco, a c. di. *Acta Henrici VII, Romanorum imperatoris, et monumenta quaedam alia suorum temporum historiam illustrantia*. 2 voll. Firenze: 1877.

Burr, David. "Heresy and Dissidence." *Dante in Context*. A c. di Zygmunt G. Barański e Lino Pertile. Cambridge: Cambridge UP, 2015. 106-18.

Calabrese, Omar. "La storia simbolica delle origini." *Miti di città*. A c. di Maurizio Bettini, Maurizio Boldrini, Omar Calabrese e Gabriella Piccinni. Siena: Monte dei Paschi di

- Siena, 2010. 69-87.
- Canaccini, Federico. "Un nuovo documento sui ghibellini fiorentini del Duecento." *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria* 103 (2006): 51-60.
- \_\_\_\_\_. 1289: *La battaglia di Campaldino*. Bari: Laterza, 2021.
- Capitani, Ovidio. *Medioevo ereticale*. Bologna: il Mulino, 1977.
- Clarke, Peter D. *The Interdict in the Thirteenth Century*. Oxford: Oxford UP, 2007.
- Compagni, Dino. *Cronica delle cose occorrenti ne' suoi tempi*. A c. di G. Luzzato. Torino: Einaudi, 1968.
- Consoli, Domenico. "Magnanimo". *Enciclopedia dantesca*. Roma: Treccani, 1971. 3.768-69.
- Constitutiones et Acta Publica Imperatorum et Regum*. Vol. 2: Ab a. 1198 ad 1272. A c. di L. Weiland. Hannover: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1893.
- Corsi, Dinora. "Per la storia dell'Inquisizione a Firenze nella seconda metà del secolo XIII." *Bollettino della società di Studi Valdesi* 3, 93.132 (1972): 3-16.
- \_\_\_\_\_. "Firenze 1300-1350: Non conformismo religioso e organizzazione inquisitoriale." *Annali dell'istituto di storia* 1 (1979): 29-66.
- Crescimbeni, G. Mario. *Comentarj intorno all'Istoria della Volgar Poesia*. Vol. 2, pt. 2. Roma: per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1710.
- D'Addario, Arnaldo. "Uberti." *Enciclopedia dantesca*. Roma: Treccani, 1976. 5.776-82.
- D'Alessandro, Vincenzo e Pietro Corrao. "Geografia amministrativa e potere sul territorio nella Sicilia tardomedievale (sec. XIII-XIV)." *L'organizzazione del territorio in Italia e in Germania: sec. XIII-XIV*. Bologna: il Mulino, 1994. 395-444.
- Davidsohn, Robert. *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*. 4 voll. Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1896-1908.
- \_\_\_\_\_. *Storia di Firenze*. 8 voll. Firenze: Sansoni, 1972.
- Diacciati, Silvia. *Popolani e Magnati: società e politica nella Firenze del Duecento*. Spoleto: CISAM, 2011.
- Faini, Enrico. "I sei anni dimenticati. Spunti per una riconsiderazione del governo ghibellino di Firenze: 1260-1266." *Tra storia e letteratura. Il Parlamento di Empoli del 1260: Atti della giornata di studio in occasione del 750° anniversario*. A c. di Vanni Arrighi e Giuliano Pinto. Firenze: Olschki, 2012. 29-49.
- Filangieri, Riccardo. *I Registri della Cancelleria Angioina*. Napoli: Accademia Pontaniana, 1949.
- Finke, Heinrich. *Acta Aragonensia (1291-1327)*. Berlin und Leipzig: Walter Rotschild, 1908-22.
- Francesconi, Giampaolo. "Infamare per dominare. La costruzione retorica del conflitto politico a Pistoia." *Lotta politica nell'Italia medievale*. A c. di Massimo Miglio. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2010. 95-100.
- Frugoni, Arsenio. "Il canto X dell'Inferno." *Nuove letture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1965. 261-83.
- Frugoni, Chiara. *Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana*. Firenze: Giuseppe Z. Zanichelli, 2015.
- Garzella, Gabriella. "L'edilizia pubblica comunale in Toscana." *Magnati e Popolani nell'Italia comunale*. Pistoia: Centro italiano di Studi di Storia e d'Arte, 1997. 293-311.
- Giunta, Francesco. *Uomini e cose del Mediterraneo*. Palermo: U. Manfredi, 1964.
- Hartwig, Otto. *Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz*. Halle: Niemeyer, 1880. 2.232-97.
- Housley, Norman. *The Italian Crusades. The Papal-Angevin Alliance and the Crusades*

- against Christian Lay Powers (1254-1343). Oxford: Clarendon P, 1982.
- Lansing, Carol. *Power and Purity. Cathar Heresy in Medieval Italy*. Oxford: Oxford UP, 1988.
- Leff, Gordon. *Heresy in the Later Middle Ages. The Relation of Heterodoxy to Dissent (c. 1250-1450)*. Manchester: Manchester UP, 1967.
- \_\_\_\_\_. "The Political Crusades of the Thirteenth Century." *History of the Crusades*. A c. di Kenneth M. Setton. Madison: U of Wisconsin P, 1969. 2. 343-75.
- Lori Sanfilippo, Isa e Antonio Rigon, a c. di. *Condannare all'oblio: pratiche della damnatio memoriae nel Medioevo*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2010.
- Maire-Vigueur, Jean Claude, a c. di. *I podestà nell'Italia comunale*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2000.
- Manselli, Raoul. "Per la storia dell'eresia catara nella Firenze del tempo di Dante." *Bollettino dell'Istituto storico italiano per il Medio evo e Archivio muratoriano* 62 (1950): 123-39.
- Marrone, Antonino. "Circoscrizioni amministrative, compiti e reclutamento dei giustizieri siciliani dal 1282 al 1377." *Mediterranea ricerche storiche* 21 (2011): 17-50.
- Mazzoni, Vieri. *Accusare e proscrivere il nemico politico: legislazione antighibellina e persecuzione giudiziaria a Firenze (1347-1378)*. Firenze: Pacini, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Uberty, Farinata." *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani, 2020. 97. 332-36.
- Milani, Giuliano. *L'esclusione dal Comune. Conflitti e bandi politici a Bologna e in altre città italiane tra XII e XIV secolo*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Pittura infamante e damnatio memoriae. Note su Brescia e Mantova." *Condannare all'oblio: pratiche della damnatio memoriae nel Medioevo*. A c. di Isa Lori Sanfilippo e Antonio Rigon. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2010. 179-96.
- Mineo, Igor. *Nobiltà di stato. Famiglie e identità aristocratiche nel Tardo Medioevo: la Sicilia*. Roma: Donzelli, 2001.
- Najemy, John M. *A History of Florence, 1200-1575*. Oxford: Blackwell, 2006.
- Ottokar, Nikolaj. "La condanna postuma di Farinata degli Uberty." *Archivio Storico Italiano* 77 (1919): 155-63.
- \_\_\_\_\_. *Studi comunali fiorentini*. Firenze: La nuova Italia, 1948.
- Osmond, Patricia J. "Catiline in Fiesole and Florence: The After-Life of a Roman Conspirator." *International Journal of the Classical Tradition* 7.1 (2000): 3-38.
- Pagnotta, Linda. "Un altro "amico di Dante". Per una rilettura delle rime di Lupo degli Uberty." *Studi di filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*. Milano-Napoli: 1996. 365-90.
- Paolini, Lorenzo e Raniero Orioli. *L'eresia a Bologna fra XIII e XIV secolo*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1975.
- Pasqui, Ubaldo. *Documenti per la storia della città di Arezzo nel Medioevo*. Firenze: Viesseux, 1916.
- Parmeggiani, Riccardo. *L'inquisizione a Firenze nell'età di Dante: politica, società, economia e cultura*. Bologna: il Mulino, 2018.
- Peters, Edwards. *Heresy and Authority in Medieval Europe*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1980.
- Petralia, Giuseppe. "Sui Toscani in Sicilia tra Due e Trecento: la penetrazione e il radicamento nei ceti urbani." *Commercio, finanza, funzione pubblica. Stranieri in Sicilia e Sardegna nei secoli XIII-XV*. A c. di Marco Tangheroni. Napoli: Liguori,

1989. 129-218.
- Piccinni, Gabriella. *Fedeltà ghibellina affari guelfi. Saggi e riletture intorno alla storia di Siena fra Due e Trecento*. Pisa: Pacini, 2008.
- . “Invenzioni dei padri e ambizioni del presente.” *Miti di città*. A c. di Maurizio Bettini, Maurizio Boldrini, Omar Calabrese e Gabriella Piccinni. Siena: Monte dei Paschi di Siena, 2010. 37-56.
- Pincelli, M. Agata. “Le liste dei ghibellini banditi e confinati da Firenze nel 1268-69.” *Bullettino dell’Istituto Storico Italiano per il Medio Evo* 107 (2005): 283-482.
- Pirillo, Paolo, e Andrea Zorzi. *Il castello, il borgo e la piazza. I mille anni di storia di Figline Valdarno (1008-2008)*. Firenze: Le Lettere, 2012.
- Ragone, Franca. *Giovanni Villani e i suoi continuatori. La scrittura delle cronache a Firenze nel Trecento*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1998.
- Raveggi, Sergio, Massimo Tarassi, Daniela Medici, e Patrizia Parenti, a c. di. *Ghibellini, guelfi e popolo grasso: I detentori del potere politico a Firenze nella seconda metà del Duecento*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- Renier, Rodolfo. *Liriche edite ed inedite di Fazio degli Uberti*. Firenze: Rodolfo Renier, 1883.
- Sanfilippo, Mario. “Guelfi e Ghibellini a Firenze: la Pace del Cardinal Latino (1280).” *Nuova Rivista Storica* 44 (1980): 1-24.
- Sanna, Mauro. “Mariano d’Arborea.” *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani, 2008. 70.316-18.
- Sansone, Mario. “Farinata.” *Enciclopedia dantesca*. Roma: Treccani, 1970. 2.804-09.
- Strayer, Joseph R. “The Crusade against Aragon.” *Speculum* 28 (1953): 102-13.
- Tola, Pasquale. *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*. Torino: Chirio e Minia, 1837.
- Villani, Giovanni. *Nuova Cronica*. A c. di Giuseppe Porta. Parma: Guanda, 1990-91.
- Villani, Matteo. *Cronica con la continuazione di Filippo Villani*. Vol. 2. A c. di G. Porta. Milano-Parma: Fondazione Bembo-Guanda, 1995. 2.663-748.
- Volpe, Gioacchino. *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana. Secoli XI-XIV*. Firenze: Vallecchi, 1922.
- Zorzi, Andrea. “Contrôle sociale, ordre public et répression judiciaire à Florence à l’èpoque communale: éléments et problèmes.” *Annales*, E.S.C. 45 (1990): 1169-88.
- . “Le esecuzioni delle condanne a morte nella Firenze del tardo Medioevo tra repressione penale e cerimoniale pubblico.” *Simbolo e realtà della vita urbana nel tardo Medioevo*. A c. di Massimo Miglio e G. Lombardi. Roma: Vecchiarelli, 1993. 153-253.



## CLAUDIA DI FONZO

### LA PENA DEL SACCO COME STILEMA DELLA SOPRAFFAZIONE

**Sinossi:** L'articolo affronta la questione del diritto come strumento di giustizia e di forza nel Medioevo. Torna a riflettere circa il contrappasso, adottato da Dante nella sua opera in quanto principio di giustizia teso a limitare la vendetta e non a promuoverla. Quindi dimostra come la pena del sacco (*poena cullei*) e la sua declinazione medievale (la *mazzeratura*) siano, nella *Commedia*, un sinonimo di oppressione. Traccia, infine e brevemente, la fortuna letteraria del motivo della "pena del sacco", intesa come violenza perpetrata secondo il diritto, in Cino, Boccaccio e nel moderno cabaret.

**Parole chiave:** Dante, diritto criminale, mazzeratura, Cino, Boccaccio, violenza, vendetta, contrappasso, giustizia.

#### **Il grande tribunale della giustizia di Dio**

La *Commedia* è il grande tribunale della giustizia divina. "Giustizia mosse il mio alto fattore" (*Inf.* 3.4): l'Inferno è per Dante una scaturigine della giustizia di Dio così come le pene che in quel luogo vengono comminate rivelano la condizione di quanti hanno scelto di vivere senza o contro le leggi di Dio. Il castigo e il premio sono l'irrinunciabile conseguenza dell'esercizio della libertà dell'uomo. Misericordia e Giustizia sdegnano solo gli ignavi, coloro che pur essendo dotati della capacità di giudizio e di discrezione (*Inf.* 3.49-51) non scelsero né il bene, né il male. Poiché strettamente connessa alla volontà la giustizia è la più umana delle virtù, la più propria alla natura "compagnevole" dell'uomo (*Conv.* 4.4.1), la più amabile: sebbene "ciascuna virtù sia amabile nell'uomo, quella è più amabile in esso che è più umana, e questa è la giustizia, la quale è solamente nella parte razionale o vero intellettuale, cioè nella volontà" (*Conv.* 1.12.9-10). Dante ricava la nozione dall'*Etica a Nicomaco*:

Questa forma di giustizia, dunque, è virtù perfetta, ma non in sé e per sé, bensì in relazione ad altro. Ed è per questo che spesso si pensa che la giustizia sia la più importante delle virtù, e che né la stella della sera né la stella del mattino siano altrettanto degne di ammirazione. E col proverbio diciamo: "Nella giustizia è compresa ogni virtù".<sup>1</sup>

(5.1 1129b)

Dante allude ancora allo stesso passo dell'*Etica* quando nella *Monarchia* afferma che la giustizia è simile a Diana solo quando ad essa, come abito interiore e come

---

<sup>1</sup> Per il testo latino dell'*Etica a Nicomaco* si veda il vol. 3 dell'"Aristoteles latine interpretibus variis".

operare, si unisce una minima parte del suo contrario e dunque predomina. In questo caso, spiega Dante, ha ragione Aristotele quando afferma che “Né Espero né Lucifero è altrettanto meraviglioso”: perché allora è simile a Diana quando nel rosseggiare di un mattino sereno guarda il fratello all’estremo opposto” (*Mon.* 1.11.5).<sup>2</sup>

L’*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso* sono, in diverso modo, la manifestazione della potenza e della giustizia di Dio; la sanzione è la prova che l’uomo è stato dotato di libero arbitrio e che può scegliere di operare secondo il male o secondo il bene. Il diritto (la *lex humana*) che discende dalla giustizia (*lex divina*) raggiunge il suo fine solo quando la rispecchia nelle relazioni tra gli uomini garantendo così l’armonia e il bene comune. Nel *Convivio* Dante osserva che “La ragione scritta è arte di bene e d’equitate”, serve cioè a far conoscere e a comandare l’equità e a sanzionare l’iniquità.<sup>3</sup> Tale definizione, attestata nel *Digesto Vecchio*, configura il diritto enunciandone le applicazioni.<sup>4</sup>

Nella *Monarchia* Dante lamenta che la definizione del diritto fornita nel *Digesto Vecchio* (*Digesto* 1.1.1-2), pur dichiarando a cosa serve, non spiega qual sia la natura ovvero la sostanza del diritto. Dante perciò la ricava, per analogia, estendendo al diritto le caratteristiche di relazione che Aristotele attribuiva alla giustizia nell’*Etica a Nicomaco*: “il diritto è una proporzione reale e personale nella relazione tra uomo e uomo, la quale [proporzione] conservata conserva la società, e corrotta la corrompe” (*Mon.* 2.5.1).<sup>5</sup>

Se il fine del diritto è il bene comune, ogni sistema giuridico ha come fine il

---

<sup>2</sup> “Ubi ergo minimum de contrario iustitie admiscetur et quantum ad habitum et quantum ad operationem, ibi iustitia potissima est; et vere tunc potest dici de illa, ut Phylosophus inquit, ‘neque Hesperus neque Lucifer sic admirabilis est’”. Nella formulazione dantesca della *Monarchia* si combinano due nozioni: quella di giustizia intesa come “potentia” di attribuire a ciascuno il suo, riconducibile al *Digesto vecchio* (D 1.1.10) e la nozione di giustizia in quanto *virtus ad alterum*, riferibile all’*Etica* di Aristotele.

<sup>3</sup> *Convivio* 4.9.8: “E con ciò sia cosa che in tutte queste volontarie operazioni sia equitate alcuna da conservare e iniquitate da fuggire (la quale equitate per due cagioni si può perdere, o per non sapere quale essa sia o per non volere quella seguitare), trovata fu la ragione scritta e per mostrarla e per comandarla. Onde Augustino: “Se questa—cioè equitate—li uomini la conoscessero, e conosciuta servassero, la ragione scritta non sarebbe mestiere”; e però è scritto nel principio del *Vecchio Digesto*: “La ragione scritta è arte di bene e d’equitate”.

<sup>4</sup> Sulla definizione del diritto si legga Quaglioni, “*Arte di bene e d’equitate*” 27-46.

<sup>5</sup> “Quicumque preterea bonum rei publice intendit, finem iuris intendit. Quodque ita sequatur sic ostenditur: ius est realis et personalis hominis ad hominem proportio, que servata hominum servat societatem, et corrupta corrumpit, nam illa Digestorum descriptio non dicit quod quid est iuris, sed describit illud per notitiam utendi illo”. (“Inoltre, chiunque persegue il bene della cosa pubblica, persegue il fine del diritto. E che questa sia la conseguenza si dimostra così: il diritto è una proporzione reale e personale nella relazione tra uomo e uomo, la quale conservata conserva la società, e corrotta la corrompe. La nota descrizione dei *Digesti* [Vecchio e Nuovo], infatti, non dice che cosa è la sostanza del diritto, ma lo descrive mediante la nozione del suo uso”; trad. Quaglioni, 205-09).

bene comune, come scrive Dante:

[...] è impossibile ci sia un diritto che non miri a questo [...] ché se le leggi non sono ordinate al bene di coloro che alla legge sono soggetti soltanto di nome sono leggi, ma di fatto non possono essere: perché le leggi devono vincolare gli uomini reciprocamente in nome dell'interesse collettivo.<sup>6</sup>

(*Mon.* 2.5.1)

Si può perciò definire diritto solo quell'apparato normativo che è il garante del bene comune e che discendere dalla giustizia, anzi la riflette. Stesso discorso vale per il giudizio e per la sanzione. Esistono veri e falsi giudizi, a cui seguono giuste e ingiuste sanzioni. Il diritto e la legge positiva non garantiscono di per sé la giustizia ma la riflettono, se da essa discendono, come ne fossero una emanazione platonica.

### **Il giusto politico, la discrezione e il giudizio**

Nel canto sesto dell'*Inferno* Dante parla dei due giusti non perseguiti nella città di Firenze ovvero del "giusto politico" dell'*Etica Nicomachea* che si declina in giusto naturale e giusto legale ("giusti son due e non vi sono intesi," *Inf.* 6.73). Pietro Alighieri, figlio di Dante e giureconsulto, nella chiosa puntuale della terza redazione del suo commento alla *Commedia* (1359-64) istituisce un parallelo tra questi due giusti (naturale e legale) e le donne della canzone *Tre donne intorno al core mi son venute*. Il giusto naturale di cui parla Aristotele è la donna che si chiama Drittura (*lex divina* di Isidoro) mentre le altre due donne della canzone, nate per partenogenesi da Drittura, sono il giusto legale (*lex humana* di Isidoro) che si articola nello *ius gentium* e nello *ius civile* secondo la distinzione ulpiana.<sup>7</sup> Il diritto è veramente diritto solo nella misura in cui è radicato nella giustizia dalla quale discende, perciò da Drittura (cioè dal giusto naturale di Aristotele, *lex divina* di Isidoro, *lex aeterna* di Agostino) discendono per partenogenesi le altre due donne ovvero il giusto legale articolato nelle sue due anime: il diritto delle genti

---

<sup>6</sup> *Monarchia* 2.5.2-3: "[...] si ergo definitio ista bene 'quid est' et 'quare' comprehendit, et cuiuslibet societatis finis est comune sotiorum bonum, necesse est finem cuiusque iuris bonum comune esse; et impossibile est ius esse, bonum comune non intendens. Propter quod bene Tullius in *Prima rethorica*: semper—iniquitas utilitatem rei publice leges interpretande sunt. Quod si ad utilitatem eorum qui sunt sub lege leges directe non sunt, leges nomine solo sunt, re autem leges esse non possunt: leges enim oportet homines devincere ad invicem propter comunem utilitatem. Propter quod bene Seneca de lege cum in libro *De quatuor virtutibus*, 'legem vinculum' dicat 'humane societatis'."

<sup>7</sup> Per lungo tempo la critica dantesca ha tentato di attribuire un'identità a questi due "uomini giusti". I due soli uomini che avrebbero potuto dirsi giusti in quanto garanti del giusto, il papa per la legge divina e l'imperatore per la legge umana, o non lo erano affatto—Bonifacio VIII sarà collocato in *Inferno* 19 tra i simoniaci—o non c'erano al momento in cui Dante scriveva il sesto canto, quando il seggio dell'Impero era vacante. Inoltre l'unico giusto nel *Nuovo Testamento* è Cristo. Su tutto questo si legga Di Fonzo, *Giusti son due e non vi sono intesi e Dante e la tradizione giuridica* 78-96.



e il diritto civile. A monte del concepimento della colonia penale ultraterrena e del sistema sanzionatorio dantesco restano il giudizio e la discrezione che il giudice è chiamato ad esercitare. Di giudizio falso e vero Dante parla nel proemio del *Convivio*, in quella prima parte del trattato che bisogna considerare una vera e propria autodifesa pubblica, concepita da Dante mentre era in esilio a causa della sentenza che lo aveva dichiarato colpevole di baratteria e condannato in contumacia. La discrezione “per mala consuetudine o per poco intelletto” può falsificare le opinioni e “della falsa opinione” nascono “li falsi giudicii, e de’ falsi giudicii” nascono “le non giuste reverenze e vilipensioni; per che li buoni erano in villano dispetto tenuti, e li malvagi onorati ed essaltati” (*Conv.* 4.1.7). Il poeta invita i suoi concittadini a ben giudicare i fatti e poiché nessuno si è alzato in sua difesa quando per lui fu deciso il bando egli ha deciso di scrivere il *Convivio* “acciò che sotto pretesto di consolazione scusasse la perpetuale infamia del suo essilio. Mostrando quello essere ingiusto, poiché altro escusatore non si levava” (*Conv.* 1.2.13).<sup>8</sup> Nel *De vulgari eloquentia* Dante afferma di voler poggiare la bilancia del suo giudizio sulla ragione più che sui sensi. Un’esortazione che egli fa a sé stesso prima che agli altri al cospetto di una realtà che lo vede patire ingiustamente l’esilio.<sup>9</sup> Con l’immagine della bilancia Dante intende radicare nella giustizia la possibilità di produrre un giusto giudizio. A tal fine è necessario l’esercizio della “discrezione” che è il fiore della razionalità, nella quale risiede la nobiltà seminata da Dio nell’uomo. Il sottinteso è che se l’uomo non conosce e non ama la fonte della Giustizia, non può esercitare la più umana delle sue virtù: la giustizia. In questa vicenda il giudice e il giudizio svolgono un ruolo fondamentale. Compito del giudice è far splendere la giustizia nella circostanza concreta (*aequitas*). Nello *Speculum iudiciale* di Guglielmo Durante (1237-96), al quale Dante allude nell’*Epistola XI* ai cardinali italiani, è raccomandato al giudice di “fare uso dell’equità e della benignità più che dello stretto diritto” (“Item ad iudicis officium spectat ut potius sequatur equitatem et misericordiam quam rigorem”).<sup>10</sup> In verità in quella stessa *Epistola XI*, Dante rimprovera i cardinali italiani che declamano il diritto canonico in luogo di ricorrere ai Padri

---

<sup>8</sup> La prassi del bando e la pena dell’esilio erano regolati negli *statuta* cittadini come riferisce lo stesso Alberico da Rosciate nel suo *Dictionarium iuris* alla voce “bannum”. Sulla pratica del bando esiste una poderosa letteratura, tra gli altri Cavalca.

<sup>9</sup> *De vulgari eloquentia* 1.6.3: “Nos autem, cui mundus est patria velut piscibus equor, quanquam Sarnum biberimus ante dentes et Florentiam adeo diligamus ut quia dileximus exilium patiamur iniuste, rationi magis quam sensui spatulas nostri iudicii podiamus” (Alighieri, *Opere* 1.1175).

<sup>10</sup> Guilelmus Durantis, lib. I, p. I, *De officio omnium iudicum* § 6, s.v. *Item* fol. 64r. In proposito Caron 309-47, specialmente a pag. 324 e nota 67: “Ed ancora più chiaramente [...] troviamo espresso da Guillaume Durand—il grande allievo dell’Ostiense—il concetto secondo cui è compito del giudice fare uso dell’equità e della benignità più che dello stretto diritto. Qui acquista rilievo una componente *non giuridica* del concetto di *aequitas* ed essa è sicuramente l’*Epicheia* aristotelica.”

della Chiesa:

Giace il tuo Gregorio tra le tele dei ragni; giace Ambrogio nei negletti ripostigli dei chierici; giace Agostino trascurato, Dionigi, Damasceno e Beda; e non so quale “Specchio” e Innocenzo III e l’Ostiense declamano. Perché no? quelli cercavano Dio, come fine e sommo bene: questi procurano entrate e benefici.

(*Epist.* 11.16)

### **Il contrapasso: misura della giustizia umana**

L’ordinamento morale dell’*Inferno* e la colonia penale che Dante inscena nella *Commedia* sono dunque informati alla filosofia aristotelica (*Inferno*) e alla teologia morale (*Purgatorio*) prima ancora che al diritto. Per quanto concerne l’*Inferno* Dante ricomprende tutti i peccati entro tre grandi categorie: incontinenza, malizia e matta bestialità (*Inf.* 11.72). Per quel che concerne l’impianto sanzionatorio vige nell’aldilà dantesco (*Inferno* e *Purgatorio*), la legge del contrapasso attestata in Aristotele e nelle Scritture. La natura sostanziale del peccato commesso è commisurata alla pena secondo i principi aristotelici di proporzionalità e di relazione. Nell’*Etica a Nicomaco* (5.8) Aristotele aveva teorizzato il principio del *contrapassum* e ne aveva propugnato la giustezza (“ostendit quod contrapassum est iustum”). Tommaso D’Aquino lo aveva recepito ed enunciato nella sua *Summa* in più di un’occorrenza.<sup>11</sup> Speculare al contrapasso è la legge del taglione che rappresenta il primo tentativo di amministrazione della giustizia nelle società arcaiche.<sup>12</sup> Nell’*Antico Testamento* rispondeva all’esigenza di regolamentare la vendetta per l’ingiuria o il danno subito e introduceva il criterio del risarcimento secondo la misura del “tanto quanto”.<sup>13</sup> Il principio del contrapasso e la “legge del taglione” erano dunque informati a un’esigenza di giustizia e miravano a limitare la vendetta piuttosto che a promuoverla. Con la locuzione “giusta vendetta” Dante designa le pene con le quali le anime degli avari, così come tutti i dannati ma anche le anime del *Purgatorio*, espiano la loro colpa (*Purg.* 21.6). Per questo Dante afferma di condolarsi “a la giusta vendetta”. Giustiniano, nel monologo che occupa l’intero canto sesto del *Paradiso*, afferma che la “giustizia viva”, cioè quella divina, concesse al “terzo Cesare” (Tiberio) la “gloria di far vendetta a la sua ira” (*Par.* 6.88-90) causata dal peccato di Adamo per poi con Tito “far vendetta [...] de la vendetta del peccato antico” (*Par.* 6.92-93) e quindi distruggere il tempio di Gerusalemme i cui sacerdoti avevano fatto condannare a morte quel Gesù che morendo aveva vendicato (riparato) il peccato

---

<sup>11</sup> Si veda *Summa theologiae* II. II<sup>ae</sup>. qu. 61 a. 4.1: “Iudicium enim divinum est simpliciter iustum. Sed haec est forma divini iudicii, ut secundum quod aliquis fecit, patiat: secundum illud Matth. 7, [2]: *In quo iudicio iudicaveritis, iudicabimini: et in qua mensura mensi fueritis, remetietur vobis.* Ergo iustum est simpliciter idem quod contrapassum” (ed. San Paolo 1350).

<sup>12</sup> Si veda Ex. 21.23-37; Lev. 24.17-20; Deut. 19.21.

<sup>13</sup> Principio del quale rimane chiara traccia in Mt 7.2.

di Adamo. Nel successivo canto settimo Beatrice, illuminando Dante con il suo riso, svela le perplessità del pellegrino circa il fatto che la “giusta vendetta (la morte di Cristo in croce) giustamente / punita fosse” (*Par.* 7.19-21) con la distruzione del tempio di Gerusalemme (70 d.C). Il canto sarà tutto dedicato all’incarnazione e alla spiegazione della teoria della *satisfactio*: un concetto mutuato dal diritto (*redemptio*) ma spiegato in termini teologici da Anselmo d’Aosta nel *Cur Deus homo*. Se per Tommaso d’Aquino Dio avrebbe potuto scegliere un modo diverso per salvare il genere umano, Anselmo spiega le ragioni per cui era nella natura delle cose che la salvezza giungesse grazie all’incarnazione: l’unico modo con il quale era possibile riparare (soddisfare) l’offesa arrecata dall’uomo a Dio nella misura divina ovvero nella persona divina di Cristo e allo stesso tempo nella misura umana in virtù della natura umana di Cristo, vero Dio e vero uomo. Alla concezione della giustizia come proporzione è strettamente correlata l’idea di un risarcimento e di una soddisfazione (giusta vendetta) necessaria a restaurare l’armonia violata. Minosse, il mitico re di Creta che non mantenne la parola data a Poseidone e rinchiuse il toro nelle segrete piuttosto che sacrificarlo al Dio, è rinchiuso all’Inferno con il compito di esaminare e giudicare le colpe delle anime dannate. Egli “orribilmente ringhia” evocando così il Minotauro nato dalle conseguenze del suo gesto.

Alla luce dell’amministrazione della giustizia divina va interpretato anche il celebre verso “Amor ch’a nullo amato amar perdona” (*Inf.* 5.103). L’interpretazione secondo la quale chiunque è amato deve di necessità amare a sua volta, è banalizzante. Dante intende piuttosto e drammaticamente esprimere l’idea che a nessun amato sono risparmiate dall’Amore-Giustizia le conseguenze dell’amore. E nel caso di Francesca le conseguenze di un amore non ordinato al Primo Amore e alla Giustizia non possono che condurre alla morte.<sup>14</sup> L’amore disordinato al quale Francesca accorda il consenso le impedisce di esercitare una volontà libera dalle passioni ed è una condizione che compromette la possibilità per lei di agire secondo la più umana e la più amabile delle virtù: la giustizia. Tuttavia Francesca commette una ingiustizia ma non è radicalmente ingiusta: è piuttosto incontinente, cioè incapace di libertà perfetta. Dante sulla base dell’*Etica a Nicomaco* mitiga il giudizio e il castigo ponendo gli incontinenti all’inizio del baratro infernale e giudica la colpa di coloro che hanno sottomesso la ragione al “talento” (desiderio) la meno grave di tutto l’Inferno: con il procedere verso il basso aumenta la gravità del peccato e della colpa. L’esser travolta dalla bufera infernale è il perfetto contrappasso del suo esser stata travolta dal desiderio. Il suo confessare la colpa e raccontare la vicenda piangendo è il controcanto del suo acconsentire all’amore passionale.

---

<sup>14</sup> Su tutto questo si veda Di Fonzo, *Amore e Giustizia*.

### Vendetta e violenza

Secondo quanto sostiene Beatrice, “la vendetta di Dio non teme suppe” (*Purg.* 33.36): è implacabile e non è soggetta al vizio dell’ira.<sup>15</sup> Se la vendetta è mossa dall’ira è ingiusta poiché è mossa da un vizio morale, uno dei sette peccati capitali. Al contrario la vendetta senza ira è un giusto contraccambio ed è una forma di giustizia. Nel cappello proemiale che introduce il settimo canto dell’*Inferno*, l’anonimo compilatore dell’ultima forma dell’Ottimo commento scrive che l’ira è un “appetito di vendetta” radicato nella “potenza irascibile” che si articola in diverse fattispecie: “odio, discordia, tenzone, iniuria, contumelia, impatentia, protervitate, malitia, nequitia, malignitate, furore, homicidio” (*L’ultima forma dell’“Ottimo commento,”* 99). Nella chiosa successiva (a *Inf.* 7.100), si legge che nella considerazione del torto ricevuto l’uomo può contenersi secondo Ragione, ed essere mansueto, oppure desiderare una vendetta che supera la Ragione (la giustizia) ed è detto iracundo e irascibile. In conclusione l’autore dell’ultima forma dell’Ottimo dichiara che bisogna “considerare quella vendetta delle mal facte cose che è conformevole et consonante alla Ragione” cioè alla ragione scritta canonica e civile, ovvero al diritto (*Conv.* 4.12.9) e, quindi, probabilmente agli statuti cittadini che proprio in quel tempo tentavano di limitare la vendetta privata.<sup>16</sup> Se la vendetta è mossa dall’ira, infatti, non è proporzionale all’ingiuria ma è frutto dell’arroganza.<sup>17</sup>

In questa prospettiva teorica la violenza della pena e l’eternità della sanzione (“e io eterno duro”) non solo trovano giustificazione nella natura sostanziale del peccato commesso e mai abiurato, ma sono scaturigine della giustizia, della potenza e della sapienza del Dio d’Amore come si legge sulla porta dell’*Inferno*:

Giustizia mosse il mio alto fattore;  
fecemi la divina podestate,  
la somma sapienza e ’l primo amore.

(*Inf.* 3.4-6)

<sup>15</sup> In proposito si legga il contributo di Fregni.

<sup>16</sup> “L’ultima forma dell’“Ottimo commento,” 110: “Ira si è desiderio di vendetta d’alcuna ingiuria ricevuta. Et è da sapere che, sì come il Phylosopho tracta nel .ii. de l’Ethica, Iracundia si è nella consideratione de l’ingiuria facta nelli beni di fuori, o vero in considerare li mali di fuori, per li quali l’uomo si provoca ad ira. Se l’uomo in cotale consideratione se àe debitamente et ragionevolmente, si è dicto mansueto, che li dispiazzono li vitii. Se elli se àe più in considerare vendetta che non è ragione, si è dicto iracundo. Se meno, si è dicto irascibile. Et però è da considerare quella vendetta delle mal facte cose che è conformevole et consonante alla ragione”.

<sup>17</sup> “L’ultima forma dell’“Ottimo commento,” 110: “D’arroganza nasce ira in due modi. L’uno ira semplice, o vero dispecta, che è quando l’arrogante vede uno dal quale elli non fu mai offeso, et reputalo nulla, et di neuno valore. L’altro, ira contumeliosa, la quale è contra coloro ch’anno alcuna volta offeso. Et questa ira àe appetito di vendetta senza alcuna caritate. Et però che questa arroganza parte l’uomo da amore di caritate, si è un dispiacere di Dio”.

La violenza della pena comminata ai dannati è proporzionale alla gravità e alla natura del peccato commesso. Esempio è Maometto che nella nona bolgia appare con il petto squartato fino all'ano con le minugie che pendono dal ventre. Egli è collocato tra gli scismatici,<sup>18</sup> e non tra gli eretici del canto decimo dove campeggia Epicuro e tutti coloro che "l'anima col corpo morta fanno". La pena feroce alla quale è sottoposto il profeta è un giudizio sulla natura del peccato di Maometto considerato dagli apologeti medievali un apostata.<sup>19</sup>

Al tradimento che è la peggiore delle iniquità, è riservata una prigione di ghiaccio che immobilizza in eterno le anime. La natura del tradimento è politica: investe la relazione tra gli uomini poiché scardina i presupposti su cui si fonda il consorzio umano. Per questo Marco Giunio Bruto e Gaio Cassio Longino, uccisori di Giulio Cesare, sono dilacerati nelle fauci di Lucifero. Cesare, che per i congiurati era un nemico della patria, per Dante è il primo "prencipe" (*Conv.* 4.5.12) e primo imperatore di Roma, al quale è seguito Augusto e poi Tiberio (*Par.* 6) e dunque è il garante del consorzio umano al suo massimo apice. Per questo Bruto e Cassio sono puniti come traditori. Se Dante condanna i tiranni (*Inf.* 12) di cui son piene le città d'Italia (*Purg.* 6.124-25), come già aveva fatto Tommaso d'Aquino, allo stesso tempo condanna i tirannicidi (*Inf.* 34) poiché mettono in pericolo la vita consociata.

#### **L'equivalente medievale della *poena cullei***

Ed è a proposito di un "tiranno fello", Malatestino I Malatesta, che Dante rievoca nella *Commedia*, la mazzeratura, una pena efferata che nella Roma antica si chiamava "poena cullei". La "pena del sacco" (*poena cullei*), comminata in prima istanza ai parricidi, prevedeva che il colpevole fosse chiuso in un sacco insieme con alcune bestie (un cane, un gallo, una vipera e, dopo il regno di Claudio, anche una scimmia) e, così zavorrato, fosse gettato in mare (*Digesto* 48.9.9).<sup>20</sup> Tale pena fu certamente applicata in epoca repubblicana. Cicerone nell'orazione pronunciata per scagionare Roscio Amerino dall'accusa di parricidio, sostenne che fu istituita *more maiorum*, per consuetudine (*Pro Roscio Amerino* 25.70). L'imperatore Adriano contemplò la possibilità di sostituirla con l'esposizione del

<sup>18</sup> Nel *Liber Extra* (6.5.3) Bonifacio parla degli scismatici (*Corpus Iuris Canonici* 2, coll. 1078 e seguenti).

<sup>19</sup> In proposito si legga Di Fonzo, *Dalla terza redazione inedita dell'Ottimo commento il canto di Maometto* 35-62 e Cardini, *La crociata e la cortesia* 573-81.

<sup>20</sup> Il frammento di Modestino descrive la prassi giudiziaria della "poena cullei": nel sacco, con il condannato, venivano messi un cane, un gallo, una vipera e una scimmia, una vipera e una scimmia ("culleo insuatur cum cane, gallo gallinaceo et vipera et simia"); quindi il sacco veniva gettato nel mare profondo ("deinde in mare profundum culleus iactatur"); in alternativa il condannato veniva esposto alle bestie secondo la costituzione dell'imperatore Adriano ("alioquin bestiis obicitur secundum divi Hadriani constitutionem"). In proposito si legga Biavaschi, in particolare 174.

colpevole alle belve (*obiectio ad bestias*). Nel III-IV secolo il giurista Paolo, o il suo epitomatore, la considera non più praticata. Fu formalmente abolita dalla *Lex Pompeia de parricidio*, votata nel corso del secondo consolato di Cn. Pompeo Magno (55 o 52 a. C.), ma ripristinata in epoca augustea e comminata nei nuovi tribunali del primo secolo dell'impero. Seneca racconta nel suo *De clementia* (1.23.1) che al tempo dell'imperatore Claudio la pena del sacco era più frequente della crocifissione ("Saepius culleos vidimus quam cruces"). L'antico diritto del padre di disporre della vita dei figli (lo *ius vitae ac necis*) e la *poena cullei* per i parricidi fu abrogata, ma solo *de facto*, da Costantino. La mazzeratura inflitta genericamente ai traditori è l'analogo medievale della *poena cullei* e contemplava l'uccisione per annegamento del colpevole che doveva essere gettato in mare chiuso in un sacco zavorrato, senza tuttavia aggiungere alcun animale. Federico II di Svevia adottò la mazzeratura, con l'aggiunta dei serpenti secondo l'uso romano, per punire alcuni traditori che, della congiura di Capaccio (1246), avevano cospirato contro di lui.<sup>21</sup> Nel ventottesimo canto dell'*Inferno*, Pier da Medicina chiede al pellegrino Dante di mettere in guardia Guido del Cassero e Angiolello da Carignano, due valenti uomini di Fano, circa l'infausto destino che li attende: saranno mazzerati presso Cattolica, per essersi opposti al vile tiranno Malatestino I Malatesta, forse una delle profezie più cruento della *Commedia*:

E fa sapere a' due miglior da Fano,  
a messer Guido e anco ad Angiolello,  
che, se l'antiveder qui non è vano  
gittati saran fuor di lor vasello  
e mazzerati presso a la Cattolica  
per tradimento d'un tiranno fello.

(*Inf.* 28.76-81)

Interessante è il gioco che Dante inscena in questo canto nel far profetizzare da un dannato la pena che sta per essere inflitta a due uomini valenti, innocenti trattati come colpevoli da parte di un giudice ingiusto, tiranno e sopraffattore.

### **Dopo Dante, Cino e Boccaccio**

Bastano questi versi e le parole dell'epistola undicesima ai cardinali italiani per intendere verso quali giuristi e verso quale esercizio del diritto è rivolta la polemica di Dante: cioè verso il diritto ("l'arte del bene e dell'equo") quando è esercitato in modo improprio, o a fine di lucro o come strumento della forza piuttosto che della giustizia.<sup>22</sup> L'esegesi antica della *Commedia* non riserva

---

<sup>21</sup> Sulla pena del sacco si legga Nardi; Cantarella da pagina 264; e Radin 119-30.

<sup>22</sup> Dante conserva viva la coscienza di quanto possa essere ingiusta l'amministrazione della giustizia. Non solo egli si sentì vittima di un bando ingiusto e di una accusa infamante, ma non accettò mai alcun patteggiamento. A questo proposito si legga soprattutto il contributo

particolare attenzione alla pena del sacco. Neppure Alberico da Rosciate, uno degli esponenti del dantismo giuridico del Trecento, dice nulla in proposito.

Cino da Pistoia invece, con lo stile che gli è proprio, vi allude dissimulando il tecnicismo nella canzone “Deh, quando rivedrò il dolce paese” (in “Poeti del Dolce stil nuovo,” a c. di M. Marti: 865-68, n. 165). Nel congedo Cino, esule a Napoli, definisce la sua canzone una “vera satira” (v. 37) contro la città di Napoli che “ritien quel che ’l mar non vòle a fondo” (v. 39): una città capace di ritenere nel suo abisso quello che neppure il mare è capace di ritenere al fondo, cioè i traditori che hanno subito la pena della mazzeratura.

La pena del sacco, nella sua variante medievale, è menzionata da Boccaccio nel *Decameron* due volte.<sup>23</sup> Nella terza novella della quarta giornata (*Decameron* 4.3), Boccaccio menziona la pena della mazzeratura che il duca di Creta avrebbe dovuto infliggere alla bella Maddalena per l’adulterio nel quale egli stesso è parte in causa. La novella inscena un ribaltamento di qualsiasi giustizia possibile e si conclude con la sentenza di colpevolezza a danno degli unici innocenti che, pur di scampare alla morte, corrompono gli stessi carcerieri e così riescono a fuggire. La novella parla di tre sorelle, Ninetta, Maddalena e Bertella le quali decidono di partire alla volta di Creta con i loro amati, Restagnone, Folco e Ughetto, e di stabilirsi lì. Dopo qualche tempo Restagnone non amava più Ninetta come prima e anzi s’innamorò di un’altra fanciulla di corte. Ninetta, accecata dalla gelosia, avvelenò il suo compagno. La giovane confessò il delitto al duca di Creta che avrebbe dovuto amministrare la giustizia e farla perciò mazzerare.

La Maddalena che era stata lungamente vagheggiata dal duca “senza mai aver voluta far cosa che gli piacesse”, immaginando di poter salvare la sorella “per un cauto ambasciadore gli significò sé essere a ogni suo comandamento, dove due cose ne dovesser seguire: la prima, che ella la sua sorella salva e libera dovesse riavere; l’altra che questa cosa fosse segreta. Il duca, udita l’ambasciata e piaciutagli, lungamente seco pensò se fare il volesse, e alla fine vi s’accordò e rispose ch’era presto” (*Dec.* 4.3.26-27). Il duca “fatto prima sembante d’aver la Ninetta messa in un sacco e doverla quella notte stessa farla in mare mazzerare, seco la rimenò alla sua sorella e per prezzo di quella notte gliela donò, la mattina nel dipartirsi pregandola che quella notte, la qual prima era stata nel loro amore, non fosse l’ultima; e oltre a questo le ’mpose che via ne mandasse la colpevole donna, acciò che a lui non fosse biasimo o non gli convenisse da capo contro di lei incrudelire” (*Dec.* 4.3.28). Quando Folco si accorse che la Ninetta non era stata

---

di Migliorino, *La Grande Hache de l’histoire. Semantica della fama e dell’infamia* ampliato nel 2016.

<sup>23</sup> *Dec.* 4.3 e *Dec.* 5.2; commento di Branca (505-15; 609-18, specialmente pagina 610). Su Boccaccio e il diritto esiste una fiorente letteratura critica; vedere Giannetto; Besomi; Battaglia; Ricci; soprattutto Döering.

punita con la pena del sacco, cominciò a sospettare che Magdalena si fosse concessa al duca. Quindi la uccise e scappò con Ninetta. Le guardie incolparono dell'omicidio Ughetto e Bertella che, per scampare da morte sicura, corruperro le guardie e fuggirono a Rodi ove vissero in miseria.

Nella seconda novella della quinta giornata (5.2), Boccaccio usa il termine giuridico mazzereare in un contesto non giuridico per indicare la giustizia sommaria che compiono i saracini a danno dei compagni di Martuccio, il quale “partitosi, conseggiando cominciò a costeggiare la Barberia, rubando ciascuno che meno poteva di lui” (5.2.6). Divenuto ricco ma “non bastandogli d’essere egli e’ suoi compagni in breve tempo divenuti ricchissimi, mentre che di trasricchire cercavano avvenne che da certi legni di saracini, dopo lunga difesa, co’ suoi compagni fu preso e rubato, e di lor la maggior parte da’ saracini mazzerati e isfondolato il legno, esso menato a Tunisi fu messo in prigione e in lunga miseria guardato” (5.2.7).

In Boccaccio riaffiora la tradizione risalente alle costituzioni del *Codice Teodosiano*, emante in epoca costantiniana e successiva, nelle quali la *poena cullei* è vigente per i parricidi (*Codex Theodosianum* 9.15.1) ma anche per gli adulteri (*Codex Theodosianum* 11.36.4): l’adulterio, quando è evidente, è punito in quanto violazione sacrilega del matrimonio al modo in cui sono puniti i parricidi, gettando i colpevoli vivi in un sacco o bruciandoli.<sup>24</sup> Più genericamente per Boccaccio, come per Dante, parlare di mazzeratura significa parlare di eccesso di violenza piuttosto che di pena giusta. Questa pena contravveniva inoltre al principio, risalente alla dottrina di diritto canonico, per cui bisogna, in fase di giudizio, contemperare la misericordia con la giustizia o, come si evince dal diritto proprio (gli statuti), preferire il bando alla pena capitale. Il verbo mazzereare in questi autori, piuttosto che individuare un tipo di sanzione, diventa un sinonimo dell’oppressione e della sopraffazione. Per il tramite di questi celebri antecedenti letterari, come stilema della sopraffazione, la pena del sacco giunge addirittura al moderno cabaret, o perlomeno a un certo *cabaret* di militanza politica: nel caso precipuo, come in Boccaccio, il ruolo del sopraffattore ingiusto e tirannico è incarnato dal maschio che vuol far tacere la “femmina” e dominarla chiudendola in un sacco.

Mi riferisco al *Duetto sì e no* di Domenico Modugno e Delia Scala, tratto dalla terza scena del *Rinaldo in campo*, la commedia musicale allestita al teatro Alfieri di Torino in occasione delle celebrazioni del centenario dell’Unità d’Italia del 1961 (12 settembre 1961—testi di Garinei e Giovannini e musiche di Modugno). Lo spettacolo, che fu un memorabile successo teatrale, metteva in scena le vicende di Rinaldo Dragonera, il brigante che rubava ai ricchi per aiutare i poveri, e di Angelica (interpretata da Delia Scala), la nobildonna siciliana che dopo essersi innamorata di lui lo convincerà ad unirsi ai garibaldini per liberare la Sicilia dai Borboni.

---

<sup>24</sup> La prima legge *De parricidiis* è del 318, la seconda è del 339 d. C.



Il “Duetto sì e no” è un contrasto tra Rinaldo e Angelica. Angelica denuncia le ruberie dei tiranni stranieri giunti in Italia e Rinaldo vorrebbe farla tacere. Alla donna, grida Rinaldo, “la bocca ci deve servire soltanto per respirare, mangiare e baciare il suo uomo, quando il bacio le viene richiesto”. Angelica replica che non ha alcuna intenzione di tacere. Allora Rinaldo minaccia di farla perire proprio a seguito dell’antica pena del sacco e cantando risponde: “Te metto dentro un sacco legata piedi e mani e in bocca ai pescecani ti scaraventerò”. Una parodia esilarante e tuttavia dottissima. Come nella novella di Boccaccio, anche in questo caso la pena del sacco è sventata, ma non perché qualcuno intervenga a salvare Angelica, piuttosto perché Angelica è capace di replicare con forza: “Io ammazzo i pescicani, torno a galla e parlerò”. Angelica non vuole acconsentire a tacere e perciò ripete come una giaculatoria: “eh no eh no eh no”. Ella è disposta a dire “sì” solo se Rinaldo è disposto a sposare la causa garibaldina: “Ah, vuoi che dica sì? Sono prontissima. Dimmi: ‘Vuoi che rinunci a fare il bandito?’ E io ti dico: Sì! Dimmi: ‘Vuoi che io venga da Garibaldi?’ E io ti dico: Sì! Dimmi di gridare viva l’Italia e io ti dico: Sì, sì, sì. (*Grida*) Viva l’Italia! Viva l’Italia! Viva l’Italia”. Il duetto, riprodotto di seguito, va piuttosto ascoltato che letto.

### **Duetto sì e no - Scena III<sup>a</sup>**

*PERSONAGGI—Rinaldo, Angelica*

ANGELICA: Cosa credi di aver risolto, fuggendo?... Tanto non ti libererai di me... Io ti seguirò a Bagheria o in qualunque altro luogo... E non ti lascerò fino al giorno in cui tu e i tuoi uomini non sarete degni di servire l’Italia.

RINALDO: Ie chi è l’Italia? Chi la conosce l’Italia? Io so solo che gli uomini venuti dal mare e scesi su chista terra sempre a conquista e rubberia vennero. Chisti, poi, pure pezzenti sono, senza armi né divise.

ANGELICA: Sono eroi. Ma cosa puoi capirne tu, brigante senza patria?

RINALDO: Io non ho patria? (*Si china e prende un pugno di terra*) Ie chista che è? Chista terra che brucia in mezzo lu mare e noi bruciamo con essa. Chista è la mia patria e io pe’ essa combatto. Ie io essa libererò dal tiranno, ma pe’ dalla ai figghi suoi e no allo straniero. Ie ora basta che discorsi de femmine questi non sono.

ANGELICA: Già perché per te la donna...

RINALDO: (*molto serio*) Silenzio! Alla donna la bocca ci deve servire soltanto pe’ respirare, pe’ mangiare, ie baciare il suo uomo,... quando il bacio le viene richiesto... le eccezionalmente anche pe’ parlare (*con uno scatto*) ma in ogni caso solo per dire di sì.

ANGELICA: E io invece parlo, parlo, parlo finché mi si seccherà la lingua!

*Attacca la musica, comincia il duetto di Rinaldo e Angelica:* “STAI ZITTA, SÌ O NO?”

RINALDO: Stai zitta sì o no?

ANGELICA: E no, e no, e no.

RINALDO: Stai zitta sì o no?

ANGELICA: E no, e no, e no.

RINALDO: Te chiudo dentro un sacco legata piedi e mani e in bocca ai pescicani ti scaraventerò.

ANGELICA: Io ammazzo i pescicani tomo a galla e parlerò.

RINALDO: Stai zitta sì o no?

ANGELICA: E no, e no, e no.

RINALDO: Almeno per un po'!

ANGELICA: E no, e no, e no.

RINALDO. Ti ci costringerò.

ANGELICA: No.

RINALDO: Mannaggia a chi per prima t'ha insegnato a dire no!

*(Sul sottofondo musicale ad libitum parlano)*

ANGELICA: Fermo così. *(Con tono rapito)* Ah, come sei bello... Due occhi come due stelle! E che fierezza nel volto! E come sei forte, gagliardo, bello... Ah... Adesso ti piace che parli? Non mi dici di stare zitta. Vanitoso. Vanitoso.. vanitoso...che vanitoso sei!

*(Riprendono il duetto)*

RINALDO: Stai zitta sì o no?

ANGELICA: E no, e no, e no.

RINALDO: Ti taglierò la lingua in mille pezzettini ci faccio gli involtini e me li mangerò.

ANGELICA: Io pure in mille pezzi mille volte parlerò.

RINALDO: Stai zitta sì o no?

ANGELICA: E no, e no, e no.

RINALDO: Ma basta co sto no!

ANGELICA: E no, e no, e no.

RINALDO: Ie se te pregherò?

ANGELICA: *(Pausa. Sembra dire "sì" poi fortissimo)* No.

RINALDO: Eppure a farti dire almeno un sì ce riuscirò.

*(Sul sottofondo ad libitum parlano)*

ANGELICA: Ah, vuoi che dica sì? Sono prontissima. Dimmi: "Vuoi che rinunci a fare il bandito?" E io ti dico: Sì! Dimmi: "Vuoi che io venga da Garibaldi?" E io ti dico: Sì! Dimmi di gridare viva l'Italia e io ti dico: Sì, sì, sì. *(Grida)* Viva l'Italia! Viva l'Italia! Viva l'Italia... *(Viene interrotta da Rinaldo).*

*(Riprende il duetto).*

RINALDO: Stai zitta sì o no?

ANGELICA: E no, e no, e no.

RINALDO: Stai zitta sì o no?

ANGELICA: E no, e no, e no.

RINALDO: Ti porto in cima all'Etna in pizzo sul cratere. Un calcio nel sedere. E giù te butterò.

ANGELICA: Io esco dalle fiamme e più infiammata parlerò.

RINALDO: Stai zitta sì o no?

ANGELICA: E no, e no, e no.

RINALDO: Sai dire solo no?

ANGELICA: E sì, e sì, e sì.

RINALDO: Lo vedi hai detto sì.

ANGELICA: No!

RINALDO: Se non sparisce presto uno sproposito farò.

ANGELICA: E no, e no, e no.

E no, e no, e no.

E no, e no, e no.

RINALDO: Ma te ne vai sì o no?

ANGELICA: No.

RINALDO: Vuoi rimanere lì?

ANGELICA: Sì!

*Rinaldo la prende, la solleva e la getta a testa sotto in un lungo paniere.*

RINALDO: E adesso a capa sotto ie te sfido a dire no.

*Musica forte, Angelica finisce colla testa infilata nel cestone, strilla, seguitando a scalciare con i piedi fuori.*

### Epilogo

Il duetto è solo l'ultima di una serie di testimonianze artistico-letterarie attraverso cui è possibile osservare la codificazione e lo sviluppo di un motivo che trasmigra dal dominio del Diritto a quello della Letteratura, sempre conservando un valore intrinseco che lo promuove a simbolo. "La pena del sacco" offre quindi allo studioso la possibilità di osservare il processo con il quale una categoria della tradizione giuridica antica e medievale diventa un motivo narrativo autonomo che percorre la letteratura nei secoli e che, dopo aver trasmigrato dal campo tecnico della penalistica antica, assume un valore simbolico paradigmatico, culturale e condiviso, divenendo uno stilema della violenza fatta legge e costume.

*Università degli Studi di Trento*

### Opere citate

- Alberici De Rosate bergomensis Iurisconsulti celeberrimi. *Dictionarium Iuris tam Civilis quam Canonici*, Venetiis, MDLXXIII (rist. anast. Torino: Bottega d'Erasmus, 1971).
- Alighieri, Dante. *Commedia*. 3 voll. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Convivio. I\*/I\*\**. Introduzione. 2 Testo, ed. critica a c. di Franca Brambilla Ageno. Firenze: Le Lettere, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La "Commedia" secondo l'antica vulgata*. 1967-68. 4 voll. Ed. critica a cura di Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori; 2ª ed. riveduta dalla Società Dantesca Italiana, Firenze: Le Lettere, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Monarchia*. A cura di Diego Quaglioni, vol. I *Opere*. II. Milano: Mondadori, 2011. 807-1415.
- \_\_\_\_\_. *Monarchia*. A cura di Diego Quaglioni, Milano: Mondadori, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Monarchia. Epistole politiche* a cura di Alessandro Ronconi con un saggio introduttivo di Francesco Mazzoni. Torino: Eri, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Opere*. I. Edizione diretta da Marco Santagata, *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Mirko Tavoni, Guglielmo Gorni. Milano: Mondadori, 2011.
- Alighieri, Pietro. *Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's Divine Comedy"*. A cura di Massimiliano Chiamenti. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.
- Aristotele. *Etica Nicomachea*. Testo greco a fronte. Introduzione, traduzione, note e apparati di Claudio Mazzarelli. Milano: Rusconi, 1993.
- Aristoteles latine interpretibus variis*, collegit Christianus Augustus Brandis, vol. III, 1831.
- Battaglia Ricci, Lucia. *La formazione giuridica di Boccaccio e il libro di novelle*. In *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*. Ravenna: Longo, 2013. 116-33.
- Besomi, Ottavio. *Uno statuto violato (Boccaccio, Dec. VI 7)*. In *Un inquieto ricercare*.

- Scritti offerti a Pio Caroni*, a cura di Giorgio Di Blasio, Aldo Foglia, Roy Garrè, Stefano Manetti. Bellinzona: Casagrande, 2004. 97-103.
- Biavaschi, Paola. *L'ambiguo destino della "poena cullei" tra sopravvivenza e innovazione, in Ravenna Capitale. Codice Teodosiano e tradizioni giuridiche in Occidente. La terra, strumento di arricchimento e sopravvivenza*. Santacangelo di Romagna: Maggioli Editore, 2016.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*, a cura di Vittore Branca. Milano: Mondadori, 1985.
- Canettieri, Paolo, e Arianna Punzi, a c. di. *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*. Vol 2, a c. di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, Roma: Viella, 2014.
- Cantarella, Eva. *I supplizi capitali in Grecia e a Roma*. Milano: Rizzoli, 1996.
- Cardini, Franco. *La crociata e la cortesia. Dante dinanzi all'islam, tra Maometto e il Saladino*, in Cerbo, Anna - Semola, Mariangela (a cura di). *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, vol. I. Napoli: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2011. 573-81.
- Caron, Pier Giovanni. *"Aequitas" romana, "Misericordia" patristica ed "Epicheia"*. "Studia Gratiana." XIV (1967): 309-347.
- Cavalca, Desiderio. *Il bando nella prassi e nella dottrina giuridica medievale*. Milano: Giuffrè, 1978.
- Corpus Iuris Civilis*. I: *Institutiones*, recognovit Paulus Krueger - *Digesta*, recognovit Theodor Mommsen, Berolini 1872. *Codex Iustinianus*, recognovit Paulus Krueger, Berolini 1877. *Novellae*, recognovit Rudolphus Schœll; opus Schœllii morte interceptum absolvit Guilelmus Kroll, Berolini 1895.
- Cicero, Marcus Tullius. *Pro Sexto Roscio Amerino*. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- Di Fonzo, Claudia. *Amore e Giustizia: il deliberato consenso di Francesca [Inf V]*, "Forum Italicum". Special issue a cura di Bernardo Piciché: Diritto e letteratura a dialogo nella tradizione italiana. 53.2 (2019): 296-317.
- \_\_\_\_\_. *Dalla letteratura al diritto e ritorno: il concetto di nobiltà da Dante a Tasso passando per Bartolo*. "Forum Italicum." 52.1 (May 2018): 1-14.
- \_\_\_\_\_. *Dalla terza redazione inedita dell'Ottimo commento il canto di Maometto: una nuova fonte*. "Studi Danteschi." 64 (2001): 35-62.
- \_\_\_\_\_. *Dante e il "dantismo giuridico"*, Atti del Seminario Internazionale "Iura Monarchiae" *El pensamiento político de Dante entre Antigüedad, Edad Media y Moderna* (Madrid, 11 ottobre 2017) a cura di Michele Curnis. "TENZONE." 19 (2018): 79-108.
- \_\_\_\_\_. *Dante e la tradizione giuridica*. Roma, Carocci, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Giusti son due e non vi sono intesi*. "Forum Italicum." 44.1 (Spring 2010): 1-32.
- \_\_\_\_\_. *L'ultima forma dell'Ottimo commento. Chiose sopra la Comedia di Dante Alleghieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori*. Edizione critica a cura di Claudia Di Fonzo. *Inferno*. Ravenna: Longo, 2008 (Memoria del Tempo 33).
- Döering, Pia Claudia. *Madonna Filippa chiamata in giudizio. Diritto naturale e diritto positivo nel "Decameron"*, in Giovanni Boccaccio. *Tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di Antonio Ferracin e Matteo Venier. Udine: Forum, 2014, 435-447.
- Fregni, Giuseppe. *Su l'altro verso di Dante che vendetta de Dio non teme suppe, Purg., c. XXXIII*. Studi critici, filologici e letterari. Modena: G. Ferraguti e c., 1913.
- Giannetto, Nella. *Madonna Filippa tra "casus" e "controversia"*. "Studi sul Boccaccio." 32 (2004): 81-100.
- Guilelmus Durantis. *Speculum iuris*. Augustae Taurinorum: 1517.
- Marti, Mario. *Poeti del Dolce stil nuovo*. Firenze: Le Monnier, 1969.
- Migliorino, Francesco. *Iniuria e infamia – Indagine sulla dottrina giuridica medievale*. In

- Persönlichkeitsrecht und Persönlichkeit des Rechts Gedächtnisschrift für Heinz Hübner (1914-2006)*. Ed. Christoph Becker. Berlin – Munster: LIT Verlag, 2016. 167-201.
- \_\_\_\_\_. *La Grande Hache de l'histoire. Semantica della fama e dell'infamia*. In *Fama e "publica vox" nel Medioevo*, a c. di Isa Lori Sanfilippo e Antonio Rigon. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011. 3-22.
- Modugno Domenico e Scala, Delia. *Duetto sì e no*, dal *Rinaldo in campo*, Fonit – LPR. 20016, <https://www.youtube.com/watch?v=eXTL1TvoxPk>.
- Nardi, Enzo. *"L'otre dei parricidi e le bestie incluse"*. Milano: Giuffrè, 1980.
- Quagliani, Diego. *"Arte di bene e d'equitate"*. *Ancora sul senso del diritto in Dante*. "Studi Danteschi." 76 (2011): 27-46.
- Radin, Max. *The Lex Pompeia and the Poena Cullei*. "The Journal of Roman Studies." 10 (1920): 119-130.
- Seneca, Lucius Annaeus. *De clementia*. A cura di Carlo Campanini, Milano: Campanini, 2004.
- Tommaso d'Aquino. *Summa Theologiae*. Ed. coordinata e revisionata da Padre Carlo Danna. Cisiniello Balsamo: San Paolo, 1988.

JELENA TODOROVIĆ

**AVARICE IS THE MOST DANGEROUS SIN:  
“LA MALADETTA LUPA” IN DANTE’S *COMMEDIA*<sup>1</sup>**

**Abstract:** This essay examines the ubiquity of the sin of avarice and its progeny in the *Divina Commedia* arguing that avarice, more than any other sin, not only affects the sinner individually but extends its nefarious effects centrifugally into the sinner’s family and community, causing destruction at the collective level. Dante paints the picture of the corrosive nature of avarice from the opening canto of the *Inferno* to *Paradiso* 30, showing how, because of the multitudes affected by avarice and the wide array of sinful and criminal acts it generates, she and her daughters eventually destroy the world at large. Thus, this essay argues that, although Dante does not consider avarice to be the deadliest sin (this qualification is reserved for the sin of pride), he sees it as the most dangerous sin pervading every facet of the society and leading to more serious sins and crimes, which medieval moral and theological thinkers defined as avarice’s progeny.

**Keywords:** avarice, greed, cupidity, filargyria, usury, seven deadly sins, Dante, *Commedia*, Thomas Aquinas, Cassian.

**The Theological Context**

Teodolinda Barolini points out that Dante’s comparison of lover and miser in the canzone “Doglia mi reca” “lays the foundation for the moral edifice of the *Commedia*, which is based on the idea that everything we do can be analyzed back to its root in desire” (67). In this essay I will trace the centrifugal power of avarice as the most widespread and, hence, the most dangerous form of *cupiditas*—detrimental in all its effects to the wellbeing of the sinner overcome by avarice and, more importantly, to the wellbeing of society as a whole in that avarice preys upon its members.<sup>2</sup> Avarice, for its perpetrator, is certainly not the deadliest sin *stricto sensu*; Thomas Aquinas qualified it as the most dangerous, if not

---

<sup>1</sup> This is a companion piece to my article “Verso un’utopia senza avarizia e senza usura,” forthcoming in *Theory and Criticism of Literature and Arts*, edited by Raffaele Pinto and Carla Rossi. London: RECEPTIO, 2021.

<sup>2</sup> The bibliography on greed is copious, but the following titles offer a useful background. Richard Newhauser documents and discusses in detail the early history of avarice in his seminal study *The Early History of Greed*. Carla Casagrande and Silvana Vecchio survey avarice in the Middle Ages in their book *I sette vizi capitali*. Stefano Zamagni, in *Avarizia*, examines how avarice transitioned from sin (in the early Christian and medieval periods) to virtue (in modern society). On avarice in Dante’s time, see also Scott. Donatella Stocchi-Perucchio examined the role of money in Dante’s moral and political thought in “Il maladetto fiore.”

necessarily the most grievous, of sins precisely because of the sin's nature (*Summa Theol.* II.II.118.5) and because of its ubiquity (*Summa Theol.* I.II.84.1).<sup>3</sup> Its corrosive effects are manifest from the very opening of the *Commedia*, where the most terrifying of the three beasts blocking Dante's passage through the dark wood is the she-wolf, symbol of avarice, to its conclusion in Beatrice's last words ("La cieca cupidigia") in *Paradiso* 30.139-48.<sup>4</sup> If left unattended and unaddressed, avarice may be the sin that results in the most destructive outcomes in individuals as well as in a society, far more dangerous than even the worst sin in Christian terms, pride.

"Radix omnium malorum est cupiditas" ("For the love of money is a root of all kinds of evil"), warns 1 Timothy 6.10. This verse became deeply rooted in Christian thought during early antiquity and—through Cassian, Gregory the Great, and Isidore of Seville—would be sustained into the Middle Ages as a foundational piece of Christian moral thinking.<sup>5</sup> Early thinkers would eventually turn their attention from greed to pride, a shift seen especially in the writings of Gregory the Great and his followers, normalizing the accumulation of private wealth. And yet the rapid and widespread rise of the profit economy in the later

---

<sup>3</sup> Thomas argues that avarice is the most dangerous of sins because it cannot be cured: "Avaritia vero habet insanabilitatem ex parte defectus humani, in quem scilicet semper procedit humana natura, quia quo aliquis est magis deficiens, eo magis indiget adminiculo exteriorum rerum, et ideo magis in avaritiam labitur. Unde per talem insanabilitatem non ostenditur peccatum esse gravius, sed quodammodo per hoc est periculosius." ("On the other hand, covetousness is incurable on the part of a human defect; a thing which human nature ever seeks to remedy, since the more deficient one is the more one seeks relief from external things, and consequently the more one gives way to covetousness. Hence incurability of this kind is an indication not of the sin being more grievous, but of its being somewhat more dangerous." *Summa Theol.* II.II.118.5). Its very ubiquity makes avarice more dangerous: "[...] ita etiam in moralibus consideratur quod ut in pluribus est, non autem quod est semper, eo quod voluntas non ex necessitate operatur. Non igitur dicitur avaritia radix omnis mali, quin interdum aliquod aliud malum sit radix eius, sed quia ex ipsa frequentius alia mala oriuntur, ratione praedicta." ("[...] so also in moral matters, we consider what happens in the majority of cases, not what happens invariably, for the reason that the will does not act of necessity. So when we say that covetousness is the root of all evils, we do not assert that no other evil can be its root, but that other evils more frequently arise therefrom, for the reason given." *Summa Theol.* I.II.84.1). English translations of Thomas' text are taken from *Summa Theologica*, 1947-48.

<sup>4</sup> Early commentators of the *Commedia* (from Iacopo and Pietro Alighieri to Iacopo della Lana to Guido da Pisa to Boccaccio to Benvenuto da Imola, to name but a few) unanimously recognized in the she-wolf the sin of avarice. This interpretation has been accepted by contemporary scholarship as well (see, for example, Chiavacci-Leonardi's comment *ad locum*, Scott, Stocchi-Perucchio).

<sup>5</sup> Although Gregory the Great did not question the right to private property, he accepted that the sense of justice dictated some accumulated riches should be given to the poor, because earthly goods belonged to everyone and not just to a select few. For a more detailed discussion see Newhauser 109.

Middle Ages would trigger in Dante a shift in attention back toward avarice, the consequences of which could be identified at every turn. The Dante of the *Commedia*, in wishing to posit a better future, sees avarice as the most essential sin to manage in that future.

*Cupiditas* in the biblical verse is Jerome’s translation of the Greek *filargyria* (φιλαργυρία), a vice that early Christian thinkers, and most significantly Cassian, regarded as one of the eight deadly sins. *Filargyria* in its Greek original means “love of money.” But when Jerome chose the broader term *cupiditas* he complicated the subsequent Christian understanding of what exactly the term—and hence the biblical verse quoted above—means and set the scene for a wider interpretation of its meaning. Timothy 6.9, as Jerome translates it, should clarify that the term in fact retains its narrower Greek meaning: “Nam qui volunt *divites* fieri, incidunt in tentationem, et in laqueum diaboli, et desideria multa inutilia, et nociva, quae mergunt homines in interitum et perditionem” (“But those who desire to be *rich* fall into temptation and a snare, and into many foolish and harmful lusts which drown men in destruction and perdition,” *emph. mine*). St. Thomas Aquinas would later define an avarice that was closer to its Greek original, with riches the object of desire for the *avarus*: cupidity is “appetitus inordinatus divitiarum” (inordinate desire for riches, *Summa Theol.* I.II.84.1), where cupidity and avarice are used interchangeably.<sup>6</sup> Dante’s understanding of avarice agrees with this definition of avarice as an immoderate desire for riches in any form; he is especially interested in how avarice plays out in the broader social setting.

Cassian notably wrote that *filargyria* breeds “mendacium, fraudatio, furta, periuria, turpis lucri adpetitus, falsa testimonia, uiolentiae, inhumanitas ac rapacitas” (“lying, fraud, theft, perjury, repulsive appetite for gain, false testimony, violence, inhumanity, and rapacity,” 142). Thomas Aquinas in *Summa*

---

<sup>6</sup> In I.II.84, for example, where he discusses the root cause of all the sins, Thomas generally equates the terms *cupiditas* and *avaritia*: “cupiditas sive avaritia,” Aquinas says in discussing the immoderate quest for riches. His further explanation follows the biblical verse in identifying cupidity/avarice with the love of money, a love that then produces a series of more egregious sins: “Videmus enim quod *per divitias* homo acquirit facultatem perpetrandi quodcumque peccatum, et adimplendi desiderium cuiuscumque peccati, eo quod ad habenda quaecumque temporalia bona, potest homo per pecuniam iuvare; secundum quod dicitur Eccle. X, *pecuniae obediunt omnia*. Et secundum hoc, patet quod *cupiditas divitiarum est radix omnium peccatorum*” (“For we see that by riches man acquires the means of committing any sin whatever, and of satiating his desire for any sin whatever, since money helps man to obtain all manner of temporal goods, according to Eccles. 10:19: “All things obey money”: so that in this desire for riches is the root of all sins,” *Summa Theol.* I.II.84.1, *emph. mine*). Finally, Aquinas concludes the answer to the question whether cupidity is the root of all sins with the point that “*avaritia radix omnis mali [est]*” because in the world greed indeed generates many evils, more than any other sin.



*Theologica* cites Isidore's list of these same nine daughters of avarice (*mendacium, fraus, furtum, periurium, et turpis lucri appetitus, falsa testimonia, violentia, inhumanitas, rapacitas*) to illustrate arguments that these multiple types of sinful behavior stem from the root of avarice. Thomas, however, reduces the nine daughters of avarice to seven: *proditio, fraus, fallacia, periuria, inquietudo, violentiae, contra misericordiam obduratio* (treachery, fraud, falsehood, perjury, restlessness, violence, and insensibility to mercy; *Summa Theol.* II.II.118.8). In these varied listings of the progeny of avarice, we can trace a common thread of agreement: that a wide range of human behavior, including some of its worst and darkest manifestations, in fact derives from *filargyria* or avarice. Accusers saw *filargyria* and later avarice (and the sin's progeny) first in members of the clergy and, with time—and with the development of the profit economy and especially trade and banking—in merchants and the rich, who were openly criticized, even condemned, for this sin. This is not to say that targeting of the clergy stopped: theologians and moralists still homed in on corruption as existing within the Church, and in the twelfth century Gerhoh lamented the Church he belonged to as an institution was pervaded by avarice, a vice that would necessarily destroy the institution itself (510).

In his important study on the early history of greed, Richard Newhauser pointed out that the original preoccupation with the social consequences and implications of the sin remained a constant in these early thinkers, despite the shifting focus in their texts regarding *filargyria* and avarice as these pertained to the psychological effects of the sin on the individual sinner (130). This understanding of the sin in terms of its dual impact—the effect of a behavior on the individual sinner (centripetal) and on society more broadly (centrifugal)—is not only present but is in fact intrinsic to Dante's treatment of avarice in the *Commedia*. Dante builds an understanding of avarice from a sin of incontinence (a carnal sin in Dante's initial definition, inflicting evil centripetally on the individual sinner) toward avarice as a spiritual sin with potential even to generate violence, fraud, and treachery (expanding its deadly influence centrifugally into society).

### **The Nature of Avarice in Dante**

The sin of avarice consists—according to Dante—in “mal tener” (*Inf.* 7.58) and in an excessive love for secondary, earthly goods (*Purg.* 17.96; 133-37).<sup>7</sup> The two definitions bear a striking resemblance to Thomas Aquinas's twofold definition of the sin, with each pinpointing a different element of the lack of moderation. Dante's infernal definition (avarice equals “mal tener”) is in line with Aquinas's

---

<sup>7</sup> Lowest in the hierarchy of goods were earthly riches, situated at the farthest remove from the absolute good—God. Earthly riches were considered temporary and transitory, absolute good eternal. For further discussion, see “Avarizia” in Casagrande and Vecchio, 108-10.

definition of avarice as acquiring and keeping more than is needed: “Uno modo, immediate, quantum ad acceptionem vel conservationem ipsarum, ut scilicet homo plus debito eas acquirat vel conservet” (“First, so as to regard immediately the acquisition and keeping of such things, when, to wit, a man acquires or keeps them more than is due”). Avarice is, in other words, first evident in excessive keeping. It is particularly injurious to one’s neighbor because resources are limited: the more one person possesses, the less remains for others. Secondly, Aquinas clarifies, the *avarus* exhibits unusual love and affection towards riches: “Alio modo, potest importare immoderantiam circa interiores affectiones quas quis ad divitias habet, puta quod immoderate aliquis divitias amet aut desideret, aut delectetur in eis” (“Secondly, it may signify immoderation in the internal affection which a man has for riches when, for instance, a man loves them, desires them, or delights in them, immoderately,” *Summa Theol.* II.II.118.1). In this second (and here, purgatorial) sense, avarice is a sin that particularly injures us as sinners, as it brings disorder to our inner lives or our psychological state. Since it causes disorders in the sinner’s affections, avarice is impossible to control and curb: the greater it is, the more it grows. This vicious cycle—of wanting, acquiring, and desiring ever more—initially leads the sinner past the line of incontinence and then—to satisfy a desire that never ends—draws the avaricious person farther into the spheres of violence, fraud, and treachery. In this process, to use Dante’s logic, a mere inability to use free will to curb one’s urges and affections will ultimately bring the sinner to abuse of free will, now used to gain further riches and possessions via the nefarious progeny of *filargyria* and *avaritia* identified by Cassian, Isidore, and Thomas: lying, fraud, theft, perjury, repulsive appetite for gain, false testimony, violence, inhumanity, and rapacity. It is this aspect of avarice that is of particular interest to Dante, and especially in terms of how excessive love for transient goods, impossible to fully satisfy, pushes the sinner towards the most egregious forms of behavior. From the dark woods in the opening of the *Inferno* to Beatrice’s last words in the Empyrean, Dante persists in a meticulous analysis of the many ways the sin of avarice corrupts individuals and, through this uncurbed corruption, destroys families, cities, and monarchies, and ultimately ravages entire societies and the world as a whole.

No other sin—not even pride, the worst of the seven deadly sins—has so pervasive a presence in the *Commedia*. Not by chance does Dante remark in the fourth circle of the *Inferno*, when he first spots the avaricious and the prodigal: “Qui vid’ i’ gente più ch’altrove troppa” (*Inf.* 7.25). The avaricious surpass in their numbers all other groups Dante sees in the afterlife, or so he states on returning from his journey.<sup>8</sup> But these multitudes are just the beginning, and the

---

<sup>8</sup> Dante makes the observation of *Inferno* 7.25 in his voice of the author who, upon returning from the journey, sits at his desk to write the *Commedia*. At this point he has already seen the entire afterlife and can compare the multitudes he had seen in the fourth infernal circle with those seen elsewhere. This interpretation is further supported by similar

ranks of the avaricious turned violent, fraudulent, and treacherous, will only grow from here on.

In the *Inferno*, the avaricious join in a round dance (“Come fa l’onda là sovra Cariddi / che si frange con quella in cui s’intoppa, / così convien che qui la gente riddi,” *Inf.* 7.22-24), jostling against their prodigal neighbors even as each continues to push an enormous weight. The weights these sinners push eternally, inescapably before them represent the inconsequential material possessions that the avaricious hoarded beyond measure (and the prodigal heedlessly gave away). The contrapasso of the avaricious and the prodigal is reminiscent of St. Anthony of Padua’s condemnation of the avaricious and the usurer:

Facit enim sicut scrabo, qui congregat multum stercus et cum magno labore conficit pilam rotundam; sed tandem asinus transiens pedem scraboni et pilae superponit, ipsum et in qua diu laboraverat uno momento destruit. Sic avarus vel usurarius stercus pecuniae diu congregat, diu laborat, sed, ex insperato, diabolus ipsum strangulat. Et sic anima daemonibus, caro vermibus, pecunia datur parentibus.

(*In festo S. Stephani Protomartyris* 1.3)

(He behaves in fact like a scarab, which collects a lot of dung and, with much effort, creates a round sphere; but in the end a donkey, passing through, puts his hoof over both the scarab and his sphere, destroying in a moment the scarab and that for which he has toiled for a long time. In the same way the avaricious and the usurer collects for a long time the dung of money, puts in a lot of effort over time, but, unexpectedly, the devil strangles him. And in that way the soul is given to the demons, the flesh to the worms, the money to the relatives.)

(Author’s transl.)

In the force and disgust with which the saint depicts the avaricious and the usurers, we recognize the same repulsion that not only the saint, but also other moralists and theologians, demonstrated towards these categories of sinners.<sup>9</sup> Also clear is the parallel between the activity the greedy perform as they collect and amass money and material possessions and the activity of the scarab in collecting excrement. Indeed, in his expression “stercu[s] pecuniae” (the dung of money), the saint explicitly equates material possessions with the object of the scarab’s interest. A further parallel is obvious between the avaricious’ (and the prodigal’s) wheeling of heavy yet worthless weights in *Inferno* 7 and the life’s work of the scarab, wheeling spheres of dung in which only the insect, and no one else, sees worth and importance. This analogy of the scarab, an insect that passes

---

claims in *Purgatorio* 20, for example. The early commentators focusing on this verse also interpret it in the wider context of all the other sins, and not narrowly to those behind the pilgrim at the time of the passage through the fourth circle of the *Inferno*.

<sup>9</sup> On the iconography connecting avarice and usury in Romanesque churches, see Baumann. Giuliano Milani also studies this phenomenon in the Italian context, especially in his book, *L’uomo con la borsa al collo*.

its life in a seemingly never-ending process of collecting and moving materials, is the most significant aspect of this passage: what for the scarab is a treasure, has no value in reality. What for the avaricious is gold, is worthless before God. Dante’s avaricious, like St. Anthony’s avaricious and usurers, thus perform a useless, empty, and endless Sisyphian—or a scarab-like—dance.<sup>10</sup>

In the passage quoted above, St. Anthony equates the avaricious and the usurers: they are one and the same for him. He sees no qualitative difference between the two because both sins involve mindless collection of money and goods, eventually leading to a complete destruction of the sinner, his soul being sent to the devil, and his flesh turning to worms. Earlier in this sermon the saint had reminded his audience, in a parable of a deceased sinner, that the avaricious and the usurer (like all other humans) are born into this world naked, without a purse or a dime, and that they will go to the grave with just a small piece of cloth for a shroud.

[Avari et usurarii] non attendunt infelices suae vitae statum, ingressum et egressum. In ingressu nec bursa nec denarius, in egressu modica stuppa et saccus; in ingressu nudi, in egressu brevi panno involuti. Unde ergo his haec omnia? Ex rapina et usura.

(*In festo S. Stephani Protomartyris* 1.3)

([The avaricious and the usurers] do not pay attention to the condition of their lives, their birth and their death. At birth they possess neither purse nor money, at death they will be adorned by a coarse cloth and a sack; at birth they are naked, at death wrapped in a small piece of rag. Where, therefore, does everything they have come from? From plunder and usury.)

(Author’s transl.)

After the sinner’s death, possessions—acquired violently “ex rapina et usura” (through plunder and usury)—remain behind in this world, whence they come, and in which they continue to exist. The saint’s reference to *bursa*, the purse, recalls standard iconography for avarice and usury, which began in southern France and then spread throughout Italian lands. In the architecture of churches and on the walls of communal palaces, the *bursa* originally denoted the avaricious, though it would eventually come to signal the usurer—and beyond, to signal any sinner (in the spiritual or ecclesiastical context) or any criminal (in the secular context of communal structures, commissioned by those who worried about management—or mismanagement—of financial resources). The same purse shows up in the contrapasso of the usurers in *Inferno* 17.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> On the infernal dance of the avaricious and the prodigal, and the iconography of that dance, see Kleinhenz; see also Looney.

<sup>11</sup> For a more detailed discussion of the iconographic connection between avarice and usury referenced in the image of the purse, see my forthcoming “Verso un’utopia.” For a more general discussion of the purse as a symbol of avarice, usury, and other sins and crimes related to money, see Milani.

### Manifestations of Avarice in the *Commedia*

Avarice—as it is hardly necessary to repeat—is present in the *Inferno* from the opening scene in the dark wood, in the image of the insatiable she-wolf “che di tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza,” (*Inf.* 1.49-50). More than the other two beasts, a leopard and a lion, it is the she-wolf who frightens Dante down to the very bones. It is only when she appears that the poet finally retreats and contemplates turning back instead of continuing toward salvation. The same hungry she-wolf reappears in *Purgatorio* 20 when, thinking of the harm avarice brings upon the world, the poet emits a painful cry condemning the rapacious beast (*Purg.* 20.10-13).<sup>12</sup> The recurring image of the ever-hungry creature reiterates the idea of avarice as an insatiable hunger and thirst that never can and never will be fulfilled. I will proceed below in chronological order, as Dante demonstrates—in a piecemeal fashion yet incontrovertibly—that he does indeed subscribe to the biblical maxim that avarice is the root of all evil, and that, as such, it is indeed the most dangerous sin. He progresses through all the daughters of avarice theorized by the moralists and theologians and examines the vice’s corrosive impacts on the individual sinner—but his first and foremost preoccupation is, as always true in the *Commedia*, on communities and society writ large.

Avarice, pervasive in the world, similarly pervades Dante’s *Commedia*, both in its elementary form (avarice is punished in the fourth circle of the *Inferno* and purged on the fifth terrace of *Purgatorio*) and in the multiple forms of its progeny. In the *Inferno*, only the sin of avarice itself, as a sin of incontinence, is present in the upper hell, where less egregious sins are punished. It is a sin opposed to the virtue of liberality, evidenced in excessive taking and insufficient giving. As discussed above, the punishment for these sinners of incontinence is the obligation to push before them heavy weights that symbolize their fixation on accumulating temporal goods. But the reader does not wait long to face the first daughter of avarice, violence against one’s neighbor and his possessions, represented here as tyranny through murder and theft and punished in the first ring of the seventh circle—the circle of the violent. *Inferno* 12 presents the Centaurs, the guardians, on the shores, and the souls of the tyrants and murderers immersed in the boiling blood of the Phlegethon. As soon as the souls in the river are identified as violent against neighbors, the poet exclaims: “Oh cieca cupidigia e ira folle / che sì sproni ne la vita corta, / e ne l’eterna poi sì mal c’immolle!” (*Inf.* 12.49-51). This is the first of five times in the *Commedia* Dante employs the noun *cupidigia*, and the first of two times that he pairs it with the adjective *cieca*. Cupidity, as we have seen above, is a term that penetrated the Christian discourse especially through

---

<sup>12</sup> It should be noted that the adjective “maladetto,” when it appears in the *Commedia*, is most often in combination with or in proximity to modifying nouns of avarice (this use dates from the canzone “Doglia mi reca,” Dante’s first text on avarice, and continues in the *Convivio* as well).

Jerome’s choice of the term as translation for *filargyria* (love of money). In the context of this canto, the interpretation of *cupidigia* to mean, quite narrowly, avarice, is legitimized by the following verses: “Io vidi gente sotto infino al ciglio; / e ’l gran centauro disse: ‘E’ son tiranni / che dier nel sangue e ne l’aver di piglio”” (*Inf.* 12.103-5). Tyrants, therefore, are those who in their time in the world readily plundered both life and possessions. Dante’s definition of the sin erects as walls the components of a violent verb (*dar di piglio*) and imprisons between those walls the pillaged blood and possessions of the tyrannized subjects. We can legitimately, then, see avarice as the root of the tyrants’ drive to the destructive actions for which they are punished in the afterlife. In lower hell, in the seventh pouch of the Malebolge, we find fraudulent thieves, famously represented by Vanni Fucci. Dante explicitly identifies pride as the underlying sin that drives behavior like Vanni Fucci’s, clearly manifested in this figure of a thief who shows pride verging on violence in his encounter with Dante, but also in the history of the crime for which he is punished: he robbed the Church of St. James in Pistoia, committing a crime with sacrilegious implications, and then aggravating the first crime by indicating another man as the thief. Little is known about other figures encountered in this pouch, so it is not out of reach to posit that although Dante does not explicitly denounce avarice here (perhaps because we are near the deepest circle of Hell, where pride will play a central role), avarice is nevertheless an important driver for this sin.<sup>13</sup>

Although it is not listed explicitly in the treatises of the past, Dante deems usury a sin of violence against human industry; it can be recognized as a form of *violentia*, one of avarice’s daughters. This is also the sin most easily connected to avarice because of the obvious fixation on acquiring riches and then keeping them, to the detriment of self and others. The precise definition of usury was—and still is—very difficult to pin down because interpretations have varied over time, but Dante unequivocally defines the sin of usury in connection to natural labor, following Genesis 3.19 (“In sudore vultus tui vesceris pane”; “By the sweat of your brow you will eat your food”). The same concern with lack of true labor in committing usury is evident in the passage above from Saint Anthony, where he uses the noun *labor* (“cum magno labore”; with great labor) and the verb *laboro* (used twice in connection with the sinners’ futile actions) to illustrate the scarab’s activity and compare it to the avaricious and the usurer—ironically linking the insect’s and the sinner’s empty efforts. The semantic field of *labor* normally

---

<sup>13</sup> Ecclesiasticus 10.15 states that “Initium omnis peccati superbia” (“pride is the beginning of every sin”), and we indeed find pride throughout the *Inferno*. Aquinas reiterates this role of pride in conjunction with avarice’s significance in the genesis of sinful behavior: “Praeterea, sicut cupiditas, sive avaritia, est radix peccati, ita superbia est peccati initium” (“Further, just as covetousness or avarice is the root of sin, so is pride the beginning of sin,” *Summa Theol.* I.II.84.4).

denotes a natural and productive way of generating value, notably stemming from Genesis 3.17 (“in laboribus comedes ex ea cunctis diebus vitae tuae”; “through painful toil you will eat food from it all the days of your life”). Yet no such true labor is performed by Dante’s usurers. They use the hands that could have productively toiled or created, but here they fruitlessly try to defend themselves from falling fire and burning soil, a soil like the lifeless and fruitless version described in Genesis 3.17.<sup>14</sup> In another ironic reversal of the natural order of things, the usurers feast their eyes on the purses they wear around their necks (the purses they were not born with and cannot take with them, as St. Anthony reminds us): “che dal collo a ciascun pendea una tasca / ch’avea certo colore e certo segno / e quindi par che ’l loro occhio si pasca” (*Inf.* 17.55-57). The usurers sit on the precipice between the seventh and the eighth circles—a precipice that can only be negotiated on the back of Geryon. The abyss in the landscape corresponds, as readers of Dante know, to the moral abyss of fraud and treachery, sins for which many a daughter of avarice is punished in the deepest two circles of hell.

Soon after descending into the eighth circle, in the third evil pouch, the pilgrim encounters the sinners who, out of avarice, committed a sin of ordinary fraud: simony. Dante’s long invective triggered by the simoniac popes and their transgressions explicitly links simony and avarice:

E se non fosse ch’ancor lo mi vieta  
la reverenza de le somme chiavi  
che tu tenesti ne la vita lieta,  
io userei parole ancor più gravi;  
ché la vostra avarizia il mondo attrista,  
calcando i buoni e sollevando i pravi.

(*Inf.* 19.100-05)

The opposition of avarice and justice, frequent in the writings of moralists and theologians—and of Dante himself—is expressed here in unequivocal terms: contrary to justice, avarice has made these dignitaries of the Church into the fiercest enemies of the Divine Justice they have a primary duty to represent. As Anna Maria Chiavacci Leonardi has noted *ad locum*, “calcando i buoni e sollevando i pravi” directly reverses a verse from the Magnificat: “deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles” (“he has brought down rulers from their thrones but has lifted up the humble,” Luc. 1.51). The poet’s direct reversal facilitates an unequivocally direct connection between justice and avarice.

---

<sup>14</sup> The empty movements of the usurers’ hands have a two-fold function: first, they make the sinners look like beasts repelling insects, reconfirming their animal essence. Second, on the one hand, this description underscores the stark distinction between the ephemeral agitation of the dogs fending off the temporary nuisance that the insects represent and, on the other hand, the empty exercise of the usurers unsuccessfully attempting to stave off the fire for eternity.

Avarice not only saddens the world by making it wicked and evil; it infiltrates even those who, by vocation and volition, should protect the world from it. Dante’s accusation of avarice, directed at the simonist popes, is carefully paired with a leitmotif of the canto manifest in several invocations of gold and silver, which rule these popes instead of Christ. The canto of the simonists is set between two liminal iterations of “gold and silver” (in 19.4 and again in 19.112), drawing attention to the root cause of such sinful behavior—avarice.<sup>15</sup> Although the sin is initially situated in the spiritual sphere of faith, of the church and its representatives, Dante veers toward the secular at the end of the canto to inveigh against the Donation of Constantine and “il primo ricco padre” (*Inf.* 19.117) as the worldly consequence of introducing riches where they never belonged. Simony does not appear in formal lists of avarice’s progeny, but, as Richard Newhauser notes, “Moral theologians frequently ranked simony as a progeny of avarice” (129).

Pouch five, with its boiling pitch, is reserved for simony’s secular counterpart—barratry. Like simonists trading in matters of the Holy Spirit, barrators stained their souls by buying and selling public services: as the devil says “del no, per il denar, [fanno] ita” (*Inf.* 21.42). They do so, as this verse demonstrates, because of money and for money. Short of using the noun avarice, Dante could not have been more adamant in condemning simultaneously both the daughter-sin and the root-sin. Barratry, in this verse, is thus defined in relation to avarice in its strictest sense. The nature of barratry as contrary to justice is expressed early in the canto, in the implicit opposition between the barrators and Santa Zita, a humble and saintly woman whose figure stands for poverty and humility (and who is known as the protectress of the city of Lucca, from which the barrators here come). Santa Zita stands in stark opposition to the sinful barrators, and her name positioned to rhyme with *fornita* provides an ironic context for these sinners:

Del nostro ponte disse: “O Malebranche,  
 ecco un de li anzian di Santa Zita!  
 Mettetel sotto, ch’i’ torno per anche  
 a quella terra che n’è ben fornita:  
 ogn’ uom v’è barattier, fuor che Bonturo;  
 del no, per li denar vi si fa ita”.

(*Inf.* 21.37-42)

---

<sup>15</sup> When Dante accuses the simonist popes of making “a god of gold and silver” (*Inf.* 19.112), he also explicitly connects their sin with idolatry. This is a connection commonly made in the Middle Ages, in forms that ranged from complete identification of avarice with idolatry to some more carefully expressed connections (as in, for example, Thomas Aquinas, *Summa Theol.* II.II.118.5). The acrostic R(adix) O(mnium) M(alorum) A(varitia) defines Rome as the cradle of Church representatives’ avaricious behavior.



The humility invoked by the first rhyme-word, *Zita*, is immediately turned upside down by the past participle *fornita*. That idea of “being well supplied” recalls the barrators providing and accumulating riches and—in a literal interpretation of the verse—the providing of barrators from this world (in this canto represented by the city of Lucca) to populate the fifth bolgia. The punch line “del no, per il danar vi si fa *ita*” finally describes the perversion of justice, both worldly and divine, in the process of secular government. Humility, poverty, and justice—all symbols of righteous life—are sacrificed without mercy in the quest to satisfy avarice, to provide and to furnish. But, as Dante declares in *Inferno* 1, it is impossible to satisfy.

The primacy of avarice as the most dangerous sin is further illustrated in the case of falsifiers, the last of the fraudulent driven by it. And most notable among these is Gianni Schicchi, whose avarice is openly denounced:

[...] l'altro che là sen va, sostenne,  
per guadagnare la donna de la torma,  
falsificare in sé Buoso Donati,  
testando e dando al testamento norma.

(*Inf.* 30.42-45)

Lexical choice—the verb *guadagnare*, which Dante has already used to denote excessive and instantaneous earning (we recall “la gente nuova e i sùbiti guadagni” of *Inf.* 16.73)—leaves little doubt about the root cause of the sin for which Gianni Schicchi is punished in the last pouch. His motive for impersonating Buoso Donati, a grave sin in itself, was the desire to earn: the ultimate result of the scheming arrangement was for Gianni to add himself to the false will, thus acquiring a precious mare.

The association of counterfeiters with avarice resonates further in *Paradiso*: the eagle in the Heaven of Jupiter, the sphere of just souls, explains to Dante that the iniquities of Christian rulers and all their sins (avarice is one of the few sins directly condemned in the eagle’s speech) will be reconsidered at Judgment Day. He offers a list of avaricious temporal rulers, beginning with Frederick II of Aragon, who is accused explicitly of avarice, and also including King Stephen Urosh II of Serbia, who falsified Venetian coins. That Dante returns to the subject of corrupt and avaricious temporal rulers in the middle of Paradise, in the sphere dedicated to justice and to just rulers, testifies to the poet’s unequivocal identification of the sin as the fundamental driving force of corruption in government. We should also remember that in *Purgatory* 16 Marco Lombardo points out the importance of a just ruler in setting a positive example for his subjects. Marco attributes the current state of corruption in the world to the lack of positive models in both secular and spiritual spheres, which have been corrupted chiefly through avarice and the ensuing desire for absolute power. The same question reemerges here in *Paradiso* and is answered in clear terms by the

souls forming the eagle: “DILIGITE IUSTITIAM [...] QUI IUDICATIS TERRAM” (“love justice you who rule the earth,” *Par.* 18.91-93).

That avarice is, indeed, the most dangerous sin is reiterated in the ninth circle. Branca Doria in Ptolomea and Judas in Judecca are but two examples of the most egregious sin—treachery against one’s guests and relatives and against one’s benefactor—committed to satisfy the demands of avarice. Branca Doria, eager to possess lands and territories, betrays his relatives while hosting them as guests, a double betrayal of blood and hospitality for which he is punished in the third zone of the ninth circle. Finally, the soul in the central mouth of Lucifer, Judas, is a traditional image of betrayal underlined by avarice. For centuries Judas was represented in the visual arts with a purse around his neck—the symbol of avarice par excellence that also appears in the contrapasso of Dante’s usurers in *Inferno* 17. For thirty pieces of silver, he has betrayed his—and this world’s—benefactor, for which he suffers an added contrapasso here in Judecca: Lucifer not only gnaws on his body; he also rips the skin away from his back. In a perfect parallel with the simonists in *Inferno* 19, Judas can only lament with his legs, thus pointing to the commonality between these sins and their shared driving force—avarice in the sphere of the sacred. Dante’s tableau of Lucifer and Judas centers pride and avarice, the two sins competing for primacy as the deadliest sin in the Christian world of the Middle Ages, in his kingdom of the damned, thus stressing the destructive force each of these holds for the world.

Nowhere in the *Commedia* is the ubiquity of avarice more obviously and explicitly treated than in *Purgatorio* 20, one of the several purgatorial cantos dedicated to the sins of avarice and prodigality. Whereas *Purgatorio* 19 exposes avarice in spiritual leaders (as embodied in Pope Adrian V), the second purgatorial canto dedicated to avarice examines the sin as variously manifested in the sphere of secular rulers: Dante lists a series of crimes against people and property, each crime on the familiar lists of avarice’s progeny. Whereas Dante clearly condemned the avaricious and the prodigal in *Inferno* 7, and even denied them an opportunity to be identified by name (instead simply pointing out that most were members of the clergy), he was also more concerned in the infernal canto with the sin’s primary effect on the spiritual state of the individual sinner and his own relationship with Fortuna. It is worth noting that by here identifying the avaricious as the clergy—and observing that in this circle he had seen more souls than anywhere else—Dante already hints at the ubiquity of greed in society and the negative effects of avarice within the Church, one of the pillars of that society. Dante’s account of the avaricious in the fourth infernal circle condenses its description of the sinners and their circumstances into a scant forty-four verses, and the canto quickly proceeds from the sinners’ infernal dance to the discussion of Fortuna and to the fifth circle. By contrast, in *Purgatorio*, the terrace of the avaricious and the prodigal contains among the longest of all Dante’s treatments of a particular sin or sins—his description here extends over three entire cantos.

In this case the sin of avarice is primarily illustrated through its daughters in all their destructive force.

As indicated above, *Purgatorio* redefines avarice (though it remains the sin of incontinence and is thus punished on one of the upper terraces), as excessive love for secondary goods, a definition that complements the infernal definition of “mal tener.” Dante anticipates Hugh Capet’s tragic confession by his own exclamation at the opening of the canto: “Maladetta sie tu, antica lupa, / che più che tutte l’altre bestie hai preda / per la tua fame senza fine cupa” (20.10-13). Two adjectives here address two main traits of the sin: *maladetta*, often used in the *Commedia* in the context of avarice, first recalls the sin’s wickedness, and then *antica* emphasizes its historical presence in the world. The second verse of this quotation reiterates the ubiquity of avarice, as it clearly rewrites *Inferno* 7.25 (“Qui vid’ i’ gente più ch’altrove troppa”). Finally, the third verse of the desperate exclamation invokes the insatiable she-wolf from *Inferno* 1: “che di tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza,” (49-50). In singling out hunger among the main aspects of this wicked beast and of the sin she represents, Dante’s cry in *Purgatorio* 20 warns again that this sin lies at the root of the many ills in the society.

The remainder of the canto proves the omnipresence of avarice in unquestionable terms: from avarice arise violence, fraud, and treachery. As he will do for Florence in *Paradiso* 15, here in *Purgatorio* 20 Dante sharply contrasts an idealized past against the corrupt present of the French dynasty, in this case through Hugh Capet’s false claims about his humble origins. As in *Paradiso* 15, the contrast here serves Dante by showing present mores as corrupted beyond measure—and precisely as the result of avarice. Hugh voices (in terms we cannot but recognize as Dante’s own) a narrative of moral decay that traces the destruction of his dynasty precisely to the acquisition of the territories of Provence. He hints at the process of secret negotiations and the swindling of Count Berlinghieri, whose daughter was given in marriage in 1245 to Charles I of Anjou, brother of the French king Louis IX, after she had been originally betrothed to Count Raymond of Toulouse. This “gran dota provenzale” (*Purg.* 20.61), claims Hugh, led to new appropriations in the name of avarice, and to the murder of Conradin, grandson of Frederick II, and then, in a sensational crescendo, to the death of Saint Thomas (a causal link which Dante believed to be true). The parallel between the Provençal dowry of *Purgatorio* 20 and, in *Inferno* 19, the Donation of Constantine (which, again, Dante believed to be an authentic document)—each considered the cause of corruption, in secular and spiritual spheres respectively—is a clear reference to a maxim from Juvenal that was frequently used as a motto in the Middle Ages: “crescit amor numi quantum ipsa pecunia crescit” (“the love of money grows as the money itself grows”). In other words, Dante illustrates through his two examples how wealth, once acquired, inevitably pulls toward desire to create even greater wealth, even when the holder

of the wealth (or, rather, the perpetrator of sins and crimes motivated by the desire to possess it) is one who should be a guardian of this world’s and its inhabitants’ wellbeing. And this is exactly the reiteration of the image of the insatiable she-wolf, who reigns supreme in the world instead of justice.

The constant desire to appropriate further territories, Hugh explains, pushed the Capetians toward their failed expedition on Sicily and, which is worse, to the most unthinkable betrayal, the betrayal of one’s own children. Charles II practically sells his own daughter Beatrice to Azzo VIII D’Este, giving her in marriage for a considerable sum of money—as, Dante accuses, pirates sell slaves (“come fanno i corsar de l’altre schiave,” *Purg.* 20.81). Selling one’s own daughter, and imprisoning the vicar of Christ, Boniface VIII (here a victim of avarice, though in *Inferno* 19 a perpetrator, signaling that greed’s vicious cycle is never-ending), represent (for both Hugh and Dante) the culmination of the corrosive effects of a vice he bitterly condemns: “O, avarizia, che puoi tu più farne, / poscia c’ha’ il mio sangue a te sì tratto, / che non si cura de la propria carne?” (*Purg.* 20.82-84). The defeated voice of Hugh Capet expresses here his own disbelief that one can fall so low as to trade the most inalienable part of oneself, his own flesh and blood, for material gain, committing the ultimate sin in Dante’s universe: treachery.

Even in *Paradiso* we encounter some examples of avarice’s progeny: Piccarda and Costanza, for example, are in Dante’s eyes victims of their families, who sacrificed their own daughters to their worldly attachment to money and power. In *Paradiso* 15, Cacciaguida details an idyllic image of Florence past, before it was stained by avarice and its derivatives. In the negative examples—where Cacciaguida explains what the old Florence was *not* (*Par.* 15.97-111)—Dante returns to the three sins that have followed Florentines since *Inferno* 6: envy, pride, and avarice. These are the same sins condemned by Brunetto in *Inferno* 15, in reverse order: “gent’è avara, invidiosa e superba” (68), proclaims Dante’s teacher in condemning their city. It is exactly this “gente nuova” and their “subiti guadagni” (*Inf.* 16.73) who have reduced Florence to its current condition where virtue fails but capital vices flourish; once initial riches were earned, reversing the process became difficult if not impossible. At the basis of this proto-capitalist society we thus find a sin that not only damages the individual sinner, but, more importantly, corrodes the entire society.

Avarice returns once more in *Paradiso*—this time in the ecclesiastical sphere—when St. Peter explodes in invective directed at his corrupt successors. Just thinking about the papal seat—*his* seat (he repeats three times the phrase “luogo mio”)—enrages St. Peter. Transformed in voice and appearance, he exhorts the poet to expose the transgressions of those who ought to follow in his words and deeds, “in vesta di pastor lupi rapaci” (*Par.* 27.55)—hypocrites!—but are instead turning his tomb into a “cloaca del sangue e de la puzza” (*Par.* 27.25-26). Thus in the last cantos of the *Commedia*, as he completes his journey through

the eighth sphere, the poet returns to the theme of corruption caused by greed (and its daughters, in this case simony and hypocrisy) to stress this sin's tragic effects, corroding both secular and ecclesiastical spheres.

In one last return to the sin, in *Paradiso* 30, Dante turns Beatrice's final words in the poem into a denunciation of cupidity, in a speech that at the same time represents the last reference to this world and human history in the purely immaterial sphere of the Empyrean. She indicates a seat in heaven is ready for Emperor Henry VII (likely the greyhound from *Inferno* 1), who is meant to establish order in the world as a monarch who in possessing everything, needs nothing and thus can rule in justice. And Beatrice takes aim at the worldly corruption that has precluded such just leadership, especially the interference of popes (chiefly Boniface VIII and Clement V) seeking to maintain power in secular affairs. Beatrice's very last words reiterate Nicholas III's prophecy that Boniface and then Clement V will eventually replace him in the hole of the simonist popes:

E fia prefetto nel foro divino  
 allor tal, che palese e coverto  
 non anderà con lui per un cammino.  
 Ma poco poi sarà da Dio sofferto  
 nel santo officio: ch'el sarà detruso  
 là dove Simon mago è per suo merto,  
 e farà quel d'Alagna intrar più giusto.

(*Par.* 30.142-48)

This righteous infernal punishment for the two popes, first announced in *Inferno* 19 and now clearly reiterated in *Paradiso* 30, is the price they must pay for their relationship to avarice and her daughter simony. Beatrice pronounces: "La cieca cupidigia che v'ammalia / simili fatti v'ha al fantolino / che muor per fame e caccia via la balia" (*Par.* 30.139-41). As in *Inferno* 12, cupidity is modified by the adjective *cieca*, as cupidity makes its sufferers lose sight of anything beyond pursuing satisfaction of its demands. That *cupidigia* here likely refers to avarice more narrowly is evident from the subsequent reference to simony (*Par.* 30.147), which in *Inferno* 19 indeed derives from avarice. The sin has bewitched everyone in this world and reduced them so low that Beatrice compares the sinner consumed by avarice to the child dying of hunger who nevertheless refuses the nurse who can save her life. Bewitched—and thus unreasoning and lacking in free will—the avaricious person behaves like a young soul or child ("fanciulla" in *Purgatorio* 16.86). Untrained by those who should have guided him better (emperor and pope), he finds joy in meaningless transient goods because in his ignorance he equates them with the one true good, God. Where no solid pillars hold up a society, its members roam aimlessly in pursuit of hollow things, creating in passing a world in disarray. In Beatrice's last words, her reference to simony and corrupt popes, Dante thus revisits one last time the central questions of the

*Comedy*: Why is the world corrupt? And how can this corruption be solved? The answers, time and again, are the same: avarice is the root cause of corruption. A just monarch is the solution.

### Conclusions

Avarice in the moral order of the *Inferno* is a kind of “ill keeping” (“mal tener,” *Inf.* 7.58) and in the purgatorial moral order it shows up as an immoderate love of material goods. Avarice generates a family of further egregious sins that cause harm to everyone around the *avarus*—from his family, to his city and country, to society at large. As the moral treatises argued, the relationship between avarice and the most egregious sins—violence, fraud, and treachery—is not casual but causal. Escalation is the only possible outcome of unbridled and unrestrained avarice, a sin that damages the personal sphere of the sinner (a centripetal impact) but also expands uncontrollably, in a centrifugal motion, through the world. Concentrating his attention on the sinful—and criminal—behaviors that stem from avarice, Dante suggests what a world without this sin might look like: it would not necessarily be a return to the idyllic past of Cacciaguida proposed in *Paradiso* 15 (a proposal that in recent decades has caused Dante to be labeled conservative or reactionary), but a world developing toward a future where the Piccardas and Costanzas do not have to break their vows to satisfy the worldly demands of their families, and where the victims of avarice and its progeny will be fewer in number, if not unheard of. The constant rebuke of avarice and its progeny, from *Inferno* 1 to *Paradiso* 30, and Dante’s development of the theme throughout nearly the entire *Commedia*, affirms avarice as the most dangerous of sins. We see this danger in constant rebuke together with the pilgrim’s claim to see more souls in the infernal circle of the avaricious and the prodigal than he sees anywhere else. We see it in multiple affirmations throughout the *Commedia* that the damned she-wolf has inflicted her ills on more souls than any other beast. Dante thus echoes Aquinas’s stance that avarice is the most dangerous sin because avarice perpetuates itself as the result of an incurable deficiency within the sinner. According to Dante, avarice is most dangerous because from that deficient sinner it extends, through its progeny belonging to the categories of violence, fraud, and treachery, outward into society in uncontrollable ways.

*University of Wisconsin-Madison*

### Works Cited

- Alighieri, Dante. *La divina commedia*. With commentary by Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2011.
- Aquinas, Thomas. *Summa Theologica*. New York: Benziger Bros, 1947-48.
- Barolini, Teodolinda. “Guittone’s *Ora parrà*, Dante’s *Doglia mi reca*, and the *Commedia*’s

- Anatomy of Desire." *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*. New York: Fordham UP, 2006. 47-69.
- Baumann, Priscilla. "The Deadliest Sin: Warnings against Avarice and Usury on Romanesque Capitals in Auvergne." *Church History* 59.1 (1990): 7-18.
- Casagrande, Carla, and Silvana Vecchio, eds. *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*. Torino: Einaudi, 2000.
- Cassian, John. *Conlationes in Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* 13. Vienna: Hoelder-Pichler-Tempsky, 1866.
- Gerhoh of Reichersberg. *Libelli selecti*. Ed. Ernst Sackur. Monumenta Germaniae Historica (MGH) Libelli de lite imperatorum et pontificum (Ldl) 3. Hanover: Hahnsche Buchhandlung, 1897.
- Anthony of Padua. *In festo S. Stephani Protomartyris*. Centro Studi Antoniani. <http://www.centrostudiantoniani.it/elenco-sermoni/>.
- Kleinhenz, Christopher. "The Visual Tradition of *Inferno* 7: The Relationship of Plutus and Fortune." "*Visibile Parlare*": *Dante and the Art of the Italian Renaissance*. Ed. Deborah Parker. Special issue of *Lectura Dantis* 22-23 (Spring-Fall 1998): 247-78.
- Looney, Dennis. "Inferno VII." *Lectura Dantis* 6. Supplement. Special Issue: *Lectura Dantis Virginiana*, vol. 1. Dante's "Divine Comedy" Introductory Readings I: *Inferno* (Spring 1990): 82-92.
- Milani, Giuliano. *L'uomo con la borsa al collo*. Roma: Viella, 2017.
- Newhauser, Richard. *The Early History of Greed: The Sin of Avarice in Early Medieval Thought and Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Scott, John. "Avarice in Dante and His Age." *Dante Studies* 132 (2014): 1-33.
- Stocchi-Perucchio, Donatella. "Il maladetto fiore: Dante e il denaro alle origini del capitalismo." *Revista española de filosofía medieval* 27.1. *La economía política de Dante*. Ed. by Raffaele Pinto. (Córdoba 2020): 121-40.
- Zamagni, Stefano. *Avarizia. La passione dell' avere*. Bologna: Il Mulino, 2009.

LEYLA M. G. LIVRAGHI

VANNI FUCCI E CAPANEO: METAMORFOSI DELL'EROE SACRILEGO  
DALL'EPOS CLASSICO ALLA *COMMEDIA*

**Sinossi.** In questo contributo si intende mettere in relazione due personaggi del basso inferno dantesco: Capaneo (*Inf.* 14) e Vanni Fucci (*Inf.* 24-25). Per prima cosa, si mostrerà come, pur essendo punito tra i ladri, Vanni sia caratterizzato anche come un violento, e specificamente come un sacrilego. Dopo aver evidenziato questa circostanza, si procederà a confrontare la rappresentazione della pena di Vanni con quella di Capaneo, prototipo del sacrilego e condannato tra i violenti contro Dio. Si dimostrerà, dunque, che il Capaneo dantesco è costruito attorno all'idea di negargli la folgorazione divina che nella *Tebaide* lo consacra come eroe epico. Il motivo della folgorazione è invece ripreso per la pena di Vanni, facendo così assumere al personaggio una *façade* epica che contrasta con la sua natura altrimenti descritta come infima e bestiale.

**Parole chiave:** violenza, frodolenza, sacrilegio, blasfemia, epica, folgorazione, Vanni Fucci, Capaneo, *Tebaide*.

Il personaggio di Vanni Fucci è una delle figure più inafferrabili del poema dantesco. In quanto ladro, Vanni rientra tra i fraudolenti, e tuttavia il testo dantesco ne sottolinea a più riprese l'indole violenta e, nella fattispecie, sacrilega. In questo contributo, intendo mostrare che la peculiare caratterizzazione di Vanni serve a metterlo in relazione con un altro personaggio che lo ha preceduto sulla scena del poema: Capaneo. Oltre a essere un violento contro Dio, e dunque intrinsecamente votato al sacrilegio, Capaneo è il primo dannato tratto da una fonte classica a essere introdotto nel racconto primario della *Commedia* e a diventare protagonista di un episodio a lui interamente dedicato. Ricostruendo il tipo di legame allusivo esistente tra i due personaggi, sarò così in grado di argomentare come la rappresentazione della condizione infernale di Vanni riprenda, e anzi porti a compimento, la strategia di appropriazione e superamento della cultura classica che è inaugurata nell'episodio di Capaneo.

L'ordinamento morale del basso inferno, com'è noto, si fonda sulla distinzione tra violenti e fraudolenti (questi ultimi ulteriormente distinti in fraudolenti in senso stretto e traditori). In *Inferno* 11.81-83, Virgilio suddivide tutti i dannati in tre categorie, "le tre disposizion che 'l ciel non vole, / incontenenza, malizia e la matta / bestialitate", seguendo l'*Etica* di Aristotele. Al principio aristotelico è ricondotto così anche l'alto inferno, il cui l'ordinamento si



basava, invece, sui vizi capitali.<sup>1</sup> Questo cambiamento di paradigma in corsa, quali che ne siano le ragioni,<sup>2</sup> comporta che gli ultimi tre cerchi dell'inferno siano trattati in maniera molto più approfondita dei precedenti, organizzandosi, inoltre, in numerose sotto-unità: il caso-limite è rappresentato dall'ottavo cerchio, quello dei fraudolenti, che è ripartito internamente in ben dieci bolgie, la cui trattazione si estende addirittura per tredici canti (dal 18 al 30). In questo modo l'autore si ritaglia uno spazio dove, in parallelo con la narrazione, può indagare la poetica che ne sta alla base, dando una definizione della sua opera in fieri come *commedia* e mettendone in luce le caratteristiche distintive anche attraverso il confronto con i modelli classici.<sup>3</sup> In questo contesto, per esempio, si svolge un canto come il 25, dove il fulcro non è tanto il peccato punito nella bolgia, quanto le inaudite mutazioni a cui sono sottoposti i dannati, che superano persino analoghe situazioni nei poemi di Lucano e Ovidio.<sup>4</sup> In quello precedente, il 24, è invece introdotta la figura di Vanni Fucci, che fonde in modo peculiare tratti maliziosi e violenti, e, all'inizio del canto 25, è messa in relazione con i personaggi classici di Caco e soprattutto Capaneo, anticipando il confronto agonistico con le fonti antiche che ha luogo nel seguito del canto.

### 1. Vanni Fucci tra fraudolenza e violenza

L'entrata in scena di Vanni Fucci coincide con la sua distruzione fisica, che attira su di lui l'attenzione di Dante e Virgilio:

Ed ecco a un ch'era da nostra proda,  
s'avventò un serpente che 'l trafisse  
là dove 'l collo a le spalle s'annoda.  
Né O sì tosto mai né I si scrisse,  
com'el s'accese e arse, e cener tutto

<sup>1</sup> Si rimanda a Forti per la smentita dell'ipotesi alternativa, ossia che nella palude stigea, insieme agli iracondi, siano puniti anche gli altri vizi capitali non ancora affrontati fino a quel momento nel poema.

<sup>2</sup> L'esistenza di un divario trova riscontro nella testimonianza di Boccaccio, secondo cui i primi sette canti dell'*Inferno* sarebbero stati composti a Firenze prima dell'esilio. Questa possibilità, spesso ignorata, è stata difesa in modo estremamente approfondito da Ferretti, e parzialmente recuperata in tempi recenti da Carpi e Santagata. Ora Casadei intende riabilitarla una volta per tutte, ma ipotizzando che la cesura si collochi tra il quarto e il quinto canto. Si noti che anche Pinto, pur negando la composizione in due tempi, percepisce tuttavia uno scarto tra l'alto e basso inferno.

<sup>3</sup> Ho avuto modo di ripercorrere i canti di Malebolge e di Cocito, sottolineando le questioni strategiche del polistilismo e della ricezione dei generi classici, nei miei cappelli introduttivi per il commento al poema promosso da *la Repubblica* e pubblicato da GEDI. Ritorno sul tema nella mia monografia sui classici nella *Commedia*, che uscirà nell'ambito del PRIN Hypermedia Dante Network. Sulla definizione del poema come "commedia" hanno fatto chiarezza i rilievi di Barański e Tavoni.

<sup>4</sup> Me ne sono occupata estensivamente in *Esemplarità*, dove si possono reperire anche ulteriori indicazioni bibliografiche.

convenne che cascando divenisse;  
e poi che fu a terra sì distrutto,  
la polver si raccolse per sé stessa  
e 'n quel medesimo ritornò di butto.

(*Inf.* 24.97-105)

Il dannato è aggredito da uno dei serpenti di cui la bolgia è ricolma, che provoca il suo istantaneo incenerimento. Questa punizione si discosta sensibilmente dalle metamorfosi del canto successivo, tanto a livello rappresentativo, perché, al contrario di esse, è descritta in modo sintetico e coinvolge il serpente soltanto come innesco della trasformazione, quanto a livello ideologico, avendo un significato simbolico proprio, non riducibile al principio del “mutare e trasmutare” evocato alla fine del canto 25 (v. 143).<sup>5</sup> Come si dirà più avanti, la tipologia della pena di Vanni è la folgorazione, cioè lo stesso castigo, riservato ai sacrileghi, che sarà invocato contro la sua città, Pistoia, e che ha colpito in vita l'eroe staziano Capaneo. Il campo semantico della folgorazione dà qui invece origine a una metafora continua sconfinante nel dominio più generale della meteorologia: così la giustizia divina “croschia” i peccatori, li sferza come pioggia battente (v. 120), Vanni dice di essere “piovuto” nella bolgia (v. 122), e lo stesso linguaggio metaforico ricompare nelle allegorie di fine canto, su cui domina il “vapor di val di Magra” (v. 145), cioè Moroello Malaspina, rappresentato proprio come una folgore.<sup>6</sup>

Non appena si ricomponne dall'incenerimento subito, Vanni instaura un dialogo con Dante e Virgilio, da cui emerge il suo legame con il mondo della violenza, che in questo canto si configura decisamente come violenza contro il prossimo, prima che all'inizio del canto successivo si riveli in tutta la sua valenza sacrilega, ovvero di violenza contro Dio:

Lo duca il domandò poi chi ello era;  
per ch'ei rispuose: “Io piovvi di Toscana,  
poco tempo è, in questa gola fiera.  
Vita bestial mi piacque e non umana,  
sì come a mul ch'ì 'fui; son Vanni Fucci  
bestia, e Pistoia mi fu degna tana”.  
E iò al duca: “Dilli che non mucci,  
e domanda che colpa qua giù 'l pinse;  
ch'io 'l vidi omo di sangue e di crucci”.

(*Inf.* 24.121-29)

---

<sup>5</sup> Floriani ha sostenuto con validi argomenti che la pena dei ladri consista nel “mutare e trasmutare” e non nel “subire una particolare, ripetuta mutazione” (326), ma la pena specifica di Vanni, anche per la sua portata simbolica, non si sottomette facilmente a questo principio, come ho mostrato dettagliatamente in *Esemplarità* (69-79).

<sup>6</sup> Una convincente disanima della rappresentazione di Moroello è stata fornita da Barnes. Gli ultimi aggiornamenti sul rapporto tra Dante e i Malaspina si possono trovare in *Dante nella Toscana occidentale*.

Il dannato risponde a Virgilio dipingendosi in un modo che può apparire totalmente infamante, ma che invece risponde a una sua precisa strategia auto-rappresentativa. Muovendo dall'ambiguità semantica del termine "fiera", qui attribuito del sostantivo "gola" ma che può essere sostantivo a sua volta con il significato di animale selvaggio, la terzina successiva elabora il motivo della degradazione di Vanni a creatura bestiale. Il dannato afferma di aver vissuto come un animale ("vita bestial"), adottando il comportamento più consono alla sua condizione di figlio bastardo, che, come il mulo, frutto dell'incrocio tra asino e cavallo, è il prodotto di un'unione indebita. Anche Pistoia, la città da cui proviene, è attratta da tale associazione metaforica, tanto da mutarsi in una "tana". L'apposizione che Vanni accosta al suo nome appare fortemente denigratoria ("bestia"), perciò si è ipotizzato che rispecchiasse un soprannome che gli era attribuito già in vita.<sup>7</sup> Al netto dell'indimostrabilità di questa asserzione, il motivo per cui Vanni rivendica la propria patente di bestialità è ben radicato nel modo in cui il testo dantesco ci rappresenta il personaggio. In apertura si è visto che in *Inferno* 11 la disposizione peccaminosa alla violenza è ricondotta sotto l'etichetta generalissima di *matta bestialitate*. Nell'abbassarsi al livello bestiale, perciò, Vanni cerca di riscattare il suo orgoglio di uomo violento dall'evidenza di trovarsi dannato per un'azione intrinsecamente maliziosa come il furto, in cui non sente rispecchiata la propria identità. Il processo di disumanizzazione, comune ad altri dannati e tuttavia mai rivendicato con lo stesso orgoglio di Vanni, è dunque funzionale alla sua caratterizzazione di personaggio sospeso tra fraudolenza e violenza, tra furto, atti di sangue e sacrilegio.<sup>8</sup>

Dante conferma che Vanni si era conquistato in vita una fama di assassino e iracondo ("uomo di sangue e di crucci"),<sup>9</sup> ma contestualmente insiste con Virgilio

---

<sup>7</sup> Così nei commenti di Inglese (275) e Bellomo (388), nonché nel recente contributo di Castoldi.

<sup>8</sup> La critica, al contrario, ha tendenzialmente interpretato la bestialità di Vanni come un semplice indizio della sua abiezione. Questa è la linea esegetica delle letture classiche, da De Sanctis in poi, che sono ripercorse da Bigi nell'*Enciclopedia dantesca*. Ribadiscono questa interpretazione tradizionale anche alcuni recenti contributi: così Spera (88: "spicca la sua rozzezza, tanto che non esita ad autodenigrarsi"), Marucci (42: "bestialità, disumanità di chi, nel peccato, si allontana dalla retta via") e Seriacopi. Altri, come Fumagalli e Della Terza, ritengono che il comportamento di Vanni vada rapportato al clima delle lotte cittadine. Soltanto Tateo (*Lettura* 87) sottolinea il fatto che "il ladro dice il proprio nome e insiste sulla sua bestialità pur di non precisare la sua colpa".

<sup>9</sup> Dante potrebbe aver incontrato Vanni quando quest'ultimo militava come mercenario per Firenze nella guerra contro Pisa (1289-93), oppure in seguito, a Pistoia o altrove (su quest'aspetto, si consulti sempre l'*Enciclopedia dantesca*). Per quanto riguarda l'inclinazione all'ira, è evidente nella furia con cui Vanni risponde a Dante e poi ingiuria Dio. Anche la locuzione "ad ire pareo mosso" (*Inf.* 24.69), da alcuni riferita a Vanni, potrebbe essere interpretata in tal senso, se si accetta il tentativo di Grimaldi di riscattare la lezione, forse a torto ritenuta *facilior*, "ad ira pareo mosso".

perché lo incalzi a rivelare quale peccato l'abbia invece condotto tra i ladri. La risposta di Vanni non si fa attendere:

E 'l peccator, che 'ntese, non s'infine,  
ma drizzò verso me l'animo e 'l volto,  
e di trista vergogna si dipinse;  
poi disse: "Più mi duol che tu m 'hai colto  
ne la miseria dove tu mi vedi,  
che quando fui de l'altra vita tolto.  
Io non posso negar quel che tu chiedi;  
in giù son messo tanto perch'io fui  
ladro a la sagrestia d'i belli arredi,  
e falsamente già fu apposto altrui."

(*Inf.* 24.130-39)

Diversamente da altri dannati del basso inferno, che non sarebbero inclini a rivelarsi ma sono indotti con vari espedienti a farlo (celebri i casi di papa Orsini, Guido da Montefeltro e frate Alberigo), adesso Vanni non cerca più di nascondere la sua colpa ("non s'infine"). Dopo aver tentato, non senza malizia, di sviare Dante e Virgilio dipingendosi come un violento, è proprio quest'aspetto della sua indole a prevalere: in un impeto di rabbiosa arroganza, confessa così la vera causa della sua dannazione, e si assicura inoltre di vendicarsi contro Dante, a cui subito profetizza un futuro da esule. La "trista vergogna" di Vanni, che ne fomenta la reazione indispettita, non sembra perciò causata dalla sua generica condizione di dannato, ma più precisamente dalla "miseria" di scontare tale condanna tra i ladri, invece che tra i violenti, a causa di un singolo furto commesso. Vanni afferma di aver depredato la sagrestia del duomo di Pistoia, lasciando che un altro si prendesse la colpa del furto. Ne fu accusato, infatti, un certo Rampino de' Rampini, in seguito scagionato dalla testimonianza dello stesso Vanni, che per tale crimine risulta condannato, benché non sia chiaro se la condanna venisse effettivamente eseguita.

Proprio perché Vanni ha compiuto un solo furto, l'antico commento tende a limitare la gravità del suo peccato. Nell'esegesi antica, le diverse tipologie di ladri sono distinte in base alla loro predisposizione a commettere il furto e alla frequenza con cui si sono macchiati di tale azione peccaminosa. Si dividono, così, in ladri occasionali o istintivi, che possono aver rubato anche solo una volta e soprattutto senza proporsi razionalmente di farlo; ladri volontari, che rubano di frequente e il cui comportamento è frutto di una decisionale ponderata; ladri incontinenti, che rubano di continuo, non curandosi neppure che ci siano le condizioni propizie a farlo. La sintesi più efficace di questa interpretazione è forse quella del Buti:

E distingue l'autore tre spezie di furi, o vero ladroni: l'una è di coloro che *non sono abituati ad esse furi*; ma alcuna volta furano, trovando la contezza di furare: altri *sono abituati ad*

*essere furi*, e sempre pensano di furare; ma in ciò *usano alcuna discrezione*, non furando ogni cosa, né in ogni luogo, né a ogni persona: altri sono che *sono abituati ad essere furi*, e sempre pensano di furare e *non ci usano alcuna discrezione*; ma ad ognuno, et ogni cosa e a ogni tempo furerebbono.

(625-26, corsivi miei)

Il commentatore si serve di un concetto aristotelico per suddividere i ladri in due macro-gruppi, a seconda che posseggano o meno l'*habitus* del furto, ossia una disposizione peccaminosa che si converte nella caratteristica costante del loro agire. I ladri "abitudinari" sono distinti a loro volta in base al concetto di *discrezione*, cioè in base alla capacità, o viceversa all'incapacità, di mettere un freno, per quanto temporaneo, alla loro disposizione comportamentale.

Questa linea esegetica, che è tipica di tutto il più antico commento e non soltanto del Buti, produce, però, delle problematiche non indifferenti. Intanto, non c'è un accordo preciso su ciò che dovrebbe distinguere il secondo tipo di ladri, che ho definito "volontari", dal terzo, quello degli "incontinenti". Il Buti considera entrambi ladri *per habitum*, mentre nella maggior parte degli altri commenti questa categoria è riservata solamente al terzo tipo di ladri. In particolare, il principio della frequenza con cui viene commesso il furto, che è l'unico discrimine concreto tra ladri del secondo e del terzo tipo, decade in quei casi in cui il commentatore si renda conto che la metamorfosi di Buoso e Francesco è in effetti una metamorfosi doppia, in cui non soltanto un umano si trasforma in serpente, ma anche un rettile riacquista la forma umana. In tal caso, l'ordine di gravità della seconda e della terza metamorfosi può essere invertito, come accade nel commento di Jacopo. Nelle sue *Chiose*, è la metamorfosi di Agnello e Cianfa a rappresentare la pena destinata ai ladri che sono "naturalmente e con diletto abituati" a rubare, mentre lo scambio di sembianze umane e ferine nella metamorfosi di Buoso e Francesco è interpretato come un cedimento temporaneo, sebbene volontario, che non costituisce *habitus*: "e 'l terzo di coloro s'intende che, no continuamente di ciò abituati, con diterminato volere del sí o del no, alcuna volta veggendosi il destro, con diletto si conducono a farlo" (179-80). Anche Benvenuto sottolinea che il ritorno di Francesco alla sua forma originaria non può che significare che i ladri del terzo tipo "non fuerunt in continuo affectu furandi, sed ad tempus aliis rebus interpositis" ("non furono continuamente votati al furto, ma di tanto in tanto lo intercalano con altri interessi", 2.255).<sup>10</sup>

La chiave interpretativa utilizzata dall'antico commento, inoltre, non permette di valutare correttamente il peccato di Vanni e quindi di comprendere la specificità della sua pena. Secondo il criterio della gravità applicata alla frequenza, il suo furto è classificato come un evento occasionale, pur avendo l'aggravante del sacrilegio. Per motivare la frequenza saltuaria con cui i ladri del primo tipo ricadono nella tentazione di rubare, alcuni dei commentatori spiegano

---

<sup>10</sup> Tutte le traduzioni dal latino sono mie, tranne quelle dell'opera di Stazio, che sono tratte dall'edizione di riferimento indicata in bibliografia.

che tra un furto e l'altro subentra il pentimento: così Jacopo ("vergognandosi poi e pentendosi", 179), Guido ("sequitur penitudo", 2.743) e l'Ottimo ("dipo'l il furto si pentono", 1.505). Guido, addirittura, puntualizza che tale pentimento avviene soprattutto se il furto ha avuto come oggetto dei beni sacri: "sequitur penitudo, et maxime si aliqua sacra rapiunt vel furantur, conscientia remordente" ("al furto segue il pentimento, soprattutto se vengono rubati oggetti sacri, per un rimorso di coscienza", 2.743). Il commentatore ha probabilmente affrontato il caso del furto di oggetti sacri, estremamente specifico, per poter meglio applicare a Vanni l'etichetta di ladro occasionale. In questo modo, tuttavia, non si ottiene altro che creare un'evidente discrepanza, mettendo così in crisi l'intero sistema classificatorio, poiché Vanni si dimostra tutto tranne che incline al pentimento, riproponendo la condotta sacrilega tenuta in vita con l'esibizione di una gestualità altrettanto blasfema all'inferno.

## 2. Vanni come sacrilego: il paragone con Caco

Dopo aver infierito su Dante con la sua profezia, Vanni non si fa infatti scrupoli a ingiuriare anche Dio, contro cui rivolge il celeberrimo gesto delle fiche.<sup>11</sup> Questa esplosione di volgarità cede il passo nei versi seguenti, con cui si chiude l'episodio, a due riferimenti classici che riconducono l'essenza del personaggio alla sua empietà (25.1-18):

Al fine de le sue parole il ladro  
le mani alzò con amendue le fiche,  
gridando: "Togli, Dio, ch'a te le squadro!"  
Da indi in qua mi fuor le serpi amiche,  
perch'una li s'avvolse allora al collo,  
come dicesse "Non vo' che più diche";  
e un'altra a le braccia, e rilegollo,  
ribadendo sé stessa sì dinanzi,  
che non potea con esse dare un crollo.  
Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi  
d'incenerarti sì che più non duri,  
poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?  
Per tutt'i cerchi de lo 'nferno scuri  
non vidi spirto in Dio tanto superbo,  
non quel che cadde a Tebe giù da 'muri.  
El si fuggì che non parlò più verbo;  
e io vidi un centauro pien di rabbia  
venir chiamando: "Ov'è, ov'è l'acerbo?"

(*Inf.* 25.1-18)

---

<sup>11</sup> Il gesto del dannato è stato oggetto di molti contributi negli ultimi due decenni, dall'ormai classico studio di Baldelli, a quello di Marozzi (*La "Rhetorica novissima"*), a cui rimando per ulteriori approfondimenti bibliografici.

Ladro di paramenti sacri in vita, impenitente bestemmiatore della divinità da morto, Vanni congiunge alla sua natura globalmente fraudolenta (e violenta) un'affinità elettiva per il sacrilegio. Il legame con i violenti contro Dio è istituito esplicitamente ai vv. 12-15: l'atteggiamento ingiurioso di Vanni ricorda a Dante quello di un personaggio incontrato nel terzo girone del settimo cerchio, cioè Capaneo, l'eroe classico che all'inferno continua a lanciare impropri contro quel Giove che l'aveva folgorato sulle mura di Tebe. Il parallelismo tra Vanni e Capaneo, prima di essere dichiarato *apertis verbis* nell'esordio del canto 25, era stato costruito allusivamente nel canto precedente. All'arrivo nella settima bolgia, infatti, la moltitudine di serpenti che ne ingombra la cavità era stata paragonata alla fauna mostruosa in cui Catone e il suo esercito si erano imbattuti in Libia.<sup>12</sup> Sempre il deserto libico che l'esercito catoniano si trova ad attraversare era stato paragonato al "sabbion" (*Inf.* 14.28) dov'è punito Capaneo.<sup>13</sup> L'elaborazione della tematica del sacrilegio, su cui è impostato il confronto tra Vanni e Capaneo, si estende inoltre all'intera sequenza iniziale del canto 25. Un'invettiva dell'autore invoca il castigo divino sulla città di Pistoia, patria di Vanni, alla quale è augurato di ridursi in cenere, come era accaduto al dannato nel canto precedente, andando così incontro alla stessa sorte delle città bibliche ribelli di Sodoma e Gomorra (*Gen.* 19.24 e 28). Secondo Benvenuto, poi, anche l'incursione del centauro Caco sulla scena contribuirebbe alla caratterizzazione di Vanni come empio:

*non quello, scilicet Capaneum vidi tam superbum, che cadde a Tebe giù dai muri, quia fulminatus est a Jove de muris Thebarum cum tonaret insane verbis contra cum, sicut plene declaratum est supra capitulo XIII. Si ergo Capaneus fuit pertinacissimus contemptor deorum, ita quod fulminatus adhuc furebat, et Vannes erat superior eo, bene sequitur quod nullus erat sibi par in superbia in toto inferno. Et sic nota quod autor in ista prima specie furum, punit illos qui furantur solum ad tempus, oblata sibi opportunitate temporis et loci, sicut iste Vannes. Nam de eo non narratur nisi istud furtum magnum vel malum sacrilegium, quod est furtum rerum sacrarum, et de loco sacro ablatarum; ideo bene punitur hic cum Caco, de quo statim dicitur, qui similiter fecit mirabile furtum Herculi, qui erat homo divinus, imo pro Deo habitus dum adhuc viveret.*

(2.228-29)

(*non quello*, cioè Capaneo, vidi tanto superbo, *che cadde a Tebe giù dai muri*, poiché venne fulminato da Giove sulle mura di Tebe, mentre gli tuonava contro parole sacrileghe, come si è spiegato in dettaglio nel commento al canto 14. Se dunque Capaneo fu un impenitente bestemmiatore delle divinità, tanto da essere fulminato mentre ancora inveiva, e Vanni era anche più superbo, ne consegue che nessuno all'inferno fosse superbo quanto lui. E nota

<sup>12</sup> "Più non si vanti Libia con sua rena; / ché se chelidri, iaculi e faree / produce, e cencri con anfisibena, / né tante pestilenzie né sì ree / mostrò già mai con tutta l'Etìopia / né con ciò che di sopra al Mar Rosso è" (*Inf.* 24.85-90). In *Esemplarità* (62-69), ho analizzato la struttura e il significato di questo passo dantesco in confronto al suo antecedente lucaneo.

<sup>13</sup> "Lo spazzo era una rena arida e spessa, / non d'altra foggia fatta che colei / che fu da' piè di Caton già soppressa" (*Inf.* 14.13-15). In un contributo ancora fondamentale, Paratore insiste sul legame tra i due passi (*Lucano e Dante* 190-91).

che l'autore punisce tra questa prima specie di ladri coloro che rubarono solo occasionalmente, senza considerare se il luogo o il momento fossero propizi, come questo Vanni. Infatti, su Vanni non si narra se non una singola, grande, impresa criminale, nonché atto sacrilego, cioè un furto di arredi sacri sottratti da un luogo di culto; perciò egli è punito con Caco, di cui si dirà fra poco, che similmente derubò Ercole, che era un uomo divino, anzi fu considerato un dio ancora vivente.)

Sulla centralità del parallelismo tra Vanni e Capaneo, additato al lettore con rinvio diretto, dopo che l'ambientazione del canto 24 aveva già costruito allusivamente un legame con il 14, mi soffermerò tra poco. Prima è però opportuno considerare l'interpretazione della storia di Ercole e Caco proposta da Benvenuto. Ercole è uno dei personaggi emblematici della cultura umanistica, come dimostra l'interesse di Benvenuto, già in parte sensibile alla nuova temperie. D'altro canto, il Medioevo aveva prodotto un'interpretazione allegorica dell'eroe come *figura Christi* che lascia un'impronta anche in Dante: in *Inferno* 26, per limitarsi all'esempio più fisicamente prossimo all'episodio in esame, i limiti fissati da Dio, e a cui Ulisse contravviene, corrispondono infatti "a quella foce stretta / dov'Ercole segnò li suoi riguardi" (26.107-08). Benvenuto si riferisce a Ercole come "homo divinus" (definizione che prelude a un gusto già umanistico), il quale "imo pro Deo habitus dum adhuc viveret" (dove risuona invece maggiormente la matrice figurale). Il Caco dantesco è perciò costruito per essere il doppione di Vanni. Nell'*Eneide* è un mostro sputafuoco, ma Dante lo rende un centauro, che quindi, come gli altri centauri, dovrebbe presidiare il girone dei violenti contro il prossimo. È invece collocato tra i fraudolenti perché, proprio come Vanni, ha commesso un furto dai risvolti sacrileghi, derubando Ercole, che era considerato una figura cristologica. Inoltre, se è vero che nella concezione dantesca la natura del ladrocinio è di per sé fraudolenta, sia il furto di Vanni, sia quello di Caco si contraddistinguono per un sovrappiù di malizia. Ciò è implicitamente ammesso dallo stesso Vanni quando afferma che, mentre lui si dava alla fuga, fu qualcun altro a essere incriminato per il furto dei sacri arredi: "e falsamente già fu apposto altrui" (*Inf.* 24.139), dove tutto l'accento è sull'avverbio che si stende per l'intero primo emistichio del verso, evocando il tema della frode. Per quanto riguarda Caco, si impadronisce con l'inganno di una delle mandrie di buoi conquistate da Ercole durante una delle sue fatiche; l'astuto sotterfugio è narrato in *Eneide* 8.205-18: il mostro conduce gli animali per la coda, in modo che l'eroe non possa seguirne le tracce fino al suo nascondiglio (la cui posizione è tuttavia rivelata dal muggito di uno dei buoi). Benvenuto rievoca la vicenda nella nota di commento successiva a quella citata sopra, ossia commentando il verso in cui Caco è menzionato, e tuttavia il riferimento alla sua empietà è anticipato nella glossa precedente, per metterlo in relazione alla perifrasi che allude a Capaneo. L'antico commentatore, perciò, dimostra di aver compreso con più lucidità di altri interpreti successivi che la comparsa di Caco in questo frangente è utile a evidenziare ancora una volta l'empietà di Vanni, alle cui sorti d'altronde il centauro è legato anche a livello narrativo, poiché il suo



compito di aguzzino, per quanto ci viene mostrato, si concentra unicamente sul ladro pistoiese.

### 3. Vanni, Capaneo e il topos dell'eroe sacrilego

Se l'affinità tra Vanni e Caco incentrata sul sacrilegio emerge soltanto a seguito di uno scavo critico, è Dante in prima persona a istituire tale connessione con Capaneo. Non si è però sufficientemente indagato se il parallelismo tra i due personaggi si estenda oltre il raffronto tra le imprecazioni di Capaneo e la gestualità blasfema di Vanni. Alcuni contributi recenti, infatti, si sono concentrati piuttosto sul paragone tra l'incenerimento e successiva ricomposizione di Vanni e la morte e resurrezione della fenice.<sup>14</sup> Il meraviglioso uccello, capace di risorgere dalle proprie ceneri, nel Medioevo era rapportato a Cristo, cosicché la pena di Vanni si connoterebbe come la parodia dell'atto più eminentemente cristologico. Il personaggio apparterrebbe, poi, a un trittico di contraffazioni infernali riferite a Cristo, che comincia in *Inferno* 23, con la crocifissione orizzontale di Caifa, e si conclude in *Inferno* 25, dove il mostruoso frutto della fusione di Agnello e Cianfa possiede, ma in negativo, la duplice natura del Dio incarnato.<sup>15</sup> Quest'interpretazione ha il merito di aver identificato il tessuto simbolico sottostante un gruppo contiguo ma disorganico di episodi infernali, e tuttavia non si occupa delle coordinate rappresentative, afferenti al motivo della folgorazione, che sono esclusive della pena di Vanni.

L'elemento che più di tutti ha interferito con il riconoscimento delle caratteristiche peculiari del suo castigo è senza dubbio l'idea preconcepita che esso sia del tutto assimilabile alle metamorfosi di *Inferno* 25. La convinzione si è cementata perché si riteneva che il primo dei personaggi nominati nel canto 25 come modelli classici delle metamorfosi dantesche, cioè Sabello, avesse ispirato la pena di Vanni, mentre il secondo, Nasidio, la metamorfosi di Agnello e Cianfa, e infine il terzo, Cadmo, quella di Buoso e Francesco Cavalcanti, mentre l'ultimo, Aretusa, stranamente non avrebbe alcun referente specifico. Le mie ricerche suggeriscono invece che l'esempio di Sabello non si ricollegli alla pena di Vanni, bensì compartecipi insieme a quello di Nasidio alla prima metamorfosi del canto 25, così come i miti di Cadmo e Aretusa forniscono alla seconda metamorfosi lo spunto della trasformazione doppia, che è invocata dall'autore come apice creativo e rappresentativo dell'episodio (*Esemplarità*, 69-90). Considerandola per

---

<sup>14</sup> “Così per li gran savi si confessa / che la fenice more e poi rinasce” (*Inf.* 24.106-07). Questa chiave interpretativa si trova già in Baldassarro, ed è al centro dei contributi di Besca e Ledda.

<sup>15</sup> È Tateo (*Il politico*) a individuare una struttura a trittico, ma eleggendo a suo terzo elemento la rappresentazione di Bertran de Born in *Inferno* 28 e non la metamorfosi di *Inferno* 25. I due episodi ripropongono le stesse suggestioni e, dunque, per una questione di contiguità fra i canti 23, 24 e 25, si è preferito evidenziare questo collegamento. Lo studio della parodia cristologica di *Inferno* 25 si è sviluppato soprattutto presso la critica americana, grazie agli interventi di Beal, Gross, Cioffi e, da ultimo, Peterson.

se stessa, la distruzione fisica di Vanni rivela i tratti peculiari della folgorazione, sia pure *sui generis*, essendo innescata da un serpente. Già Pagliaro si accorse che l'incenerimento di Vanni ricalcava la sorte dei mortali su cui si abbatteva la folgore di Giove.<sup>16</sup> Contestualizzando l'osservazione di Pagliaro, Paratore ha giustamente ritenuto che non fosse affatto necessario ipotizzare l'occorrenza di una suggestione qualsiasi, poiché è lo stesso Dante a denunciare l'episodio a cui si stava rifacendo: la folgorazione di Capaneo sulle mura di Tebe.<sup>17</sup> Più di recente si è parlato dell'incenerimento di Vanni come parodia dello stesso episodio.<sup>18</sup> Non si è però tentato di descrivere le modalità attraverso cui avviene questa riscrittura e soprattutto com'essa si inserisce nell'economia del poema dantesco—che è invece lo scopo della mia riflessione.

Per far emergere i meccanismi retorici che legano a distanza Capaneo e Vanni è necessario tornare a *Inferno* 14, dove l'eroe staziano era stato introdotto. Il giudizio sulla riscrittura dantesca di Capaneo è germinato dalla critica di orientamento romantico, che riteneva l'episodio globalmente poco riuscito e il personaggio, pur con i suoi slanci titanici, privo della complessità psicologica di cui sono dotate altre figure infernali.<sup>19</sup> La critica moderna è invece consapevole che la caratterizzazione dei personaggi danteschi è funzionale al significato simbolico che sono chiamati a incarnare nell'oltretomba, nonché alle situazioni narrative in cui vengono inseriti. Va considerato, per esempio, che la rappresentazione di Capaneo potrebbe mostrare delle incertezze perché, a parte Virgilio, si tratta del primo tentativo di integrare sul piano del racconto primario un personaggio del mito o della storia antica che non subisca una trasformazione radicale, come invece era accaduto ai guardiani infernali. Prima di riuscire a rendere un personaggio appartenente alla tradizione antica fruibile su più livelli, salvaguardando il moto d'ispirazione sincero che suscita il racconto della sua storia, Dante dovrà ancora sperimentare con Giasone (*Inf.* 18), cogliendo finalmente nel segno con Ulisse (*Inf.* 26).

---

<sup>16</sup> “Nei riguardi di Vanni Fucci, ladro sacrilego, si dovrà pensare che l'incenerimento corrisponda all'eccesso della sua colpa nefanda: la vendetta divina lo riduce in cenere (vi è, forse, la memoria del fulmine di Giove?)” (7).

<sup>17</sup> “l'incenerimento (sia pure a opera di un serpente), richiama—cosa di cui nessuno si è accorto—la pena della folgorazione” (*Il canto XXV* 265).

<sup>18</sup> Così lo definisce Geri (127), senza tuttavia approfondire la questione. Il carattere parodico del Capaneo dantesco fu colto da Primo Levi, che ne fece il protagonista di un suo racconto (recentemente studiato da Franceschini).

<sup>19</sup> De Sanctis riteneva che Capaneo fosse dotato di una “forza ancora bruta e naturale, d'un'apparenza colossale al di fuori, ma vuota e fiacca dentro” (2.299). A De Sanctis si allineano molti degli interventi successivi, su cui fa il punto Bosco nell'*Enciclopedia dantesca*. Bigi (*Un caso concreto*), fu tra i primi a promuovere una valutazione più equilibrata del personaggio. I contributi più recenti, come quelli di Veglia, Malavasi, Gardini, Scalmazzi e Baldassarri, hanno recepito questa sollecitazione, inquadrando il significato dell'episodio di Capaneo nel contesto del poema e confrontando il personaggio dantesco con la sua rappresentazione nella fonte classica.

Dante, inoltre, ridimensiona attraverso l'uso dell'ironia anche quei dannati verso cui il suo alter ego narrativo sembra provare affetto o ammirazione; nei due episodi che incorniciano quello di Capaneo, il dialogo con i personaggi di Pier della Vigna e Brunetto Latini si svolge in un'atmosfera improntata alla massima serietà e rispetto, su cui però s'innestano elementi che sottraggono al dannato parte di quella dignità che il pellegrino è portato a riconoscerli. Si crea così un utile gioco prospettico, in cui l'autorità che la tradizione o l'esperienza personale di Dante conferivano ad alcuni dannati può essere salvaguardata entro certi limiti, mentre è la rappresentazione della loro condizione infernale a inficiarla in maniera più o meno esplicita. Nella fattispecie di Capaneo, la prima impressione che trasmette, stoicamente incurante del castigo che riceve, ne rispecchia l'originale status epico (14.46-48: “chi è quel grande che non par che curi / lo 'ncendio e giace dispettoso e torto, / sì che la pioggia non par che 'l marturi?”). Il suo discorso ha un attacco magniloquente (14.51-54: “Qual io fui vivo, tal son morto”), ma prende poi una piega comica (14.55-60: “o s'elli [= Giove] stanchi li altri a muta a muta / in Mongibello a la focina negra, / chiamando 'Buon Vulcano, aiuta, aiuta!’”), che riconfigura l'essenza del personaggio in rapporto al contesto in cui è traslato, dove sono i suoi peccati e non le sue gesta eroiche a caratterizzarlo in eterno. Successivamente la comparsa di Vanni opererà in modo sottilmente allusivo nei confronti dell'episodio di Capaneo, con l'obiettivo di creare proprio un'interazione più fluida tra elementi epici e comici, entrambi compartecipi del polistilismo dantesco.

Secondo Derla, autore di una bella lettura del personaggio, Capaneo sarebbe un esempio di “tragico mancato”, nel senso che in lui non si affaccia alcuna consapevolezza del divario esistente tra l'immagine che possiede di se stesso e la sua effettiva condizione di dannato, come invece accade a Francesca, Farinata, Pier della Vigna e Ulisse. Questa concezione post-romantica del tragico non apparteneva alla mentalità medievale, sebbene la psicologia di alcuni personaggi danteschi sia stata percepita dai lettori dell'Ottocento come affine al loro modo di sentire. Derla, perciò, si colloca sulla scia dell'interpretazione classica di matrice romantica, e tuttavia la sottrae a un tipo di valutazione meramente estetica, esprimendola sotto forma di rapporto con i caratteri di un genere. La definizione di Capaneo come di un personaggio la cui potenzialità tragica non si realizza, ovvero il suo connotarsi, nelle parole di Derla, come un esempio di “tragico mancato”, sottintende due assunti, cioè, in primo luogo, che il Capaneo dantesco ambisca a una dimensione tragica e, in secondo luogo, che non vi riesca ad attingere. Ritengo, invece, che Dante riconobbe la connotazione fortemente tipizzata del Capaneo staziano come prototipo del personaggio tragico (ossia epico), e si adoperi per sottrargli l'elemento cardine su cui si fonda tale caratterizzazione, in modo da poter tradurre la sua figura dal contesto epico della fonte classica al nuovo contesto “comico” del poema. In altre parole, quello che da un certo tipo di esegesi è stato considerato un problema inerente alla costruzione psicologica del personaggio, sarà qui indagato in relazione alla

polemica che il poema dantesco intraprende nei confronti dei generi tradizionali e della loro troppo rigida ripartizione.

Nel proemio della *Tebaide*, Capaneo chiude l'elenco dei personaggi con cui Stazio presenta in sintesi la materia del suo canto:

Quem prius heroum, Clio, dabis? Inmodicum irae  
Tydea? Laurigeri subitos an uatis hiatus?  
Urguet et hostilem propellens caedibus amnem  
turbidus Hippomedon, plorandaque bella proterui  
Arcados atque alio Capaneus horrore canendus”

(1.41-45)

(ma quale degli eroi, Clio, mi assegni per primo? Tideo implacabile nello sdegno? O l'abisso improvviso che inghiotti il vate coronato di alloro? Mi stimola pure l'impetuoso Ippomedonte, che contrasta con una massa di cadaveri la furia del fiume nemico, e la lotta lacrimevole dell'Arcade ardito, e Capaneo, degno d'un più fiero canto.)

L'invocazione proemiale, per la sua funzione programmatica e la collocazione in apertura, è uno dei luoghi privilegiati su cui spontaneamente si concentra l'attenzione del lettore; nella fattispecie, Dante si è basato sulla ricostruzione della storia tebana in essa contenuta per selezionare i riferimenti al ciclo tebano che introduce nel basso inferno.<sup>20</sup> In *Purgatorio* 22, poi, Virgilio vi allude esplicitamente quando, parlando con Stazio, fa riferimento al passo del proemio staziano in cui è invocata la musa Clio (v. 58: “per quello che Cliò teco li tasta”). Nel commento di Lattanzio alla *Tebaide*, l'espressione staziana “alio [...] horrore canendus”, riferita alle imprese di Capaneo, è interpretata come un'indicazione di tipo formale, che segnala la necessità di innalzare lo stile a un livello ancora più elevato per trattare degnamente del personaggio: “bene *alio horrore*, maiore impetu dictionis” (“dice bene *con altro orrore*, cioè con una maggiore altezza stilistica”). Il passo è contestualmente collegato a un'altra affermazione dello stesso tenore che introduce l'*aristia* del personaggio in *Theb.* 10.829: “Vt ipse alibi de Capaneo: ‘non mihi tam solito uatum de more canendum’” (“Come lo stesso Stazio dice di Capaneo in un altro luogo: ‘non più mi basta il solito canto dei poeti’”).

Stando alla glossa di commento, perciò, Capaneo possiede nel grado più elevato le caratteristiche dell'eroe di cui il genere epico si propone di narrare le gesta. Perché le condizioni del genere siano soddisfatte e il destino tragico dell'eroe si compia, è necessario che la sua vicenda abbia una conclusione adeguata. La figura di Capaneo assolve compiutamente a questa funzione narrativa, poiché ogni aspetto della sua vicenda, dalla sua disputa con Anfiarao, ai suoi continui atti di sfida contro le divinità, punta al momento risolutivo della

---

<sup>20</sup> Non solo quelli ripresi da Stazio, ma anche quelli ripresi da Ovidio, come mostro in *Composizione*. Il recente contributo di Marcozzi (“*Lo dolce poeta*”) valorizza altre glosse del commento lattanziano che potrebbero essere rilevanti per Dante.

sua folgorazione sulle mura di Tebe. In un caso Giove deve addirittura trattenersi dal fulminarlo in anticipo (quando, avendo ucciso un drago sacro, il personaggio riproduce il delitto originario di Cadmo, che ha attirato sulla città di Tebe la maledizione all'origine della guerra che si sta combattendo), perché il dio è consapevole che il destino di Capaneo dovrà compiersi in altre circostanze.<sup>21</sup> Il racconto della sua morte, che è il passaggio su cui maggiormente si basa l'episodio dantesco, si estende a cavallo dei libri 10 e 11, in modo da essere messo in risalto, e per lo stesso motivo è l'ultimo evento bellico rilevante che precede lo scioglimento finale, con il duello tra Eteocle e Polinice, la loro morte e la conquista di Tebe da parte di Teseo. Dopo la folgorazione, il corpo di Capaneo, pur completamente bruciato, non sembra in un primo momento accasciarsi, tanto che l'eroe si sarebbe potuto conquistare un onore straordinario, cioè venire colpito da Giove con una seconda folgore: "paulum si tardius artis / cessissent, potuit fulmen sperare secundum" ("se il corpo avesse ancora un po' resistito, avrebbe potuto sperare in un secondo fulmine", *Theb.* 10.938-39). Dante ha giocato su questo "fulmen secundum" che a Capaneo era stato promesso se avesse perduto nel suo atteggiamento riottoso. Così nell'*Inferno* il personaggio dantesco, non pago e ben lungi dall'essersi arreso, invoca a gran voce che le ire di Giove si sfoghino ancora su di lui, magari scaricandogli addosso non soltanto una seconda saetta ma tutte quelle che si fosse fatto fabbricare sfinendo Vulcano (*Inf.* 14.57: "Buon Vulcano, aiuta, aiuta!"). Questa volta a Capaneo è tuttavia sottratto il momento di consacrazione come eroe epico, e la divinità che prima di morire sfidava nella convinzione di restare impunito, adesso ne ignora totalmente gli insulti e gli nega la legittimazione del suo ruolo, relegandolo in una condizione non più "tragica", bensì confacente al nuovo contesto "comico" del poema dantesco.

#### 4. Conclusioni: metamorfosi dell'epica classica nella *Commedia*

La folgorazione che Capaneo anela *post-mortem* spetta invece a Vanni Fucci. Quest'ultimo è caratterizzato, al contrario dello stesso Capaneo, che è "magnanimus" in Stazio (*Theb.* 11.1) e conserva un sembiante di nobiltà anche all'*Inferno* (14.46: "quel grande"), come un essere infimo, preda dei suoi appetiti bestiali, i quali l'avrebbero fatto dannare tra i violenti se non si fosse macchiato del furto che l'ha condotto invece tra i ladri. Vanni si presenta definendo la sua condizione di figlio illegittimo con una metafora animale, attribuendosi l'epiteto di "bestia" e identificando la sua città di provenienza, Pistoia, come il rifugio di

---

<sup>21</sup> "Ipse etiam e summa iam tela poposcerat aethra / Iuppiter, et dudum nimbi que hiemesque coibant, / ni minor ira deo grauioraque tela mereri / seruatus Capaneus; moti tamen aura cucurrit / fulminis et summas libauit uertice cristas" ("Pure Giove, dall'alto del cielo, aveva chiesto i suoi dardi, e già si radunavano nubi e tempeste; ma l'ira del dio non era ancora al suo culmine, e dardi più terribili Capaneo era destinato a meritare: tuttavia il vento provocato dal movimento del fulmine volò giù e sfiorò, sul suo capo, la cresta dell'elmo", *Theb.* 5.584-87).

una fiera. Nonostante ciò, gli è riservato un trattamento speciale rispetto agli altri dannati della settima bolgia, perché la sua pena s'ispira alla tipologia della folgorazione e non a quella della metamorfosi doppia, come accade ai ladri di *Inferno* 25. Tecnicamente l'incenerimento gli è inflitto per il furto commesso, e non per il gesto delle fische che lo fa paragonare a Capaneo, ma entrambe le azioni contribuiscono a far emergere la sua indole sacrilega al di là del comportamento istintivo e bestiale che sembra in apparenza contraddistinguere.

Attraverso gli episodi paralleli di Capaneo e Vanni Fucci, Dante si rapporta con gli stilemi dell'epica latina, definendo così il ruolo che la cultura classica assume nel suo poema "comico" e cristiano. Nella *Tebaide* di Stazio, a cui Dante si ispira, Capaneo è rappresentato come il sacrilego per antonomasia, che per la sua condotta è punito con la folgorazione. Ciò malgrado, Stazio lo celebra per le sue imprese sovrumane, "non illaudata Tonanti" (*Theb.* 11.11), cioè che sono "oggetto di lode da parte dello stesso Giove". Nell'ottica cristiana della *Commedia*, la condanna del sacrilegio non può invece fare concessioni alla dimensione eroica che il personaggio possiede nella fonte classica, ed è perciò che al Capaneo dantesco è negata la folgorazione. Tuttavia, Dante, in quanto poeta, non mira soltanto a distanziarsi ideologicamente dal mondo pagano, ma anche a confrontarsi con le invenzioni retoriche degli autori antichi. Il topos classico della folgorazione è così ripreso nell'episodio di Vanni Fucci: dopo aver introdotto un Capaneo senza folgorazione, Dante mette in scena una folgorazione senza Capaneo, anzi, di più, la attribuisce a un personaggio che è quanto di più distante dallo stereotipo dell'eroe epico. Nell'oltretomba dantesco le cariche e i privilegi goduti in vita non hanno più valore; dal punto di vista retorico, ciò significa che i diversi livelli stilistici coesistono e si sovrappongono, spogliando Capaneo della possibilità di realizzarsi come personaggio epico e attribuendo un elemento di tale caratterizzazione a chi, come Vanni, tradizionalmente non potrebbe incarnare quel paradigma.

*Università di Pisa*  
*University College Cork*

### Opere citate

- Alighieri, Dante. *Commedia*. A c. di Giorgio Inglese. Vol. 1. *Inferno*. Roma: Carocci, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Inferno*. A c. di Saverio Bellomo. Torino: Einaudi, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Divina commedia. Inferno*. Vol. 2. *Canti XIII-XXIII*. A. c. di Paola Siano (canti XIII-XVII), Leyla M.G. Livraghi (XVIII-XXIII). Torino: GEDI, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Divina commedia. Inferno*. Vol. 3. *Canti XXIV-XXXIV*. A. c. di Leyla M.G. Livraghi. Torino: GEDI, 2020.
- Alighieri, Jacopo. *Chiose all'Inferno*. A c. di Saverio Bellomo. Padova: Antenore, 1990.
- Baldassarro, Lawrence. *Metamorphosis as Punishment and Redemption in "Inferno" XXIV*. "Dante Studies" 99 (1981): 89-112.

- Baldassarri, Guido. *Schede per il XIV dell'“Inferno”*. In *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*. A c. di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi e Uberto Motta. Milano: Vita e Pensiero, 2010. 45-62.
- Baldelli, Ignazio. *Le “fiche” di Vanni Fucci*. “GSLI” 174.565 (1997): 1-38.
- Barański, Zygmunt G. *Il “meraviglioso” e il “comico” (“Inferno” XVI)*. In *“Sole nuovo, luce nuova”*. *Saggi sul rinnovamento culturale di Dante*. Torino: Scriptorium, 1996. 153-82.
- Barnes, John C. *Moroello “vapor”: metafora meteorica e visione dantesca del marchese di Giovagallo*. “Dante Studies” 124 (2006): 35-56.
- Beal, Rebecca S. *Dante Among Thieves: Allegorical Soteriology in the Seventh Bolgia (“Inferno” XXIV and XXV)*. “Mediaevalia” 9 (1983): 101-24.
- Benvenuto da Imola. *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in lucem editum*. A c. di Jacobo Philippo Lacaita. Firenze: Barbèra, 1887.
- Besca, Marianna Martina. *La fenice infernale: una nota sul bestiario cristiano e parodia sacra nella bolgia dei ladri (Inf. XXIV, 97-111)*. “L’Alighieri” n.s. 35.1 (2010): 133-52.
- Bigi, Emilio. *Vanni Fucci*. In *Enciclopedia dantesca* (1976). [https://www.treccani.it/enciclopedia/vanni-fucci\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vanni-fucci_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).  
 \_\_\_\_\_. *Un caso concreto del rapporto di struttura e poesia: il canto XIV dell'“Inferno”*. In *Forme e significati nella “Divina Commedia”*. Bologna: Cappelli, 1981. 83-107.
- Bosco, Umberto. *Capaneo*. In *Enciclopedia dantesca* (1970): [https://www.treccani.it/enciclopedia/capaneo\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/capaneo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).
- Carpi, Umberto. *Un Inferno guelfo?*. “Nuova Rivista di Letteratura Italiana” 13.1-2 (2010): 95-134.
- Casadei, Alberto. *Dalla chiusura del “Convivio” agli inizi del poema sacro*. In *Dante oltre l'allegoria*. Ravenna: Longo, 2021. 33-70.
- Castoldi, Massimo. *La prima bestemmia di Vanni Fucci. Note di onomastica dantesca*. In *Il gioioso ritornare. Dante a Bologna nei 750 dalla nascita*. A c. di Massimo Giansante. Bologna: Il Chiostro dei Celestini, Amici dell'Archivio di Stato di Bologna, 2018. 61-71.
- Cioffi, Caron Ann. *The Anxieties of Ovidian Influence: Theft in “Inferno” XXIV and XXV*. “Dante Studies” 112 (1994): 77-100.
- Dante nella Toscana occidentale: tra Lucca e Sarzana (1306-1308)*. Atti del Convegno di studi (Lucca-Sarzana, 5-6 ottobre 2020). A c. di Alberto Casadei, Matteo Cambi e Paolo Pontari. Pisa: Pisa UP, 2021.
- Della Terza, Dante. *Dante nella bolgia dei ladri. Lettura del canto XXIV dell'“Inferno”*. “Dante” 3 (2006): 11-20.
- Derla, Luigi. *Capaneo o del tragico mancato (su “Inferno” XIV, 43-45 e altri luoghi)*. “Italianistica” 11.2-3 (1982): 195-211.
- De Sanctis, Francesco. *Saggi critici*. Milano: Sonzogno, 1936.
- Ferretti, Giovanni. *I due tempi della composizione della Divina commedia*. Bari: Laterza, 1935.
- Floriani, Pietro. *Mutare e trasmutare: alcune osservazioni sul canto XXV dell'Inferno*. “GSLI” 149.466-67 (1972): 324-32.
- Forti, Fiorenzo. *Il magnate non magnanimo. La “praesumptio”*. In *Magnanimitate. Studi su un tema dantesco*. Bologna: Pàtron, 1977. 137-60.
- Franceschini, Fabrizio. *“Capaneo” di Primo Levi: l'“ebreo pisano”, il polacco e le storie “allegre”*. In *Per Frida Misul. Donne e uomini ad Auschwitz*. Livorno: Salomone Belforte & C., 2019. 183-236.

- Francesco da Buti. *Commento sopra la Divina Commedia di Dante Allighieri di Francesco da Buti*. A c. di Crescentino Giannini. Pisa: Fratelli Nistri, 1858.
- Fumagalli, Edoardo. *Per l'interpretazione del canto XXIV dell'“Inferno”*. In *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*. Firenze: Olschki, 2012. 35-53.
- Gardini, Nicola. *Umanesimo e lacrime di sangue. Una lettura di “Inferno” XIV*. “L'Alighieri” n.s. 38.2 (2011): 57-76.
- Geri, Lorenzo. *Percorsi staziani nell'“Inferno” di Dante: l'abisso della tragedia*. “Linguistica e Letteratura” 35.1-2 (2010): 109-35.
- Grimaldi, Marco. *La voce di Vanni Fucci (“If”, XXIV 65-9). Ecdotica, commenti e narratologia dantesca*. “Bollettino di Italianistica” 7.1 (2010): 141-56.
- Gross, Kenneth. *Infernal Metamorphoses: An Interpretation of Dante's “Counterpass”*. “MLN” 100.1 (1985): 42-69.
- Guido da Pisa. *Expositiones et glose. Declaratio super “Comediam” Dantis*. A c. di Michele Rinaldi. Appendice a c. di Paola Locatin. Roma: Salerno, 2013.
- Lactantii Placidi *In Statii Thebaida Commentum*, Anonymi *In Statii Achilleida Commentum*, Fulgentii *ut fingitur Planciadis super Thebaiden Commentariolum*. Recensuit Robert Dale Dweeney. Stutgardiae et Lipsiae: Teubner, 1997. <https://digiliblt.uniupo.it/xtf/view?docId=dlt000323/dlt000323.xml;chunk.id=d1433e140;toc.depth=1;toc.id=d1433e140;brand=default>.
- Livraghi, Leyla M. G. *Esemplarità del mito e agone con gli antichi in “Inferno” XXIV-XXV*. In *I classici di Dante*. A c. di Paola Allegrè e Marcello Ciccuto. Firenze: Le lettere, 2017. 57-88.
- \_\_\_\_\_. *Composizione “in progress” della “Commedia” e rapporto con le fonti: il caso rivelatore di Stazio*. “Italianistica” 50.1 (2021): 75-85.
- Ledda, Giuseppe. *Per lo studio del bestiario dantesco. In margine a “Gli animali fantastici nel poema dantesco” di Guido Battelli*. “Bollettino Dantesco” 1 (2012): 87-102.
- Malavasi, Massimo. *Canto XIV. Limiti e altezza dell'etica dei laici*. “Scaffale Aperto” 4 (2013): 9-56.
- Marcozzi, Luca. *La “Rhetorica novissima” di Boncompagno da Signa e l'interpretazione di quattro passi della “Commedia”*. “Rivista di Studi Danteschi” 9.2 (2009): 370-89.
- \_\_\_\_\_. *“Lo dolce poeta”*: Dante lettore di Stazio e dei suoi commenti. In “Rivista di cultura classica e medievale” 63.2 (2021, in corso di stampa).
- Marucci, Valerio. *La “dimanda onesta”*. *Lettura del canto XXIV dell'“Inferno”*. In *Per me, Dante. Incontri e riflessioni con alcuni canti della “Commedia”*. Ravenna: Longo, 2014. 31-43.
- Ottimo commento alla Commedia*. A c. di Giovanni Battista Boccardo, Massimiliano Corrado e Vittorio Celotto. Roma: Salerno, 2018.
- Pagliaro, Antonino. *La settima zavorra*. “L'Alighieri” n.s. 6.2 (1965): 3-26.
- Paratore, Ettore. *Lucano e Dante*. In *Antico e nuovo*. Caltanissetta: Sciascia, 1965. 165-210.
- \_\_\_\_\_. *Il canto XXV dell'“Inferno”*. In *Tradizione e struttura*. Firenze: Sansoni, 1968. 250-80.
- Peterson, Thomas E. *Ovid and Parody in Dante's “Inferno”*. “Annali d'italianistica” 25 (2007): 203-16.
- Pinto, Raffaele. *Dalla prima ideazione (“De Vulgari” II) al disegno definitivo (“Inf.” XI)*, in *Per intelletto umano e Per autoritadi*. *Il contesto di formazione e diffusione culturale del Poema dantesco* (atti del convegno, 29-31 ottobre 2020). A c. di Leyla Livraghi, Gaia Tomazzoli. Firenze: Cesati, in corso di stampa.
- Santagata, Marco. *Sulla genesi fiorentina della “Commedia”*. “Arzanà” 16-17 (2013): 181-98.



- Scalmazzi, Danila. *Episodi della presenza di Stazio nella "Commedia"*. "Versants" 58.2 (2011): 31-58.
- Seriacopi, Massimo. *L'imbestiamento in Dante: il caso di Vanni Fucci secondo due commenti trecenteschi alla "Commedia" e la contrapposizione con il magnanimo Ulisse*. "Hápax" 10 (2017): 33-53.
- Spera, Francesco. "Inferno" XXIV. In *Lectura Dantis Bononiensis*. 7 voll. A c. di Emilio Pasquini e Carlo Galli. Bologna: Bononia UP, 2014. 4.79-91.
- Statius, Publius Papinius. *Opere*. A c. di Antonio Traglia, Giuseppe Aricò. Torino: UTET, 1980.
- Tateo, Francesco. *Il politico della violenza (If. XIV)*. In *Simmetrie dantesche*. Bari: Palomar, 2001. 35-67.
- \_\_\_\_\_. *Lettura di "Inferno" XXIV (L'esemplarità di una similitudine e l'enigma della fenice)*. "L'Alighieri" n.s. 38.2 (2011): 77-90.
- Tavoni, Mirko. *Perché il poema di Dante è una "Commedia"?*. In *Qualche idea su Dante*. Bologna: il Mulino, 2015. 335-69.
- Veglia, Marco. "Inferno" XIV tra Cavalcanti e Capaneo. *Per una rilettura del XIV canto*. In *Lectura Dantis Bononiensis*. 7 voll. A c. di Emilio Pasquini e Carlo Galli. Bologna: Bononia UP, 2014. 3.19-28.

DABNEY G. PARK

### “I AM NOT UZZAH”: DANTE SPEAKS TRUTH TO POWER

**Abstract:** In the Old Testament, Uzzah the Israelite is killed angrily and violently by God for touching the Ark of the Covenant. During the Middle Ages, various theologians and canon lawyers interpreted this event as a warning to lay persons against criticizing the clergy. Dante refers to the Uzzah story briefly in *Purgatorio* 10 and more extensively in *Epistola* 11, his letter to the Italian cardinals. In the letter, Following the tradition of the *sermo humilis*, Dante positions himself as a humble person who must speak truth to power. He clearly distinguishes himself from Uzzah’s transgression by saying that he is not concerned with the Ark (the substance of the church), but with the oxen (the cardinals) who are leading the church on the wrong path.

**Keywords:** Uzzah, Ark of the Covenant, David, Gregory the Great, Gratian, *sermo humilis*, *Purgatorio*, Dante’s letter to the Italian cardinals (*Epistola*. 11), criticism of the church.

#### The Old Testament Story of Uzzah

The story of Uzzah the Israelite is no longer common knowledge, but in Dante’s time the figure of Uzzah was well-known, and it served as a cautionary tale for lay persons who might have the temerity to criticize the clergy while expressing what they saw as the truth. Dante mentions Uzzah in two places: on the *cornice* of the proud in *Purgatorio* (10.55-69) and in his letter to the Italian cardinals (*Epist.* 11.5).<sup>1</sup> Both treatments are best understood in light of the full Biblical story of Uzzah, which is told in 2 Samuel 6 and partly repeated in 1 Paralipomenon 13.<sup>2</sup> King David was working to establish himself as king over all the Hebrew tribes. He has defeated the Philistines, retrieved the Ark of the Covenant, and received anointment as king over all of Israel. He stored the Ark in the house of Abinadab on the hill of Cariathiarim in Shiloh for at least twenty

---

<sup>1</sup> In his edition of Dante’s *Epistolae*, Paget Toynbee lists this letter as No. 8 (121), but almost all subsequent editions list it as No. 11.

<sup>2</sup> Following the Book of Ruth, the names of the next six books in the Latin Vulgate (*Biblia Sacra*), the English Douay-Rheims (*The Holy Bible*), and the Revised Standard Version (henceforth, “RSV”) (*The New Oxford Annotated Bible*), vary as follows: the Vulgate pattern is Samuel (or Regum) 1 and 2, Malachi (or Regum) 3 and 4, and Paralipomenon 1 and 2; the Douay-Rheims pattern is Kings 1 and 2, Kings 3 and 4, and Paralipomenon 1 and 2; the RSV pattern is Samuel 1 and 2, Kings 1 and 2, and Chronicles 1 and 2. Unless otherwise noted, references here follow the Vulgate. Bible quotations in Latin are from the *Biblia Sacra*; quotations in English are from Douay-Rheims.

years. Then David decided to move the Ark from Abinadab's house in order to establish Jerusalem as the holy city of the Israelites, the capital city of the Hebrew people, and the home of David's monarchy. He gathered "all the chosen men of Israel, thirty thousand" and led them to Abinadab's house, where they built a new cart and secured some oxen (*boves*) to pull it. They loaded the Ark of the Covenant onto the cart, and Abinadab's two sons, Ahio and Uzzah, were appointed to accompany the Ark on the journey to Jerusalem. Ahio walked in front of the cart, while Uzzah walked along side of it. As they drove the cart down the hill to the threshing-field of Nachon, David and the men of Israel "played before the Lord on all manner of instruments made of wood, on harps and lutes and timbrels and cornets and cymbals."<sup>3</sup> It was a joyful celebration.

But it would end in tragedy. When the cart rolled onto the threshing-field (*aream*) of Nachon, the oxen stomped their feet, trampled (*calcitravant*) the ground, and tipped (*inclinaverunt*) the Ark to one side. To prevent the Ark from falling off the cart and presumably into the mud, Uzzah reached out his hand to steady it. The Lord of Hosts was furious with Uzzah for this act of rashness (*temeritate*). In one of the most astounding acts of divine violence in the Hebrew scriptures, God struck Uzzah dead on the spot! The place where Uzzah died was called "Percussio Oza" ("the striking of Uzzah").<sup>4</sup> Uzzah perished next to the

---

<sup>3</sup> 2 Samuel 6.1-5. The Vulgate reads: "<sup>1</sup>congregavit autem rursum David omnes electos ex Israhel triginta milia / <sup>2</sup>surrexitque et abiit / et universus populus que erat cum eo de virus Iuda ut adducerent arcam Dei / super quam invocatum est nomen Domini exercituum sedentis in cherubin super eam / <sup>3</sup>et inposuerunt arcam Domini super plaustrum novum / tuleruntque eam de domo Abinadab qui erat in Gabaa / Oza autem et Haio filii Abinadab minabant plaustrum novum / <sup>4</sup>cumque tulissent eam de domo Abinadab qui erat in Gabaa cusodiens arcam Dei / Haio praecebat arcam / <sup>5</sup>David autem et omnis Israhel ludebant coram Domino / in omnibus lignis fabrefactis et citharis et lyris et tympanis et sistris et cymbalis." Douay-Rheims (2 Kings 6.5-9) translates: "<sup>1</sup>And David again gathered all the chosen men of Israel, thirty thousand. / <sup>2</sup>And David arose and went, with all the people that were with him of the men of Juda to fetch the ark of God, upon which the name of the Lord of Hosts is invoked, who sitteth over it upon the cherubims. / <sup>3</sup>And they laid the ark of God upon a new cart: and took it out of the house of Abinadab, who was in Gabaa: and Oza, and Ahio, the sons of Abinadab, drove the new cart. / <sup>4</sup>And when they had taken it out of the house of Abinadab, who was in Gabaa, Ahio having care of the ark of God went before the ark. <sup>5</sup>But David and all Israel played before the Lord on all manner of instruments made of wood, on harps and lutes and timbrels and cornets and cymbals." Ahio and Uzzah are the common English spellings; other spellings include Italian, *Ahio*, *Uzza*; Douay-Rheims, *Ahio*, *Oza*; RSV, *Ahio*, *Uzzah*; and Latin: *Oçe* (Potestà, *Dante in conclave*).

<sup>4</sup> 2 Samuel 6.6-9. The Vulgate reads: "<sup>6</sup>postquam autem venerunt ad aream Nachon [“Chidon” in 1 Paralipomenon 13.9] extendit manum Oza ad arcam Dei et tenuit eam quoniam *calcitrabant boves* [1 Paralipomenon 13.9 adds: “*lascivians paululum inclinaverunt eam.*”] / <sup>7</sup>iratusque est indignatione Dominus contra Ozam et percussit eum super *temeritate* / qui mortuus est ibi iuxta arcam Dei / <sup>8</sup>contristatus autem est David eo quod percussisset Dominus Ozam / et vocatum est nomen loci illius Percussio Oza usque

Ark of the Covenant that he had tried to save. How could an Israelite react to such a horrific act of divine justice? David’s first reaction may have been one of anger, but the Bible also says that he was saddened by Uzzah’s death and afraid about how to move the Ark to Jerusalem.<sup>5</sup>

David later moved the ark to the house of Obbedom the Gittite. Obbedom’s house was blessed for three months, revealing that God’s anger had dissipated, so David moved the ark again, this time on its final trip to Jerusalem (2 Samuel 6.10-13). Dressed only in a simple ephod and rejoicing along the way, David “danced with all his might” while his men blew horns. As the ark entered the city, David’s wife, Michol, looked out of a palace window and saw, to her great disapproval, David “leaping and dancing” in improper dress, “and she despised him in her heart.”<sup>6</sup> For this sentiment, Michol was struck barren.

In the Book of Numbers (4.15), the Lord speaks to Moses and Aaron,

---

in diem hanc / <sup>9</sup>et extimuit David Dominum in die illa dicens / quomodo ingreditur ad me arca Domini” (emphasis mine). The Latin word “calcitrant,” used for treading grapes, also connotes insolence, abuse, or oppression, as in trampling on prostrate opponents; s.v. “calco,” *A Latin Dictionary* (267-68), and *Oxford Latin Dictionary* (257). The *Oxford Latin Dictionary* translates “bos, bouis” as oxen or bulls (329). Some commentators call them horses, but they are clearly oxen. “Lasciviens,” from “lascivire,” means to frisk, play, or act without restraint; *Oxford Latin Dictionary*, s.v. “lasciuio” (1004). *Temeritas* is translated by the *Oxford Latin Dictionary*, as rashness, impetuosity, thoughtlessness, and acting without reason; it carries the sense of violation or even desecration, but it is not associated with arrogance or pride (1912), *pace* Sara Menzinger, who says that Uzzah was killed for “l’arroganza e l’irriverenza dimostrata” (“Dante, la Bibbia,” 122). Douay-Rheims (2 Kings 6-9) translates: “<sup>6</sup>And when they came to the floor of Nachon, Oza put forth his hand to the ark of God, and took hold of it: because the oxen kicked and made it lean aside. / <sup>7</sup>And the indignation of the Lord was enkindled against Oza, and he struck him for his rashness: and he died there before the ark of God. / <sup>8</sup>And David was grieved because the Lord had struck Oza, and the name of that place was called: The striking of Oza, to this day. / <sup>9</sup>And David was afraid of the Lord that day, saying: How shall the ark of the Lord come to me?” The text does not address the question of who was qualified to touch the Ark and mount it onto the cart (clearly not Uzzah).

<sup>5</sup> *The New Oxford Annotated Bible/RSV*, based on post-Vulgate textual scholarship, reads at 2 Samuel 6.8 that “David was angry,” but the editors seem to question this language: “Was David *angry* or was he *afraid*? Probably the latter” (382n8-9).

<sup>6</sup> 2 Samuel 6.14-16. The Vulgate reads: “<sup>14</sup>et David saltabat totis viribus ante Dominum / porro David erat accinctus ephod lineo / <sup>15</sup>et David et omnis domus Israhel / ducebant arcam testamenti Domini / in iubilo et in clangore bucinae / <sup>16</sup>cumque intrasset arca Domini civitatem David / Michol filia Saul prospiciens per fenestram / vidit regem David subsilientem atque saltantem coram Domino / et despexit eum in corde suo.” Douay-Rheims (2 Kings 14-16) translates: “<sup>14</sup>And David danced with all his might before the Lord: and David was girded with a linen ephod. <sup>15</sup>And David and all the house of Israel brought the ark of the covenant of the Lord with joyful shouting, and with sound of trumpet. <sup>16</sup>And when the ark of the Lord was come into the city of David, Michol the daughter of Saul, looking out through a window, saw king David leaping and dancing before the Lord: and she despised him in her heart.”

telling them that the function of the Levites is to serve as porters and to move wrapped objects, including the Ark, but not to touch the holy things, or risk divine violence. David later (1 Paralipomenon 15.2 and 15.13) declared that, for fear of divine retribution, only Levites would be allowed to carry the Ark “lest as the Lord at first struck us [i.e., Uzzah] because you [Levites] were not present, the same should now also come to pass.”

The clear lessons of the story, at the literal level, are that Uzzah should not have been so rash as to touch the ark because he was a lay person, neither a Levite nor a priest; and that Michol should not have despised David for debasing the kingship by dancing around in an ephod.

### **Uzzah in the Middle Ages**

Here is a story replete with allegorical potential, a feast for medieval writers. It offers many things to consider: the oxen, the cart, the threshing field, the oxen stomping their feet, the Ark itself, the leaning of the Ark, Uzzah, and his hand touching the Ark—all leading up to the fact that God killed Uzzah with a violent blow. Weaving these elements together spawned different interpretations of the Uzzah episode throughout the Middle Ages, resulting in a series of stories, each told to make a point from a different perspective.

Sara Menzinger, in “Dante, la Bibbia,” has provided a helpful guide through numerous medieval commentators on the Uzzah story. Although her work is focused primarily on tracing the principle of non-intervention between the church and the empire, her research nevertheless reveals that the Uzzah story was most often used as a warning to lower clergy, laymen, and ordinary folk against accusing the clergy of sin. “The story of Uzzah,” she writes, “had long been read as an exemplary case of the clergy’s preferred relationship between the priesthood and the lay world” (76), one in which lay persons were not to criticize the clergy.

Menzinger explains that Gregory the Great (d. 604) saw the Ark as representing holy men (*sancti*, including higher clergy), distinguishing between them on the one hand, and Uzzah and others of his ilk as subordinates (*subditi*) on the other (126).<sup>7</sup> Whereas in Carolingian times, the sin of Uzzah was interpreted as not respecting the proper separation between human beings and the sphere of the divine, she notes that, as early as the ninth century, commentators consistently identified the figure of Uzzah as representing lay persons who should not insert themselves in the ecclesiastical sphere (131). Theologians soon began to identify Gregory’s *sancti* as masters (*magistri*), prelates (*prelati*), or rectors (*rectores*). They interpreted the Ark as the church and the hierarchy and the conduct of the oxen as the misbehavior of sinful

---

<sup>7</sup> Gregory the Great, *Moralium* (5.11), *Patrologia Latina* (henceforth *PL*) (75: 692).

clergy.<sup>8</sup>

Despite the fact the Hebrew Bible does not designate him as such, Josephus identified Uzzah as a Levite.<sup>9</sup> Gregory the Great followed suit,<sup>10</sup> and throughout the early Middle Ages, commentators thought of Uzzah as a Levite. They did not see him as a high priest with authority to touch holy things. Later, from the time of Innocent III (papacy 1198-1216), the Levites were reincorporated in canon law as priests, further emphasizing the role of Uzzah (no longer thought of as a Levite) as a layman.<sup>11</sup>

The trend to see Uzzah as representing lay persons who criticized the clergy became abundantly clear in Gratian’s *Decretum* (mid-twelfth century). The entire text of Questions 7 and 8 of Causa 2 in Gratian’s *Decretum* focusses directly on the issue of accusations and charges brought against bishops, priests, and prelates by other persons, including heretics, Jews, pagans, *oves* (ordinary Christian people), *minores* (insignificant people), *subditi* (subordinate persons), *religiosi* (monastics), *laici* (lay persons), and *Levitici*. *Subditi* appear to include both lower clergy and lay persons, while *Levitici* designate persons with some religious duties, but not ordained priests; they are treated in the same category as lay persons.

The story of Uzzah is tucked into a chapter in the *Decretum* about whether, when a lay person accuses a cleric of misbehavior and presents documents, but cannot prove their veracity, such documents must be considered by an ecclesiastical court.<sup>12</sup> The answer is negative. The Ark, Gratian says, represents the prelates (*prelatos*) of the church, who are spiritual men (*spirituales*). Uzzah stands for persons subordinate to the prelates, *subditos*. It is false, Gratian says, that the leaning of the Ark is caused by the prelates. It is one thing, he notes, to bend down (*inclinari*), another to descend (*descendere*), and yet another to fall (*cadere*). Christ bent down when he wrote in the sand. He descended from the mountains, where He had gone to pray. Bending down and descending signify humility, as when *spirituales* frequently condescend to carnal persons

---

<sup>8</sup> For example, Bishop Atto of Vercelli (d. 961), *Libellus de pressuris ecclesiasticis*: “Quid enim per archam melius quam sancta Ecclesia designatur? Quid per boves, quam dissidentes sacerdotes? Quid per Ozam, nisi aliquem temerarium intelligimus? (“What can be better designated as the Ark than the holy church? What as the oxen than dissident priests? Who are we to understand for Uzzah if not some rash person?”), *PL* (134: 64, my translation); quoted by Menzinger, “Dante, la Bibbia” (144n41). This interpretation actually anticipates Dante’s reading of the story (see below).

<sup>9</sup> Josephus, *Antiquities of the Jews* 6.1.4. Menzinger also calls him “the Levite Uzzah” (“Dante and the Law,” 75).

<sup>10</sup> *Moralium* (5.11), *PL* (75: 692).

<sup>11</sup> Menzinger, “Dante, la Bibbia” 133. She notes that when Innocent III threatened King John and Frederick II with the fate of Uzzah, he did not call Uzzah a Levite (136, and 145n59-n60).

<sup>12</sup> Gratian, *Decretum*, *Questio* 7: “Que publicis documentis probari non possunt tolleranda sunt, *Corpus iuris canonici* 1.489-91.

(*carnalibus*) and suffer their weakness with them. The leaning of the Ark is to be understood as the clergy, who in mercy and humility, like angels, condescend to share the infirmity of *subditi*. The oxen who stomp their feet represent the *subditi* and the sins of carnal persons who disobey their teachers, the prelates, causing the Ark to lean. Uzzah represents the lay subjects of the church, who instead of appreciating the merciful compassion of their prelates, accuse them with severe bitterness (*in seueritatis amaritudinem*). Gratian says that Uzzah is strong (*robustus*). By putting out his hand forcefully to steady the Ark, he harshly blames his superiors (the clergy) for their sins. In this act, he stands for any lay person who might accuse a cleric of sin. Such persons, Gratian says, presume to insist on their own justice; instead of offering mercy for the sins of the clergy, Uzzah and these carnal men attack prelates who have compassion for them. God strikes Uzzah dead because he has no pity for the sins of the clergy. His violent death is meant to be a warning to any lay person who might accuse (or criticize) the higher clergy: “*subditi prelatos suos accusare non possunt*” (“subordinates may not accuse their prelates”). For Gratian, Uzzah’s act was an unpardonable sin for which death was a just penalty.

#### **Dante’s Treatment of Uzzah in *Purgatorio* 10**

Dante makes it obvious that he expects his readers to have some awareness of the story of Uzzah and the sin that caused his death. He further assumes that this awareness would include several key elements: that the Ark was not to be touched by other than qualified persons, and especially not by lay persons; that Uzzah was presumptuous, even prideful, in touching the Ark; and, that God acted justly in striking him dead for doing so. Dante disputes none of these things; in fact, he assumes them to be true and he expects that his readers will know them.

On the cornice of the proud in *Purgatorio* 10, just after climbing the difficult path through “the eye of the needle,”<sup>13</sup> Virgil and Dante see some striking bas-relief sculptures carved into the pure white marble of the mountain side, works of art more beautiful than any sculptures of antiquity. Dante calls them “*visibile parlare*” (*Purg.* 10.95).<sup>14</sup> The carvings offer examples of humility and its opposite, pride, placed there to “speak” to the sinners as they expiate the vice of pride.

The pilgrim, transfixed by the beauty of these carvings, is astounded by the carved figure of the Virgin Mary, the first on the mountainside. Virgil quickly urges him to move on, whereupon Dante moves past his guide (*Purg.* 10.53). In

---

<sup>13</sup> Matthew 19.24. By means of this reference, Dante reminds us that the pilgrim, having rejected that “*mal amor*” that “*fa parer dritta la via torta*,” is now like the camel that with great difficulty has made its way through the eye of a needle (*Purg.* 10.2-3). In other words, Dante is on the narrow, difficult, and correct path toward God.

<sup>14</sup> On the art of *Purgatorio* 10, see Vickers.

the next panel, they see a cart carrying the Ark of the Covenant:

Era intagliato lì nel marmo stesso  
lo carro e ’ buoi, traendo l’arca santa;  
per che si teme officio non commesso.

(*Purg.* 10.55-57)

Dante thus reminds his readers about the journey of the Ark to Jerusalem. The key words in this passage mention the fear of the sacred violence that God visited upon Uzzah, and that lay persons could face by acting in an “officio non commesso.” Teodolinda Barolini suggests that this phrase carries insight from Dante’s earlier use of the word “officio” in *Inferno* 12.89, where Virgil tells the centaurs that his “officio novo” came from Beatrice in highest Heaven, thus establishing Virgil’s divine commission to guide Dante the pilgrim through *Inferno* and *Purgatorio* (*The Undivine Comedy* 132). The contrast is instructive: accepting a divine commission is a holy obligation, while acting from one’s own will, without proper sanction, incurs the sin of pride. Uzzah, though not pictured on the mountain wall, acted from an *officio non commesso*. Dante only subtly reminds his readers that the cart and the oxen, carrying the Ark of the Covenant, led to the abrupt death of Uzzah, whom he neglects to mention. There is no hint here of the poet seeing himself as a new Uzzah; instead, he uses this part of the story of Uzzah in *Purgatorio* 10 simply to point out that Uzzah acted without proper authorization.

In the next frame, the poet proceeds to highlight David’s humility as he returned the Ark to Jerusalem. Carved in bas-relief, the cart enters Jerusalem as David dances half-naked:

Lì precedeva al benedetto vaso,  
trecando alzato, l’umile salmista,  
e più e men che re era in quel caso.  
Di contra, effigiata ad una vista  
d’un gran palazzo, Micòl ammirava  
sì come donna dispettosa e trista.

(*Purg.* 10.64-69)

The blessed vessel is the Ark of the Covenant, and David is the humble psalmist dancing among his people with his robe hitched up, presenting himself as both less than a king (a low, comic act of humility) and more than a king (a high, noble act of condescending to his people). David is at once a proud king and one of the vulgar crowd as he sings and dances before the Ark.<sup>15</sup>

Teodolinda Barolini (*Dante’s Poets*), and Robert Hollander (“Dante as Uzzah?”) see David as an Old Testament topos for Dante: both sing sacred songs, and both profess humility. David is the “umile psalmista,” while Dante,

---

<sup>15</sup> On Dante’s use of David, see Giuseppe Ledda, “La danza.”



using *visibile parlare*, presents a *sermo humilis*, a speech by a humble person in a humble style. The role of a humble singer of divine song encapsulates the poet's identity as a new David. Despite being a king, David thus embodies the virtue of humility by joining with his people to revel in the joy of restoring the Ark to the Holy City. Dante emphasizes David's humility by contrasting it with Michòl's haughtiness, for which she will bear the punishment of becoming barren.

#### **Dante's Treatment of Uzzah in the Letter to the Italian Cardinals**

Dante treats the story of Uzzah quite differently in his letter written a year or two later to the Italian cardinals,<sup>16</sup> a document that fully reveals the poet's self-understanding as a prophet who speaks for God. He wrote this explosive, bitter letter upon the death of Pope Clement V to warn the Italian cardinals against electing another French pope who might keep the Holy See in Avignon instead of returning it to Rome. In this angry and critical letter, Dante heaps accusations on the Italian cardinals for many things (*Epist.* 11.1-3): for reflecting the cupidity of the ancient Pharisees; for leaving the city of Rome bereft and deserted; for making bad use of their free will by listening to astronomers who say that things happen by necessity; for neglecting to guide the church on the track of Christ, and even deflecting the church from its proper path; for bringing the church to a precipice; for turning their backs on the church like the apostates in Ezekiel,<sup>17</sup> for despising the fire of Elijah;<sup>18</sup> for selling doves in the temple, for ignoring Christ's whip<sup>19</sup> and God's fire;<sup>20</sup> for despising God's patience; and, for

---

<sup>16</sup> Toynbee placed the date of Dante's letter to the Italian cardinals in May or June of 1314 (124-26).

<sup>17</sup> Ezekiel 8.16: "And he brought me into the inner court of the house of the Lord: and behold at the door of the temple of the Lord, between the porch and the altar, were about five and twenty men having their backs toward the temple of the Lord, and their faces to the east: and they adored towards the rising of the sun."

<sup>18</sup> Malachi, or 3 Regum (Douay-Rheims 3 Kings) 18.20-40. To dissuade the Israelites from following Baal, Elijah staged a contest. The worshipers of Baal were instructed to set up an altar to Baal on which to roast a bull without setting a fire under it. They prayed all day for Baal to set the fire, to no effect. Elijah set up an altar to Yahweh and ordered the Israelites to douse the wood with water three times and fill a trench around the altar with water. When Elijah prayed, "the fire of the Lord fell, and consumed the holocaust, and the wood, and the stones, and the dust, and licked up the water that was in the trench" (Douay-Rheims 3 Kings 18.38). Dante's insinuation here is that the cardinals are acting like worshipers of Baal instead of respecting the power of the Lord.

<sup>19</sup> John 2.14-15: "And he found in the temple them that sold oxen and sheep and doves, and the changers of money sitting. And when he had made, as it were, a scourge of little cords, he drove them all out of the temple, the sheep also and the oxen, and the money of the changers he poured out, and the tables he overthrew."

<sup>20</sup> In Leviticus 10.1-2, Aaron's sons, Nadab and Abi'hu, each took his own censer, "put fire therein, and incense on it, offering before the Lord a strange fire: which was not

acting like Alcimus, who made a deal with King Demetrius to be named high priest, when they conspired with King Philip IV of France to name Bertrand de Got as Pope Clement V.<sup>21</sup>

### **Dante and the *sermo humilis***

Following this long list of grievances, Dante establishes his credentials in a paradoxical way, asking, “who am I to criticize? who am I to call the cardinals and the hierarchy of the Roman Church to repentance?” He puts the question from the perspective of the cardinals, who would want to know the identity and standing of the author of this vitriolic letter:

Forsitan “et quis iste, qui Oçe repentinum supplicium non formindans, ad arcam, quamvis labantem, se erigit?” indignantes obiurgabitis.<sup>22</sup>

(Maybe you will cry out in indignant rebuke, “and who is this, who fearing not the swift punishment of Uzzah, raises himself up to the ark, however much it is leaning?”)<sup>23</sup>

(*Epist.* 11.5)

Dante here changes the predominant paradigm for the story of Uzzah. Instead of seeing the Ark as the higher clergy, he uses the Ark to represent the doctrine, sacraments, and structure of the Roman Church. The higher clergy, the prelate, and especially the Italian cardinals are the oxen who threaten to throw the Ark into the mud of the threshing-field. For Dante, Uzzah remains the impertinent lay person who, without an *officio commesso*, dares to interfere with the church itself.

For criticizing the Italian cardinals so severely, Dante expects them to see him as an arrogant and prideful new Uzzah. He answers their presumptive question with a passage drawn from the Gospel of John (1.19): “quis iste?” (“Who is this?”)<sup>24</sup> and by grounding his authority to speak in the standing of a

---

commanded of them. And fire coming out from the Lord destroyed them, and they died before the Lord.”

<sup>21</sup> 1 Maccabees 7.5-8. The ungodly Alcimus persuaded Demetrius, the king of Syria, to appoint him high priest, a position from which he attempted to destroy his bitter enemy, Judas Maccabeus. This reference, says Honess, “seems to be to the previous conclave, when Clement V was elected to the Papacy, under the improper influence of Philip the Fair of France” (89n27).

<sup>22</sup> The Latin text comes from Gian Luca Potestà’s recent edition in *Dante in conclave* (198-202).

<sup>23</sup> English translations of *Epistola* 11 are by the author.

<sup>24</sup> When in John 1.19 the priests and Levites interrogated Jesus about whether he was a prophet, they asked him “tu quis es?” (“who are you?”). Potestà (“Cum Ieremia,” 507) and Ledda (“Modelli biblici,” 37) say that Dante uses this passage to underscore his own prophetic role. Patrizia Di Patre writes that “l’assunzione della formula sacra [...] ottiene il medesimo effetto di confermare ciò che, per via diretta, l’Autore vuol fare credere

simple man prepared to speak the truth, in the tradition of the *sermo humilis*:

Quippe de ovibus pascuis Iesu Christi minima una sum; quippe nulla pastoralis auctoritate abutens, quoniam divitiae mecum non sunt. Non ergo divitiarum, sed gratia Dei sum id quod sum, et “caelum domus eius commedit.” Nam etiam “in ore lactantium et infantium” sonuit iam Deo placida veritas, et cecus natus veritatem confessus est, quam Pharisei non modo tacebant, sed et maligne reflectere conabantur. Hijs habeo persuasum quod audeo. Habeo praeter haec preceptorem Philosophum qui, cuncta moralia domatizans, amicis omnibus veritatem docuit preferendam.

(In truth I am one of the least of the sheep in the pastures of Jesus Christ. I have no pastoral authority to abuse, for riches are not mine. Not therefore by virtue of wealth, but by the grace of God, “I am what I am”; and “the zeal of His house has eaten me up. For even “the mouths of sucklings and babes” have the truth, well pleasing to God, as has previously been said; and the man born blind confessed the truth which the Pharisees not only suppressed but even strove maliciously to contradict. It is thus that I am persuaded to my daring deed: and moreover, I have with me the Philosopher as my instructor, who, in his teaching on the whole body of morals, declares that the truth must be preferred to every friend.)

(*Epist.* 11.5)

Dante declares that, like Uzzah, he is only a *minimus* (unimportant) lay person, merely another follower of Jesus Christ, but he is what he is, a man driven by zeal for the house of the Lord. Here he echoes St. Paul’s claim in the first letter to the Corinthians that he is the least of the apostles.<sup>25</sup> In this way, he positions himself at opposite poles from Uzzah, whose rashness was punished by death. Instead of claiming high standing, he paraphrases this text to align himself with St. Paul and to underscore the lowliness of his own situation. Where St. Paul saw himself as the least of the Apostles, Dante presents himself as the least of the sheep of Jesus Christ, while asserting that, like St. Paul, the grace of God has made him what he is. I am nobody, Dante insists. I cannot abuse pastoral authority; I am not a priest, for I am not wealthy. I am a babe, a suckling,<sup>26</sup> a blind man.<sup>27</sup> I have no standing.

The poet’s full awareness of his low position is the very thing that drives him to speak. His insistence on his own insignificance reinforces Dante’s view

d’escludere, siglando senza più dubbi la provvidenzialità della sua missione in terra” (326-28).

<sup>25</sup> 1 Corinthians 15.9-10: “ego enim sum minimus apostolorum qui non sum dignus vocari apostolus [...] gratia autem Dei sum id quod sum.” (“For I am the least of the apostles, who am not worthy to be called an apostle [...] But by the grace of God, I am what I am”).

<sup>26</sup> Psalm 8.3: “ex ore infantium et lactantium perfecisti laudem” (“out of the mouth of infants and of sucklings thou hast perfected praise”).

<sup>27</sup> The story of the blind man whose faith in Christ contrasts with the spiritual blindness of the Pharisees (who for Dante stand for contemporary prelates) occupies the entire ninth chapter of the Gospel of John; see also Honess (90n32).

of himself as a prophet authorized to speak for God.<sup>28</sup> Having no wealth or power, he is driven by “zeal for the house of the Lord.”<sup>29</sup> Adding insult to injury, Dante appeals to the authority of Aristotle, insinuating that even a pagan philosopher is more respectful of the truth than these Christian cardinals.<sup>30</sup>

Zane D. R. Mackin, in an important article titled “Dante, the Rhetoric of Crisis, and Vigilante Preaching” published in *Annali d’Italianistica* in 2016, has pointed out that Dante’s position represents the classic theme of the *sermo humilis* in the Middle Ages, the topos of a humble, insignificant person prepared to speak truth to persons of higher station.<sup>31</sup> The medieval *sermo humilis* involved a crisis, and it foregrounded a homilist filled with righteous anger who claimed to have low standing in comparison to those persons of higher position whom he nevertheless addresses and rebukes by daring to speak his truth to power.<sup>32</sup> After all, as Hollander notes, Dante was in fact “an unimportant, unemployed, and exiled Italian politician” (“Dante as Uzzah?” 150), but he did face a genuine worldwide crisis, one that he felt justified and even required him to speak out and tell the truth, whatever the possible consequences.<sup>33</sup>

At this point in the Epistle Dante firmly rejects the idea that he is a new Uzzah:<sup>34</sup>

Nec Oçe presumcio quam obiectandam quis crederet, quasi temere prorumpentem me inficit sui tabe reatus; quia ille ad arcam, ego ad boves calcitrantes per abvia distrahentes attendor.

(Nor does the presumption of Uzzah infect me with the rotten guilt [*tabe reatus*] with

---

<sup>28</sup> Within the vast scholarly literature on Dante as a prophet, see most recently Potestà (*Dante in conclave*); Ledda (“Modelli biblici”); Cristaldi; Webb; Wilson; Tavoni; Piron; and Brill. Still useful are the earlier contributions of Wilson; Jacoff; Morghen; Nardi; Mineo; and Sarolli.

<sup>29</sup> Psalm 68.10: “zelus domus tuae comedit me” (“for the zeal of thy house hath eaten me up: and the reproaches of them that reproached thee are fallen upon me”).

<sup>30</sup> Aristotle, *Nicomachean Ethics* (1.6): “For one might love both, but it is nevertheless a sacred duty to prefer truth to one’s friends.”

<sup>31</sup> See especially the section on “Dante’s Letter to the Cardinals and His Claim to the Right to Preach” (38-41). Mackin builds on Auerbach, who does not mention the letter to the Italian cardinals, but who calls the *Commedia* the greatest medieval example of the *sermo humilis*.

<sup>32</sup> Mackin says: “Dante engineers a theatrical presentation of himself as a humble preacher of the truth, one who is driven, almost spontaneously, to speak words against figures more powerful than himself” (39).

<sup>33</sup> Ledda clearly outlines Dante’s claim, in this letter and elsewhere, for the authority to speak as a prophet (“Modelli biblici”); a full consideration of Dante’s role as a prophet lies beyond the scope of this essay, but see his bibliography (19n1).

<sup>34</sup> Pace Hollander, who says that “Dante indeed does think of himself as Uzzah” (“Dante as Uzzah?” 149), and Menzinger, who agrees that “Dante pictured himself [...] as a second Uzzah, abruptly interfering in ecclesiastical affairs” (“Dante and the Law” 76).

which he was charged, as some people believe, [given] the eruption of my temerity; for he [*ille*, i.e., Uzzah] reached out his hand to the Ark, while I [*ego*, i.e., Dante] focus on the oxen stomping their feet and drawing the Ark away from the [proper] track.)

(*Epist.* 11.5)

I am *not* Uzzah, Dante says, in effect; I am one of the least of the sheep in the pastures of Jesus Christ. You cardinals may not accuse me of Uzzah's presumption. Uzzah was wrong to assume an *officio non commesso*, to meddle with holy things. He deserved God's punishment for doing so. I speak with the authority of an *officio commesso* from God, Dante claims; I am God's prophet, I speak for God. Uzzah touched the Ark, he continues; I have not touched the holy things. Instead, I am calling attention to you bovine cardinals, who are stomping your feet in the mud of worldly things, causing the church to totter, leading it in the wrong direction (*abvia*), and turning it away from the proper path toward God.<sup>35</sup>

Aware that the Ark of the Covenant was about to fall off the cart and therefore into the mud, readers of Dante are likely to connect the threshing-floor (*aream*) with the poet's reference to the threshing-floor of life in *Monarchia* (3.16.11) and *Paradiso* (27.86), and with the image of the mud (*fangio*) in *Purgatorio* (16.129) into which Marco Lombardo says that the church has fallen.

Dante further reinforces the distance between himself and Uzzah by referring to Uzzah's *tabe reatus* (rotten guilt). English translators have chosen soft words for this phrase, but the word *tabe* carries a particularly strong meaning, involving physical corruption and even connoting the liquid that results from putrefaction.<sup>36</sup> For Dante, Uzzah's act of touching the Ark was not only wrong; it was disgusting. The view of Dante as a proud and presumptuous Uzzah stands in direct contradiction to the poet's use of the *sermo humilis* topos,

<sup>35</sup> The word *abvia* here brings to mind the *orbita* signifying the way of righteousness mentioned by character of St. Bonaventure while describing how the "two champions" of the church, St. Dominic and St. Francis (*Par.* 12.44) as parallel saints who guided the chariot of the church on the proper path (*Par.* 12.106-14). *Abvia* also reprises Phaeton's driving the chariot of the sun off of its proper orbit (*Epist.* 11.4). In her edition of Dante's *Monarchia*, Prue Shaw offers an excellent gloss on Dante's frequent use of the proper path or the right way: "The semantic nucleus which associates straight with right, good, honest, just and crooked with deviant, devious, dishonest, going astray is of course at the heart of the *Comedy* (*Inf.* 1.3: "la diritta via era smarrita," "the straight path was lost"; *Purg.* 10.3: "perché fa parer dritta la via torta," "because it makes the crooked path seem straight") (23n3). Note also Marco Lombardo's words in *Purgatorio*: "Però se 'l mondo presente *disvia*, / in voi é la cagione" (16.82, my emph.).

<sup>36</sup> *Oxford Latin Dictionary*, s.v. "reatus" (1578), and "tabeo," (1898). The translations in question are by Latham: "his sin"; Wicksteed: "the poison of his crime"; Toynbee: "his sin"; Honess: "the taint of his guilt." Surely *tabe reatus* deserves a stronger English word than these.

positioning himself as a humble man, the least of God’s sheep.

Dante’s use of the *sermo humilis* begs a question: is he truly a nonentity? Or is his pretense of unimportance a matter of irony or paradox? Hollander believed that Dante intended for his words in the letter to the Italian cardinals to be taken as ironic and paradoxical, like his comment about Paul and Aeneas in *Inferno* (2.32), concluding that the poet did in fact see himself as Uzzah.<sup>37</sup> But no irony is to be found here; Dante is clearly aware both of his low standing and of his own high literary powers: as a true prophet, he wants to be humble and confident in his criticism at the same time; and he is deadly serious about Uzzah.

The poet recognizes the danger of speaking so bluntly, but his deeply felt conviction that he is speaking for God overrides his fear of speaking out. Writing this letter required an extraordinary degree of self-assurance, bordering on pride and arrogance, and it would probably be seen in just this light by others, including the cardinals. This was a danger of which Dante was surely aware, for God’s astounding, immediate, and violent judgment of Uzzah underlined the danger that the Florentine Poet could not help but see and the harsh judgment that he could have incurred in the act of criticizing the cardinals. Despite this risk, he was consciously and confidently acting on what he perceived as God’s wish for him to speak the truth.

Following the conclusion of the pageant in the Garden of Eden in *Purgatorio* that symbolizes salvation history, the church, and its corruption, Beatrice instructs Dante to write about what he has just seen: “quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrivi” (*Purg.* 32.104-05). In *Paradiso*, his ancestor Cacciaguida enjoins his descendant likewise: “Ma nondimen, rimossa ogne menzogna, / tutta tua vision fa manifesta; / e lascia pur grattar dov’ è la rognà” (17.127-29).

In the act of admonishing the Italian cardinals, Dante blatantly violates canon law and epistolary custom: ordinary lay persons were not allowed to criticize the clergy, much less to excoriate the cardinals. Nevertheless, feeling fed by the Holy Spirit, Dante found the courage and the words to criticize the hierarchy, to confront the Italian cardinals with the impact of their sins, and violently to speak the truth to power at a sad and frightening time for the church and the world.

---

<sup>37</sup> I am not able to agree with Hollander, “Dante as Uzzah?” who stated: “here is Dante, with whatever seriousness, casting himself exactly in the role [of Uzzah], no matter that he denies committing the sins committed by Uzzah” (149-50). It is one thing for Dante to say in *Inferno* that “Io non Enēa, io non Paulo sono” (2.32), as he voices humility upon embarking on the journey of the *Commedia*, but quite another to make a clear point that his concern in *Epistola* 11 is about redirecting the oxen (the Italian cardinals) onto the proper path. In my opinion, Hollander’s statement that “God has no need of an itinerant exiled poet to keep his Church from foundering” (151) undervalues Dante’s core self-understanding as a humble and unworthy man chosen for the divine and holy mission of doing everything he could to reform the church and set it back on the right path.

Dante clearly shows no desire, here or elsewhere, to change, overturn, or damage the core doctrine, faith, sacraments, structure, and tradition of the Roman Church or even the office of the papacy; what he desperately wants is to redirect the leadership of the church, including especially the Italian cardinals, away from the evil track of corruption and sin and back to the right road of Christ, the straight way of virtue and charity, the path from Avignon back to Rome.<sup>38</sup>

### Conclusion

If there is ambivalence in the *Commedia* about Dante's dance between righteous confidence and overweening pride, there is none to be found in his letter to the Italian cardinals. While Dante wrestles with his own pride elsewhere, here the focus is clear. Here he has the courage to speak out, and he is quite serious: *do not* take me for Uzzah and his foul deed, he insists to the Italian cardinals. I am not out to damage the church. I speak for God. I am here only to call attention to the shameful sins of you cardinals, to testify to your deviation from the true way by you nefarious oxen, and to prevent, if at all possible, your election of a French pope and your continued abandonment of the holy and imperial city of Rome.

Dante's version of the story of Uzzah is instructive. In a very important way, this story clarifies the poet's comprehensive vision of the faith and the church. Despite his criticism of the church and his insistence on the Apostolic ideal in the *Commedia* and elsewhere, Dante's complaint is not with the faith of the church or with its core beliefs and practices, but with the betrayal of the straight path to God by popes, prelates, priests, and monks. In telling the story of Uzzah, the poet's self-presentation as a prophet whose mission is to direct the hierarchy onto the right path, and *not* as an ecclesiastical enemy bent on changing or damaging the core of the church, contributes an key element to the ongoing scholarly discussion about the poet's view of the nature and functioning of the Roman Church,<sup>39</sup> and it rings through the ages as a warning to future generations of ordained clergy: your mission is a spiritual one; keep it that way.

*University of Miami*

### Works Cited

- Alighieri, Dante. *Epistola* 8 [11]. In *Dantis Alagherii Epistolae: The Letters of Dante*. 1920. Ed. Paget Toynbee. Oxford: Clarendon P, 1966. 121-47.  
 \_\_\_\_\_. *The Inferno*. Transl. Jean Hollander and Robert Hollander. Introduction and

---

<sup>38</sup> See Brezzi (105); Morghen (118).

<sup>39</sup> See Brezzi; the volume *Dante and the Church*; Nasti; Took; Manselli; and Park (228-65).

- notes by Robert Hollander. New York: Doubleday, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Le lettere di Dante*. Ed. Antonio Montefusco and Giuliano Milani. Berlin: De Gruyter, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Monarchia*. Ed. and transl. Prue Shaw. Cambridge Medieval Classics 4. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Purgatorio*. Transl. Jean Hollander and Robert Hollander; Introduction and notes by Robert Hollander. New York: Doubleday, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Purgatorio. La commedia secondo l'antica vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi, Edizione Nazionale della Società Dantesca Italiana. Vol. 7.3. Milano: Mondadori, 1967.
- Aristotle. *Nicomachean Ethics*. Ed. and transl. Roger Crisp. Cambridge: Cambridge UP, 2014.
- Atto of Vercelli. *De pressuris ecclesiasticis, Libellus*. In *Patrologia Latina*. Ed. J. P. Migne. Paris, 1853. 134: 51-68.
- Auerbach, Erich. “*Sermo humilis*.” In *Literary Language & Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Transl. Ralph Manheim. Princeton: Princeton UP, 1965. 27-66.
- Barolini, Teodolinda, *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*. Ed. Robert Weber. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1983.
- Brezzi, Paolo. “Dante e la chiesa del suo tempo.” In *Dante e Roma*. Firenze: Le Monnier, 1965. 97-113.
- Brilli, Elisa. “The Interplay between Political and Prophetic Discourse: A Reflection on Dante's Authorship in Epistles V-VII.” In *Images and Words in Exile: Avignon and Italy during the First Half of the 14<sup>th</sup> Century*. Ed. Elisa Brilli, Laura Fenelli, and Gerhard Wolf. *Millenio Medievale* 107, Strumenti e studi 40. Firenze: SISMELE, 2015. 153-69.
- Corpus iuris canonici*. Ed. Emil Friedberg. Vol. 1. Leipzig: Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1879.
- Cristaldi, Sergio. “Dante profeta e i suoi interpreti.” In *Poesia e profezia nell'opera di Dante*. Ravenna: Centro dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2019. 11-41.
- Dante and the Church: Literary and Historical Essays*. Ed. Paolo Acquaviva and Jennifer Petrie. University College of Dublin, Foundation for Italian Studies. Dublin: Four Courts Press, 2007.
- Dante e Roma*. Atti del convegno di studi, Comitato nazionale per le celebrazioni del VII Centenario della nascita di Dante. Roma 8-9-10 aprile 1965. Firenze: Le Monnier, 1965.
- Di Patre, Patrizia. “L'Arte della emulazione nelle ‘Epistole’ dantesche (Tre reperti classico-biblici).” *Studi danteschi* 62 (1990): 323-34.
- Gratian, *Decretum*, 2 Pars, Causa 2, Questio 7, Cap. 27: “Que publicis documentis probari non possunt tolleranda sunt.” *Corpus iuris canonici*. 1.489-91.
- Gregory the Great. *Moralium Libri, sive Expositio in Librum B. Job*, 5.11. In *Patrologia Latina*. Ed. J. P. Migne. Paris, 1849. 75: 691-92.
- Herzman, Ronald. “‘Io non Enèa, non Paolo sono’: Ulysses, Guido da Montefeltro, and Franciscan Traditions in the *Commedia*.” *Dante Studies* 123 (2005): 23-69.
- Hollander, Robert. “Dante as Uzzah? (*Purg.* X 57 and *Epistle XI* 9-12).” In *Sotto il segno di Dante: Scritti in onore di Francesco Mazzoni*. Ed. Leonella Coglievina and Domenico De Robertis. Firenze: Le Lettere, 1998. 143-51.



- The Holy Bible: Douay-Rheims version, translated from the Latin Vulgate.* Charlotte, NC: Saint Benedict Press, 2009.
- Honess, Claire E. *Dante Alighieri: Four Political Letters*. London: Modern Humanities Research Association, 2007.
- Jacoff, Rachel. "Dante, Geremia e la problematica profetica." In *Dante e la Bibbia*. Ed. Giovanni Barblan. Atti del convegno internazionale promosso della "Bibbia," Firenze, 26-28 settembre 1986, Archivum Romanicum, Biblioteca 210. Firenze: Olschki, 1988. 113-23.
- Jacoff, Rachel and William A. Stephany. "Pilgrim and Poet: Definition by Dialect." In *Lectura Dantis Americana, Inferno II*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1989. 57-72.
- Josephus. *Antiquities of the Jews* 6:1.4. <http://www.earlyjewishwritings.com/text/josephus/ant6.html>.
- Latham, Charles Sterrett. *A Translation of Dante's Eleven Letters*. Boston: Houghton Mifflin, 1891.
- A Latin Dictionary*. Ed. Charleton T. Lewis and Charles Short. Oxford: Oxford UP, 1966.
- Ledda, Giuseppe. "La danza e il canto dell' 'umile salmista': David nella *Commedia* di Dante." In *Les figures de David à la Renaissance*. Ed. Elise Boillet, Sonia Cavicchioli, and Paul-Alexis Mellet. Geneva: Droz, 2015. 225-46.
- \_\_\_\_\_. "Modelli biblici e profetismo nelle 'Epistole' di Dante." *Lettere Italiane* 60 (2008): 18-42. Repr. in *Sotto il cielo delle scritture: Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XII-XVI)*. Ed. Carlo Delcorno and Giovanni Baffetti. Atti del colloquio organizzato dal Dipartimento di italianistica dell'Università di Bologna, Bologna, 16-17 novembre 2007. Biblioteca di "Lettere italiane" 70. Firenze: Olschki, 2009. 57-78.
- Mackin, Zane D. R. "Dante, the Rhetoric of Crisis, and Vigilante Preaching." *Annali d'italianistica* 34 (2016): 31-56.
- Manselli, Raoul. "Dante e l' *Ecclesia Spiritualis*." In *Dante e Roma*. Firenze: Le Monnier, 1965. 115-35.
- Menzinger, Sara. "Dante and the Law: The Influence of Legal Categories on 14<sup>th</sup> Century Political Thought." *Roma Tre Law Review* 1 (2019): 74-90; <https://www.academia.edu/38624026/>. A shorter version of this paper is printed as Chapter 3, "Law." In *Dante in Context*. Ed. Zygmunt G. Barański and Lino Pertile. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2015. 47-58.
- \_\_\_\_\_. "Dante, la Bibbia, il diritto. Sulle tracce di Uzzà nel pensiero teologico-giuridico medievale." *Dante Studies* 133 (2015): 122-46.
- Mineo, Niccolò. *Profetismo e apocalittica in Dante: Strutture e temi dalla Vita nuova alla Divina Commedia*. Catania: Università di Catania, 1968.
- Morghen, Raffaello. "La lettera di Dante ai cardinali italiani e la coscienza della sua missione religiosa." In *Dante profeta: Tra la storia e l'eterno*. Bari: Laterza, 1983. 109-38. Repr. from "La lettera di Dante ai cardinali italiani," *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il medio evo* 68 (1956): 1-31.
- Nardi, Bruno. "Dante profeta." In *Dante e la cultura medievale*. Bari: Laterza, 1949. 336-416.
- Nasti, Paola. "Dante and Ecclesiology." In *Reviewing Dante's Theology*. 2 vols. Ed. Claire E. Honess and Matthew Treherne. Leeds Studies on Dante. Oxford: Lang, 2013. 2.43-88.
- The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha, Revised Standard Version*. 1962. Ed. Herbert G. May and Bruce M. Metzger. New York: Oxford UP, 1977.
- Oxford Latin Dictionary*. Ed. P. G. W. Glare. Oxford: Clarendon Press, 1982.

- Park, Dabney. G. *Dante as a Reformer*. Doctoral dissertation, Tulane University, 1971.
- Piron, Sylvain. “La parole prophétique.” In *Le pouvoir des mots au Moyen Âge*. Ed. Nicole Bériou, Jean-Patrice Boudet, and Irene Rosier-Catach. Turnhout: Brepols, 2014. 255-86.
- Poesia e profezia nell’opera di Dante*. Ed. Giuseppe Ledda. Atti del Convegno internazionale di Studi, Ravenna, 11 novembre 2017, Ravenna, Centro dantesco dei Frati Minori Conventuali. Quaderni della sezione studi e ricerche 8. Ravenna: Centro dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2019.
- Potestà, Gian Luca. “Cum Ieremia.” In *Le lettere di Dante*. Ed. Antonio Montefusco and Giuliano Milani. Berlin: De Gruyter, 2020. 493-508.
- \_\_\_\_\_. *Dante in conclave: La lettera ai cardinali*. Cultura e storia 39. Milano: Vita e pensiero, 2021.
- Sarolli, Gian Roberto. “Dante ‘scriba Dei’.” *Convivium* n.s. 31 (1963): 385-422, 513-44, and 641-71; repr. as *Dante “Scriba Dei.”* Torino: Società editrice internazionale, 1963.
- Tavoni, Mirko. “Papi simoniaci e Dante profeta (*Inferno XIX*).” In *Qualche idea su Dante*. Bologna: il Mulino, 2015. 149-225.
- Took, John. “Ecclesiology on the Edge: Dante and the Church.” In *The Church and Literature*. Ed. Peter Clarke and Charlotte Methuen. Ecclesiastical History Society, Studies in Church History 48. Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell, 2012. 65-82.
- Vickers, Nancy. “Seeing is Believing: Gregory, Trajan, and Dante’s Art.” *Dante Studies* 101 (1983): 67-85.
- Webb, Heather. “Il rossore profetico: lettura del viso di Beatrice.” In *Poesia e Profezia nell’opera di Dante*. Ravenna: Centro dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2019. 69-83.
- Wicksteed, Philip H. “Epistola VIII: To the Italian cardinals Dante Alighieri of Florence.” In *A Translation of the Latin Works of Dante Alighieri*. 1904. New York: Greenwood Press, 1952. 331-39.
- Wilson, Robert. *Prophecies and Prophecy in Dante’s Commedia*. Firenze: Olschki, 2008.



## FILIPPO FABBRICATORE

### UN SILENZIO CHE TURBA PIÙ DELLE PAROLE: GERI DEL BELLO E LA CONTRAFFAZIONE DELLA GIUSTIZIA DIVINA (*INF.* 29.1-36)

**Sinossi:** Geri del Bello, un cugino del padre di Dante, è stato assassinato, ma nessuno dei parenti ha vendicato la sua morte. Il pellegrino non lo incontra né lo vede, la scena è invece descritta da Virgilio. Le figure del silenzio che caratterizzano l'episodio esprimono non solo la disapprovazione di Geri nei confronti di Dante, colpevole al pari degli altri di aver disatteso una consuetudine ben consolidata, ma anche il rigetto da parte dell'autore della cultura della violenza di cui Geri si farebbe portavoce. Questa prospettiva sembra indebolita da un ambiguo senso di pietà che assale il pellegrino. La mia lettura non interpreta questo sentimento come un segno di compassione ma come un dolore intimo, dovuto a un'accoglienza rancorosa; il modello è l'incontro ultramondano di Enea con Didone, dove la retorica del silenzio interagisce con quella della compassione, e un alto senso del dovere prevale su quello della colpa. La presenza di Geri tra i seminatori di discordia, le cui piaghe sono una parodia del sacrificio salvifico di Cristo, conferma che il suo appello deve essere ignorato. Inoltre, nel momento in cui l'autore menziona Geri all'inizio del canto dei falsatori di parola, egli condanna il parente due volte: l'urgenza della vendetta è un falso paradigma morale, soltanto Dio ha il diritto di giudicare e di punire.

**Parole chiave:** Geri del Bello, silenzio, giustizia, vendetta, Enea.

#### Un incontro mancato

La presenza di Geri del Bello è spesso trattata come secondaria nell'economia della traversata infernale, probabilmente a torto considerando che l'episodio, pur occupando solamente i primi trentasei versi del ventinovesimo canto, si configura come una tappa non marginale nella più generale indagine sulla *giustizia*.

In questo scorcio del viaggio infernale i pellegrini si stanno lasciando alle spalle la bolgia dei seminatori di scismi e di discordia per inoltrarsi nella decima e ultima bolgia, quella dei falsari. Mentre attraversano il ponticello di pietra che fa da transito, Dante si sofferma un'ultima volta a scrutare "la molta gente e le diverse piaghe" del fossato precedente (*Inf.* 29.1). Puntuale, però, arriva il rimprovero di Virgilio, per il quale non è consentito perdere altro tempo (29.4-12). Il punto è che Dante sta cercando un consanguineo da cui sembra avere qualcosa da temere; il pellegrino non lo ha visto, lo ha però intravisto a distanza Virgilio, che soltanto ora rivela al discepolo quanto è accaduto pochi istanti prima: mentre Dante era concentrato sullo spettacolo raccapricciante di Bertran de Born, un dannato, al quale gli altri si sono rivolti con l'appellativo di Geri del Bello, ha puntato minacciosamente il dito contro di lui, per poi dileguarsi senza pronunciare parola.

[...] “Dentro a quella cava  
dov’io teneva or li occhi sì a posta,  
credo ch’un spirito del mio sangue pianga  
la colpa che là giù cotanto costa”.

Allor disse ’l maestro: “Non si franga  
lo tuo pensier da qui innanzi sovr’ello.  
Attendi ad altro, ed ei là si rimanga;  
ch’io vidi lui a piè del ponticello  
mostrarti e minacciar forte col dito,  
e udi’ ’l nominar Geri del Bello.

Tu eri allor sì del tutto impedito  
sopra colui che già tenne Altaforte,  
che non guardasti in là, sì fu partito”.

(*Inf.* 29.18-30)

Il racconto della guida turba Dante ulteriormente: l’ira del parente è dovuta al fatto che il suo assassinio non è stato vendicato da nessuno degli Alighieri. L’ombra si è ormai allontanata, e Virgilio ha già spronato il discepolo a concentrarsi esclusivamente sul proprio viaggio. Le circostanze di questo mancato incontro rendono Dante improvvisamente *pìo*.

“O duca mio, la violenta morte  
che non li è vendicata ancor”, diss’io,  
“per alcun che de l’onta sia consorte,  
fece lui disdegnoso; ond’el sen gio  
senza parlar mi, sì com’io estimo:  
e in ciò m’ha el fatto a sé più pìo”.

(*Inf.* 29.31-36)

Che non si tratti di un episodio minore lo si evince innanzitutto dal risalto che l’autore intende conferire ai versi. Tale evidenza si riscontra, a livello macrostrutturale, attraverso lo sconfinamento della materia del canto precedente (Geri, infatti, è punito con i seminari di discordia, a cui è dedicato l’intero *Inf.* 28) e, a livello stilistico, attraverso l’eccezionalità delle rime, tra cui una terminazione in *-anga*, unica in tutta la *Commedia* (“pianga”, 29.20; “franga”, 29.22; “rimanga”, 29.24), e due rime che hanno una sola occorrenza nella cantica infernale, *-aghe* e *-imo*, le quali aprono e chiudono il segmento narrativo dedicato a Geri (“piaghe”, 29.1; “vaghe”, 29.3; “estimo”, 29.35; “primo”, 29.37; “imo”, 29.39).<sup>1</sup> Alla rarità delle rime si accompagna quella dei rimanti: “inebriate”, 29.2; “smozzicate”, 29.6; “cava”, 29.18; “ponticello”, 29.25; “Geri del Bello”, 29.27; “Altaforte”, 29.29, come sottolineato da Leonella Cogliè (29-30).

<sup>1</sup> Ringrazio per la preziosa segnalazione Giacomo Stanga, che sta lavorando a un rimario strutturale della *Commedia* di prossima pubblicazione.

Non si deve poi dimenticare che il pellegrino incrocerà soltanto un altro parente nel prosieguo del viaggio, Cacciaguida in paradiso (*Par.* 15-17), e che la collocazione di Alighiero I nel purgatorio sarà soltanto menzionata (*Par.* 15.91-94). Ci troviamo perciò di fronte a un momento di intima tragicità dell'esperienza ultramondana; lo conferma il fatto che l'oscura volontà di piangere che coglie Dante in apertura di canto nasce, sì, dalla constatazione della violenza delle pene della bolgia (*Inf.* 29.1-3), ma, per implicita ammissione, accoglie anche un nodo di confuse reazioni emotive determinate proprio dalla vicinanza di Geri (29.13-15 e 18-21).

Questa "remota genesi emozionale", come la definisce Giorgio Petrocchi (13), appare ancor più drammatica se si riconosce all'episodio una funzione ben precisa. La mia ipotesi, infatti, è che qui l'autore non soltanto rigetti la cultura della violenza di cui Geri si fa portavoce, ma che marchi le proprie distanze dal parente in maniera più netta e risoluta di quanto solitamente si riconosca.

### **Alcune premesse storiche**

La condanna da parte dei lettori di Dante nei confronti della giustizia privata non era per nulla scontata. Nella Toscana di inizio Trecento la ritorsione perpetrata nel nome di un'offesa subita era considerata un obbligo morale, che coinvolgeva l'intera consorteria dell'offeso. La base di consenso era talmente ampia che gli ordinamenti giuridici erano costretti ad accreditarla, pur cercando di disciplinarla il più possibile.<sup>2</sup>

Passando al vaglio una serie di testi due-trecenteschi, Andrea Zorzi ha dimostrato come attraverso l'educazione alla vendetta passasse la formazione di ogni cittadino dell'Italia comunale, indipendentemente dalla sua appartenenza sociale (135). Non bisogna stupirsi, dunque, se nell'ambito della letteratura didattico-morale non mancassero coloro i quali riconoscevano l'utilità sociale del sistema vendicatore, apprezzandolo come forma perfetta di giustizia umana; tra

---

<sup>2</sup> Dalla congerie dei disciplinamenti di quegli anni si possono estrapolare alcuni aspetti ricorrenti. Innanzitutto, la giurisdizione ammetteva il diritto alla vendetta solo qualora le lesioni personali fossero state accertate; in tal caso il diritto era riconosciuto a tutta la consorteria dell'offeso. La ritorsione doveva poi essere proporzionata all'offesa e poteva cadere solo sulla persona dell'offensore o dei suoi discendenti maschi più prossimi. Non contava che l'offensore fosse stato sottoposto a processo: l'eventuale condanna era prova della legittimità dell'atto vendicatore, e solo qualora il magistrato avesse comminato una pena capitale o una mutilazione fisica e la sentenza fosse stata eseguita il diritto veniva revocato. Queste norme impedivano al giudice di procedere contro chi avesse portato a termine la ritorsione; al contrario, dopo l'atto vendicatore il magistrato valutava la conformità al principio di una vendetta giusta e proporzionata, la *condecens vindicta*, emanando una sentenza di non punibilità. Quest'accertamento impediva alla consorteria di chi subiva la vendetta di reclamare a sua volta giustizia, e avviava l'*iter* con cui, dietro la minaccia di sanzioni pubbliche, si costringevano le parti a stipulare una pace perpetua. Tale stipula era redatta da un notaio ed equivaleva a un atto pubblico; la sua violazione era punita con la condanna a morte. Su questi aspetti si veda Zorzi (164-70).

questi c'era Brunetto Latini, che nel capitolo XVIII del *Tesoretto* esaltava la vendetta per bocca della personificazione di Prodezza, uno dei valori cardine del codice cavalleresco (“ma se ’l senno non vale, / metti mal contra male; / né già per suo romore / non bassar tuo onore”, vv. 2017-20; e, più avanti, “ma pur, come che vada / la cosa, lenta o ratta, / sia la vendetta fatta”, vv. 2132-34). Al contrario, incoraggiati dalla predicazione domenicana, gli uomini di Chiesa erano abbastanza compatti nel respingerla, considerandola incompatibile con la morale evangelica e con la cultura del perdono: “io piglierei di te vendetta se non fusse ch’io son cristiano”, scriveva Domenico Cavalca, contemporaneo di Dante, attribuendo la frase a San Cristoforo (Andres 79).

Alle spalle di un panorama così variegato c'era una lacerazione ideologica insanabile tra la cultura della vergogna e la cultura della colpa. Come evidenzia Stefano Andres, dalla parte della prima si raccoglievano quei valori di origine aristocratica e cavalleresca arroccati in difesa dell'onore, dalla parte della seconda una visione del mondo tutta cristiana, imperniata sull'amore per il prossimo e disponibile al perdono. Negli anni in cui Dante scriveva lo scontro era ancora in atto, e nel pensiero comune perdono e vendetta spesso convivevano in “lucida contraddizione” (60).

Una seconda premessa riguarda il profilo storico di Geri. Primogenito di Bello (uno dei due figli di Alighiero I), Geri visse presso l'immobile di S. Martino del Vescovo (lo stesso in cui avrebbe abitato Dante) e probabilmente esercitò il mestiere di cambiatore. Sappiamo che l'uomo militò tra i Guelfi più intransigenti, e che dopo la sconfitta di Montaperti fu costretto all'esilio fino al 1266. Un atto processuale ci consegna l'immagine di una persona violenta e rissosa, condannata in contumacia nel 1280 dal comune di Prato per aver assalito, insieme al fratello Cione, un uomo che stava conducendo in catene un ricercato all'autorità giudiziaria. Sappiamo infine che morì nel 1287, a seguito di un colpo di spada ricevuto da Brodario dei Sacchetti, e che la morte sarebbe rimasta invendicata fino a quando, con tutta probabilità intorno al 1317 (Santagata 204), i figli di Cione (Bambo e Lapo) non avrebbero ucciso un Sacchetti sull'uscio di casa.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> La datazione della morte si ricava dal registro delle entrate del convento di Santa Maria di Cafaggio (Casalini 92 e 133). Il nome dei Sacchetti e la notizia della vendetta provengono da Pietro Alighieri. A datare l'assassinio compiuto dai nipoti è Benvenuto da Imola. Un'ulteriore data da segnalare è quella del 10 ottobre del 1342, quando Francesco Alighieri, fratellastro di Dante, a nome dei nipoti Pietro e Jacopo, stipulò a Firenze un accordo di pace con la famiglia dei Sacchetti (Santagata 200). Desta curiosità il fatto che a sottoscrivere la pace sia stato il ramo degli Alighieri e non dei Del Bello; bisogna considerare, tuttavia, che la discendenza di Geri non viveva più a Firenze ma a Bologna. Non meno curiosità suscita il fatto che la stipula occorse venticinque anni dopo la consumazione della vendetta; il sospetto di Marco Santagata è che l'offesa che la riconciliazione del 1342 si metteva alle spalle non fosse quella subita da Geri ma quella compiuta da Dante, che rappresentando attorno al 1307 l'astio di Geri avrebbe istigato i figli di Cione alla vendetta del 1317 (205-07).

Il ritratto che la *Commedia* ci tramanda è in sintonia con questo quadro documentario. Protendendo minacciosamente il dito contro Dante, Geri fa del nipote il bersaglio di una forte violenza espressiva.<sup>4</sup> Inoltre, fomentando l'astio dei compagni di bolgia nei confronti del pellegrino, egli reitera il peccato che lo marchia come semiatore di scandalo. Si noti poi come la risposta di Dante sia costruita attraverso il lessico della vendetta privata ("violenta morte", 29.31; "vendicata", 29.32; "onta" e "consorte", 29.33), ma anche come a concluderla sia un sorprendente richiamo alla pietà ("e in ciò m'ha el fatto a sé più pio", 29.36), nel quale si può leggere una compartecipazione da parte del pellegrino, benché vinta e superata.

In effetti, attraverso queste scelte retoriche e stilistiche— gli incontri mancati, i gesti e le minacce non esplicite— possiamo misurare la capacità di Dante di evocare un'urgenza ideologica che egli condanna, e di suggerire nel contempo un grande distacco da essa. In precedenza Dante ha ammesso di aver cercato tra i dannati "un spirto" del suo sangue (29.20) responsabile in vita della "colpa che là giù cotanto costa" (29.21). Mentre il riferimento all'appartenenza di sangue avvicina idealmente Dante a Geri, la particolare indicazione di luogo ("là giù") traduce nella dimensione spaziale la distanza di valori morali. Questa dissociazione è ribadita dallo stato di moto. Come suggerisce Andrea Battistini, il desiderio di incontrare Geri a cui allude il pellegrino è smentito dalla sua *actio* (119): anche se ha protestato con Virgilio per non avergli concesso di restare ulteriormente ("Se tu avessi", rispuos'io appresso, / 'atteso a la cagion per ch'io guardava, / forse m'avresti ancor lo star dimesso", 29.13-15), di fatto Dante si allontana senza troppe esitazioni dal repressibile parente condannato in questa bolgia ("Parte sen giva, e io retro li andava", 29.16). Persino la soluzione narrativa di descrivere la scena di Geri per interposta persona sembra voler provvedere una distanza di sicurezza.

Del resto il dannato cerca ancora di fomentare dissidi, per questo Virgilio si sente in dovere di avvertire Dante di non sviare la propria attenzione dalla missione del viaggio. La triplice ripetizione della rima in *-anga* (vv. 20, 22 e 24) incatena e contrappone l'imperativo della guida ("Non si franga / lo tuo pensier da qui innanzi sovr'ello; / attendi ad altro, ed ei là si rimanga", 29.22-24) alla motivazione con cui il discepolo giustifica il proprio indugio ("credo ch'un spirto del mio sangue pianga", 29.20),<sup>5</sup> mentre la cesura a metà dell'endecasillabo

---

<sup>4</sup> Si rifletta anche sulle considerazioni di Heather Webb, secondo la quale i dannati adoperano i gesti come "forms of aggression", che contribuiscono "to our visceral comprehension of Inferno as Dante's vision of his own society, one that he understood to be spiritually, politically, and intellectually degraded" (38-39).

<sup>5</sup> In diversi momenti della traversata infernale lo scambio tra Dante e Virgilio è avvenuto all'insegna di quel parlare coperto che Karlheinz Stierle ha inteso come effetto di "cortesia", ovvero di una "sottile simmetria comunicativa" (261). Questa simmetria qui però sembra incepparsi: Virgilio riesce a leggere per l'ennesima volta nell'*actio* del discepolo un tormento che questi non riesce a pronunciare, viceversa Dante non riesce ad



“attendi ad altro, ed ei là si rimanga” scinde il destino dei due parenti in maniera irrimediabile.<sup>6</sup> Nell’ultima terzina, infine, questo distacco diventa aperta contrapposizione, come si apprezza nella dialettica dei pronomi personali – “li” (29.33), “lui” ed “el” (29.34), “a sé” (29.36), contro “io” (29.32), “-mi” e “io” (29.35), “m” (29.36) – e nell’opposizione lessicale tra il *disdegno* di Geri e la *pietà* di Dante (29.34-36).

### **Sulle orme di Enea: “E in ciò m’ha el fatto a sé più pio”**

Approdiamo, così, a quella che Lino Pertile ha definito una delle frasi più sconcertanti della *Commedia* (380): “e in ciò m’ha el fatto a sé più pio” (*Inf.* 29.36). Il verso ha prodotto una vasta gamma di letture. A un estremo si colloca chi ritiene che qui Dante si stia emancipando delle pretese di vendetta di Geri (Russo 466, Coglievina 27-28); all’altro chi, al contrario, vi legge il riconoscimento da parte del poeta della loro ragionevolezza (Di Benedetto 551; Niccoli e Diurni, *ED* online).<sup>7</sup> Quest’ultima è una posizione ancora viva nel dibattito contemporaneo: se Marco Santagata ha scritto che qui l’autore “semberebbe quasi auspicare che qualcuno finalmente si decida a lavare l’onta che grava sulla famiglia” (197), nel suo recente saggio Alessandro Barbero ha radicalizzato questa linea interpretativa, leggendo nell’episodio “uno di quei passi straordinari in cui il Dante personaggio del poema rivendica a viso aperto il sistema di valori della società in cui vive, anche se sa benissimo che contrasta con i valori morali che Virgilio sta cercando di insegnargli” (58).<sup>8</sup>

---

allinearsi prontamente alle considerazioni del maestro, al punto da protestare (29.13-15); il che segnala una volta di più l’eccezionalità del momento che il pellegrino sta vivendo.

<sup>6</sup> Sul punto si veda ancora Battistini (120).

<sup>7</sup> I due poli esercitavano attrazioni opposte già sui primi commentatori. Il distacco di Dante veniva riconosciuto da Jacopo della Lana (“Quasi a dire: s’elli per disdegno non mi favella, io per disdegno sono fatto piatoso averso li suoi nemici; non ne farò vendetta”), da Francesco Buti (“*m’è el fatto assai più pio*; cioè ch’io non sarei in verso l’inimici a non farne vendetta, che bench’io avesse in cuore di non farne vendetta, ora l’ò molto più”) e da Cristoforo Landino (“*m’ha el facto assai più pio*: quasi dica: el suo sdegno m’ha facto più pio inverso e nimici, et men cupido di vendicarlo”). Vi leggevano invece una manifestazione di consenso l’Anonimo Selmiano (“di che Dante molto si contristò di vederlo, sì per la pena che aveva, e sì perchè gli si rinfrescò il dolore e la vergogna non vendicata”) e Benvenuto da Imola (“e falto m’ha a se esser più pio in ciò, quasi dicat: in hoc magis doleo et compator, quia pulcrum et pium videtur facere vindictam de parentibus in isto mundo”). I commentatori sono citati dal *Dante Dartmouth Project* online.

<sup>8</sup> Non va però dimenticato che a partire dalla seconda metà del Duecento il soggetto pubblico cominciava sempre più insistentemente a rivendicare per sé la gestione della giustizia. Negli anni in cui Dante scriveva, infatti, andava affermandosi una nuova *ratio* penale, secondo la quale ogni reato implicava un danno alla collettività e perciò esigeva una riparazione pubblica, persino quando le parti arrivavano a un accordo (Sbriccoli, 231-68; Vallerani, 439-94). Si tratta dell’assunto di un’opera capitale sulla materia criminale, il *Tractatus de maleficiis* (1300), in cui Alberto Gandino riproponeva le idee di Dino del Mugello, un giurista che ebbe tra i suoi allievi anche Cino da Pistoia.

Il testo dantesco, tuttavia, ci fornisce elementi non trascurabili a favore della disapprovazione dell'autore verso la logica della faida. Guardando al verso 29.36, i più riconoscono come fattore scatenante del senso di pietà del pellegrino le rivendicazioni di Geri, lasciando in secondo piano il motivo dell'accoglienza rancorosa. Eppure, a ben vedere, è proprio questo atteggiamento di ostilità che conferisce all'episodio la sua cifra distintiva, soprattutto se messo a confronto con l'incontro con Cacciaguida nel quindicesimo del *Paradiso*:

Sì pïa l'ombra d'Anchise si porse,  
se fede merta nostra maggior musa,  
quando in Eliso del figlio s'accorse.  
“O sanguis meus, o superinfusa  
gratïa Dei, sicut tibi cui  
bis unquam celi ianïa reclusa?”.

(Par. 15.25-30)

Le due scene si richiamano a vicenda attraverso il comune recupero dell'appellativo con cui, nel sesto libro dell'*Eneide*, Anchise si era rivolto a Giulio Cesare (“sanguis meus!”, 6.835); ma mentre l'episodio di Cacciaguida recupera dall'averno virgiliano il clima di calda benevolenza dell'incontro tra Enea e Anchise, dove il padre vedeva finalmente realizzato il desiderio di ascoltare la voce del congiunto e di potergli rispondere (*Aen.* 6.684-89),<sup>9</sup> quello di Geri sembra riproporre le tensioni dell'incontro tra Enea e Didone (*Aen.* 6.450-77), dove la muta collera della regina cartaginese a sua volta riadattava la durezza con cui Aiace aveva accolto Ulisse nell'*Odissea* (*Od.* 11.543-64).

Conosciamo la vicenda. Al cospetto di Didone, Enea è immediatamente vinto dal pianto (“demisit lacrimas”, 6.455). Se l'ha abbandonata—prova a spiegarle—non lo ha fatto certo per suo volere (“invitus, regina, tuo de litore cessi”, 6.460) ma per obbedienza agli dei (“me iussa deum”, 6.461). Tanta sincerità di dolore però non è ben ripagata. A nulla vale ricordarle che quella sarà l'ultima occasione che avranno di parlarsi (“Extremum fato, quod te adloquor, hoc est”, 6.466), la regina rimane in un silenzio raggelante (“nec magis incepto vultum sermone movetur / quam si dura silex aut stet Marpesia cautes”, 6.470-71) e si allontana

---

<sup>9</sup> “Isque ubi tendentem adversum per gramina vidit / Aenean, alacris palmas utrasque tetendit, / effusaeque genis lacrimae et vox excidit ore: / ‘Venisti tandem, tuaque exspectata parenti / vicit iter durum pietas? Datur ora tueri, / nate, tua et notas audire et reddere voces?’” (“Ma come vide sul prato venirgli incontro Enea / vinto dall'emozione gli tese entrambe le mani, lacrime / rigarono il suo volto e dalle labbra gli sfuggì: / ‘Eccoti infine; la tua pietà, da me tanto attesa, / ha dunque vinto la durezza del cammino? Posso, figlio mio, / guardarti in viso, ascoltare la tua voce e risponderti?’”). Ricavo la presente traduzione e quelle che seguiranno da Mario Ramous, edizione Marsilio).

condannando Enea a un pianto senza tregua (“prosequitur lacrimis longe”, 6.476).<sup>10</sup>

Tra il brano dantesco e quello virgiliano ci sono evidenti differenze sceniche, dovute al fatto che Geri e Dante non si incontrano, ma ci sono anche importanti somiglianze. In primo luogo si riscontrano alcune riproposizioni terminologiche: le “ombre triste” dantesche (*Inf.* 29.6) ricordano i “maesti” spiriti virgiliani (*Aen.* 6.434); il participio “dimesso” (*Inf.* 29.15) declina lo stesso verbo del perfetto latino “demisit” (*Aen.* 6.455); il fare “disdegnoso” di Geri (*Inf.* 29.34) assimila la posa “inimica” di Didone (*Aen.* 6.472). A ciò si aggiunge la presenza diffusa di un lessico del pianto; le “luci mie sì inebriate / che de lo stare a piangere eran vaghe” (*Inf.* 29.1-2) coagulano infatti l’insistita serie virgiliana composta da “animae flentes” (*Aen.* 6.427), “demisit lacrimas” (6.455), “lacrimasque ciebat” (6.468), “prosequitur lacrimis” (6.475). In entrambi i brani, inoltre, il defunto non parla al vivente, affidando all’*actio* tutta la propria disapprovazione; in tal senso, il “mostrarti e minacciar forte col dito” (*Inf.* 29.26) si accorda—ma va anche ben oltre—all’atteggiamento astioso di Didone, “ardentem et torva tuentem” (*Aen.* 6.467).

Ma c’è dell’altro: al pari di Dante, anche Enea prova un forte senso di pietà mentre la regina si allontana (“et miseratur euntem”, *Aen.* 6.476). E, come deduce Andrea Battistini (122), se il dolore di Enea è dovuto alla scelta dell’antica amante di non parlargli, anche il *farsi pio* di Dante potrebbe voler registrare la delusione per il mancato saluto di Geri, una mancanza che tra l’altro viene evidenziata in enjambement (“fece lui disdegnoso; ond’el sen gio / senza parlarmi, sì com’io estimo”, *Inf.* 29.34-35).<sup>11</sup> La scelta di Geri di non accogliere Dante in effetti provoca scalpore se si considera l’eccezionalità del viaggio del pellegrino, che

---

<sup>10</sup> “Fra queste poi, fresca di ferita, la fenicia Didone / vagava nel grande bosco. Non appena l’eroe troiano / le fu vicino e tra le ombre la riconobbe, / nebulosa, come chi vede o crede d’aver visto / all’inizio del mese sorgere la luna tra le nubi, / gli sgorgarono lacrime e parlò con dolcezza d’amore: / ‘Infelice Didone, vera dunque mi giunse notizia / che, cercando morte di spada, t’eri uccisa? / e, ahimè, che di tua morte io fui la causa? Giuro sulle stelle, / sui Celesti, sulla fede se mai ve n’è nel cuore della terra, / giuro, regina, che contro volere partii dal tuo lido. / Ma l’ordine divino, che tra le ombre ora mi spinge / per questi luoghi orrendi di squallore nella notte fonda, / mi costrinse al suo volere; no, non potevo credere / d’arrecarti con la mia partenza dolore così grande. / Fermati, non sottrarti al mio sguardo. Chi fuggi? / L’ultima volta è questa che il destino mi concede di parlarti’. / Così cercava Enea di lenire quell’anima furente, / che torva lo guardava, muovendola al pianto. / Ma lei, volgendosi altrove, teneva fissi gli occhi a terra, / il volto immobile a ciò che andava dicendo, / più che se fosse dura selce o rupe di Marpeso. / Alfine da lì si strappò e ostile fuggi / nell’ombra del bosco, dove Sicheo, il primo sposo, / al suo affanno risponde, uguagliandone l’amore. / Non meno scosso da quell’iniqua sciagura, Enea in lacrime / di lontano la segue e la compiangente mentre fugge” (6.450-476).

<sup>11</sup> L’allusione a una certa insoddisfazione qui pare accompagnarsi a una presa di consapevolezza ancor più amara: sollecitando il discepolo a riprendere il cammino, Virgilio ha evitato uno scontro ben più drammatico.

invece verrà immediatamente rivendicata da Cacciaguida (“sicut tibi cui / bis unquam celi ianua reclusa?”, *Par.* 15.29-30).

L'ipotesto virgiliano potrebbe fornirci anche altre indicazioni. Secondo Lino Pertile (383), il richiamo testuale alla *pietas* di Enea attiverebbe il ricordo del duello finale con Turno, dove, alla vista del balteo di Pallante, l'eroe troiano opta per la vendetta benché l'avversario ormai sconfitto implori pietà (*Aen.* 12.919-52). Per lo studioso, attraverso questa intertestualità Dante salvaguarderebbe il diritto di Geri di reclamare vendetta e, di conseguenza, rivendicherebbe per la sua famiglia quei valori di origine cavalleresca che si celano dietro la cultura della vendetta.<sup>12</sup> A mio avviso è però vero che se l'autore avesse voluto aggiungere un tassello all'autorappresentazione aristocratica della propria casata avrebbe potuto menzionare anche il titolo di cavaliere ricevuto sia dal padre sia dal fratello di Geri. Trascurare del tutto la dignità equestre (che verrà invece celebrata largamente in riferimento a Cacciaguida), così come il destino di esiliati che accomuna il poeta ai Del Bello, potrebbe essere, al contrario, una spia ulteriore del desiderio di prendere le distanze da questo ramo della famiglia.

L'intuizione di Pertile circa la produttività del modello virgiliano resta preziosa. A metà del primo libro dell'*Eneide* l'eroe troiano dichiara alla madre: “Sum pius Aeneas” (*Aen.* 1.378). Come viene chiarito pochi versi dopo (“matre dea monstrante viam, data fata secutus”, 1.382), la rivendicazione non ha per oggetto una qualità morale ma una funzione provvidenziale determinata dal fato.<sup>13</sup> L'epiteto “pius” ha infatti una sfumatura religiosa, e celebra, come spiega Gianluigi Baldo, sia la consapevolezza dei propri doveri nei confronti del destino, sia la capacità di assolverli (697). Gian Biagio Conte ha però notato una peculiarità ulteriore: la *pietas* di Enea lascia spazio alla comprensione degli sconfitti, pur inducendo nello stesso tempo a sacrificarla. Di questa “insensibile sensibilità”, per usare un'espressione di Conte (94) abbiamo la testimonianza più celebre nel quarto libro, dove, dopo le ingiunzioni di Giove, per l'eroe troiano è giunto il momento di lasciare Cartagine. Prima della partenza, però, la sorella di Didone tenta un'ultima mediazione, tanto drammatica quanto inutile: anche se le suppliche di Anna lo scuotono sino all'affanno, Enea rimane inflessibile nella sua decisione.

Talibus orabat, talisque miserrima fletus  
fertque refertque soror. Sed nullis ille movetur  
fletibus aut voces ullas tractabilis audit:

<sup>12</sup> Si tratta di una tesi caldeggiata anche da Umberto Carpi (135).

<sup>13</sup> “Sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste penates / classe veho mecum, fama super aethera notus; / Italiam quaero patriam et genus ab Iove magno. / Bis denis Phrygium conscendi navibus aequor / matre dea monstrante viam data fata secutus”, 1.378-382 (“Enea io sono, il pio Enea, e porto con me sulle navi / i Penati sottratti al nemico, io, famoso sino alle stelle. / Cerco in Italia la patria e le nostre origini dal sommo Giove. / Con venti navi salpai sul mare di Frigia, / guidato dalla dea che mi è madre e seguendo il destino assegnato”).

fata obstant placidasque viri deus obstruit auris.

(*Aen.* 4.437-40)

(Con queste parole implorava, e affranta dall'angoscia la sorella / porta e riporta quei pianti. Ma Enea al pianto non si piega, / non s'intenerisce e nemmeno ascolta le preghiere: / si oppone il fato; un dio lo rende sordo, imperturbabile.)

“Mens immota manet, lacrimae volvuntur inanes”, conclude il poeta latino (4.449; “Incrollabile resta l'animo, e vane gli scronno le lacrime”). E Dante potrebbe aver letto l'interpretazione che Agostino dà di questo verso nel *De Civitate Dei* (9.4.3), dove l'abilità di Enea nel non assecondare i moti interiori è rapportata a quella della mente virtuosa a non commettere azioni contrarie ai principi di giustizia.<sup>14</sup>

Potrebbe trattarsi di un nesso decisivo. L'attenzione teologica rivolta al modello virgiliano è infatti confermata da alcune riflessioni del *Convivio*. Qui, proprio in riferimento all'attributo di Enea, si legge che la *pietade* non è “quella che crede la volgar gente, cioè dolersi de l'altrui male” (*Conv.* 2.10.6),<sup>15</sup> bensì una

---

<sup>14</sup> “Quae si ita sunt, aut nihil aut paene nihil distat inter Stoicorum aliorumque philosophorum opinionem de assionibus et perturbationibus animorum; utriusque enim mentem rationemque sapientis ab earum dominatione defendunt. [...] Ambo sane, si bonorum istorum seu commodorum periculis ad flagitium vel facinus urgeantur, ut aliter ea retinere non possint, malle se dicunt haec amittere, quibus natura corporis salva et incolumis habetur, quam illa committere, quibus iustitia violatur. Ita mens, ubi fixa est ista sententia, nullas perturbationes, etiamsi accidunt inferioribus animi partibus, in se contra rationem praevalere permittit; quin immo eis ipsa dominatur eisque non consentiendo et potius resistendo regnum virtutis exercet. Talem describit etiam Vergilius Aenean, ubi ait: *Mens immota manet, lacrimae volvuntur inanes*” (“Se è così, non c'è nessuna o quasi nessuna differenza tra l'opinione degli stoici e quella degli altri filosofi intorno alle passioni e ai turbamenti dell'anima; gli uni e gli altri, infatti, difendono la mente e la ragione del sapiente contro il sopravvento di quelle. [...] Certamente entrambi, se spinti ad un misfatto o ad un'azione disonorevole quando sono in pericolo questi beni o vantaggi, non potendo conservarli in altro modo, dicono di preferire di perdere tutto ciò che mantiene salva ed incolume la propria natura fisica, piuttosto che commettere una violazione della giustizia. Così, la mente che è ferma in questo pensiero non permette che in se stessa nessuna forma di turbamento, anche se riguarda le parti inferiori dell'anima, prenda il sopravvento sulla ragione; anzi essa stessa domina tali turbamenti e non acconsentendovi, o piuttosto resistendo ad essi, pratica l'esercizio della virtù. Questa è la descrizione che Virgilio offre di Enea, quando dice: *E con la mente in sé raccolta e rigida / gitta indarno per lei sospiri e lacrime*”, *La città di Dio* 432).

<sup>15</sup> *Conv.* 2.10.5-6: “Poi, com'è detto, comanda quello che far dee quest'anima ripresa per venire lei a sé, e lei dice: *Mira quant'ell'è pietosa e umile*; ché sono proprio rimedio a la temenza, de la qual pareva l'anima passionata, due cose; sono queste che, massimamente congiunte, fanno de la persona bene sperare, e massimamente la pietade, la quale fa risplendere ogni altra bontade col lume suo. Per che Virgilio, d'Enea parlando, in sua maggiore loda pietoso lo chiama. E non è pietade quella che crede la volgare gente, cioè dolersi dell'altrui male, anzi è questo uno suo speciale effetto, che si chiama misericordia

delle “buone disposizioni da natura date”, ossia un’inclinazione che predispone alla virtù (*Conv.* 4.19.5);<sup>16</sup> al contrario, la misericordia sarebbe un “suo speciale effetto”, cioè una passione degna di lode (*Conv.* 2.10.6). Per questa via, così, la nozione è ricondotta alla dottrina cristiana, che la intende come uno dei sette doni dello Spirito Santo (*Conv.* 4.21.11-12).<sup>17</sup>

È indubbio che nella *Commedia* Dante accolga il termine *pietà* principalmente nell’accezione volgare di *compassione*, e solo occasionalmente in quella di *devozione filiale* (Lanci, *ED* online). Il verso 29.36, però, potrebbe rappresentare il caso in cui il concetto viene ricevuto nell’originario significato religioso. Se nell’aggettivo *pio* si ripropone l’attributo di Enea, per l’ennesima volta nel testo dantesco si intreccerebbero imitazione e innovazione: all’opposizione virgiliana tra *furor* amoroso e *pietas*, ossia tra passione e disegno provvidenziale, si sostituirebbe nella *Commedia* l’antinomia tra la logica della faida e un’aspirazione tutta cristiana. Come Enea, anche Dante è sconvolto dalla rancorosa accoglienza del congiunto, e non meno di Enea è pronto a disconoscere tutto ciò che si oppone alla propria missione provvidenzialistica. Un alto senso di giustizia lo rende più *pio* verso Geri, più *consocio dei propri doveri* nei suoi confronti, ossia di non averne affatto.

### Una prospettiva parodica

Non siamo a conoscenza dell’atto radicale per il quale Geri avrebbe meritato la condanna come seminatore di discordia. E non è da escludere che fosse ignoto persino ai contemporanei di Dante. Resta da chiedersi allora come mai l’autore opti per questa collocazione.

Innanzitutto, essa consente all’episodio di svolgersi in sintonia col clima di parodia sacra della bolgia dei seminatori di discordia. È cosa nota che il modo della punizione e la qualità del peccato di Bertran de Born siano presentati attraverso una contraffazione degli attributi trinitari: se la condanna a portare la testa staccata dal busto, così da essere “due in uno e uno in due” (*Inf.* 28.118-26), ripropone la coincidenza in Cristo di due nature, umana e divina, non v’è dubbio che la colpa di aver separato in vita “così giunte persone” (28.139) infranga il dogma evangelico dell’unità tra Padre e Figlio. In aggiunta, quando col verso “vedi s’alcuna è grande come questa” (28.132) il trovatore proclama l’enormità

---

ed è passione; ma pietade non è passione, anzi è una nobile disposizione d’animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia ed altre caritative passioni”.

<sup>16</sup> *Conv.* 4.19.5: “Riluce in essa le intellettuali e le morali virtù; riluce in essa le buone disposizioni da natura date, cioè pietade e religione, e le laudabili passioni, cioè vergogna e misericordia e altre molte; riluce in essa le corporali bontadi, cioè bellezza e fortezza e quasi perpetua valitudine”.

<sup>17</sup> *Conv.* 4.21.11-12: “E però che da ineffabile caritate vegnono questi doni, e la divina caritate sia appropriata a lo Spirito Santo. Li quali, secondo che li distingue Isaia profeta, sono sette, cioè Sapienza, Intelletto, Consiglio, Fortezza, Scienza, Pietade e Timore di Dio”.

senza precedenti della propria pena, egli starebbe rielaborando un passo del libro delle *Lamentazioni* (“O vos omnes, qui transitis per viam, adtendite et videte, si est dolor sicut dolor meus, quem paravit mihi, quo afflixit me Dominus in die irae furoris sui”, *Lam.* 1.12),<sup>18</sup> che, come evidenzia Ronald L. Martinez (47), pur concepito in riferimento alla distruzione di Gerusalemme, nei testi liturgici tardomedievali era recepito come pronunciato da Cristo sulla croce.<sup>19</sup>

Del resto è l'intera rappresentazione delle piaghe del ventottesimo canto a riproporre la crudezza delle descrizioni medievali della flagellazione del figlio di Dio, che erano largamente diffuse nella letteratura devozionale del basso medioevo.<sup>20</sup> L'enfasi con la quale tali narrazioni indugiavano sull'orrore delle ferite di Cristo era supportata da una profezia di Isaia (“A planta pedis usque ad verticem, non est in eo sanitas; vulnus, et livor, et plaga tumens”, *Is* 1.6; “Dalla pianta dei piedi alla testa non c'è in esso una parte illesa, ma ferite e lividure e piaghe aperte”) e da una citazione di Davide (“Foederunt manus meas et pedes meos dinumeraverunt omnia ossa mea. [...] Diviserunt sibi vestimenta mea”, *Sal* 21.17-19; “hanno forato le mie mani e i miei piedi, posso contare tutte le mie ossa [...] si dividono le mie vesti”), ai quali il martirio di Cristo era ricondotto come realizzazione figurale.<sup>21</sup> Queste considerazioni erano poi incoraggiate dalle *meditationes* di area francescana, che le ritenevano indispensabili per stimolare i fedeli al riconoscimento della portata dei patimenti di Cristo (“propter quod reflecte oculos, et intende [...] non enim debet nos taedere ista cogitare, quae ipsum Dominum non taedit tolerare”, *Meditatio vitae Christi* 74, 600; “Perciò osserva [...] non deve infatti infastidirci immaginare quelle cose che Dio stesso non si infastidis di sopportare”, trad. mia).<sup>22</sup> Una delle narrazioni più dettagliate era contenuta proprio nelle *Meditationes vitae Christi* dello Pseudo Bonaventura,<sup>23</sup> la cui descrizione della svestizione di Cristo, dove le ferite si

<sup>18</sup> “Voi tutti che passate per la via, considerate e osservate se c'è un dolore simile al mio dolore, al dolore che ora mi tormenta, e con cui il Signore mi ha punito nel giorno della sua ira ardente”, traduzione a cura della Conferenza Episcopale Italiana (CEI).

<sup>19</sup> Martinez (73) ne segnala l'uso nella *Meditatio in Passionem et Resurrectionem Domini* (*Patrologia Latina* 184.744) attribuita a Bernardo di Chiaravalle (prima metà del XII secolo) e nella *Vitis mystica* (*Patrologia Latina* 184.638) di Bonaventura da Bagnoregio (metà del XIII secolo).

<sup>20</sup> Come avverte Thomas H. Bestul (38), i primi ad adoperare questi stilemi furono gli autori della *Glossa ordinaria* (XII secolo), seguiti da Pietro Comestore nell'*Historia scolastica* (1179), da Ekbert of Schönau nello *Stimulus amoris* (metà del XII secolo) e da Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea* (1298).

<sup>21</sup> A queste due esegesi si rifà, nel 1305, anche Ubertino da Casale (308 e 316).

<sup>22</sup> L'invito a immedesimarsi nelle sofferenze di Cristo attraverso l'uso dell'immaginazione è rinnovato, tra gli altri, da un testo della seconda metà del XIII secolo che fu molto popolare, lo *Stimulus amoris* di Giacomo da Milano (Bestul 56).

<sup>23</sup> Circa la questione, irrisolta, dell'identità dell'autore e della lingua originaria del testo si rimanda al resoconto di Dàvid Falvay e Péter Tóth. La composizione è ormai collocata con sufficiente sicurezza attorno al 1300 circa.

riaprono non appena i tessuti vengono staccati dalla carne (“renovantur fracturae per pannos carni applicatos”, *Meditatio* 78, 605), potrebbe aver contribuito—insieme a tante altre narrazioni comuni negli scritti devozionali—all’invenzione dantesca delle piaghe dei seminatori di discordia, destinate a riaprirsi a ogni giro di bolgia per effetto dei colpi inferti dal diavolo guardiano. Agli occhi dei lettori di Dante, dunque, la riproposizione nella pena dei dannati del sangue e delle ferite di Cristo doveva apparire immediata, benché cambiata di segno; mentre infatti il martirio di Cristo ha spalancato all’umanità la possibilità della salvezza, il martirio dei seminatori è totalmente improduttivo.

Da questo punto di vista la rappresentazione sembra rovesciare parodicamente anche il significato delle piaghe dei martiri morti per testimoniare la propria fede. L’inversione è perfetta se si considera che il loro sacrificio è quello di chi accetta la sofferenza senza nutrire sentimenti di vendetta. A tal proposito Giuseppe Ledda (243), insieme ad altri studiosi, propone in maniera convincente di leggere nell’episodio di Geri un’allusione all’agiografia di un santo cefaloforo, San Miniato, e, attraverso di lui, a quella di un secondo santo fiorentino, Giovanni Gualberto, che nell’XI secolo aveva scritto una vita proprio su San Miniato. Le cronache raccontavano che, mentre era sul punto di vendicare l’assassinio del fratello, Giovanni fosse stato vinto dalle richieste di perdono del colpevole; entrato subito dopo nella Chiesa di San Miniato, l’uomo aveva visto il capo del crocifisso piegarsi in segno di assenso e aveva perciò definitivamente rinunciato a ogni proposito di vendetta.

La prospettiva ironica di questi versi non può essere trascurata; essa mi sembra del tutto in sintonia con l’opportunità di ricondurre le rivendicazioni di Geri a un’operazione di contraffazione della giustizia divina.<sup>24</sup>

### **Il ruolo di Geri: funzioni narrative, morali e strutturali**

L’incontro con Cacciaguida nei tre canti centrali del *Paradiso* (15-17) ha catalizzato per secoli l’attenzione di chi è interessato al modo in cui l’autore costruisce la propria autobiografia ideale. Una lettura più approfondita dei primi trentasei versi di *Inferno* 29 ha però dimostrato come il poeta sappia servirsi anche

---

<sup>24</sup> L’inserimento di Geri nel retroterra della nona bolgia potrebbe del resto contribuire a screditare le sue pretese anche in altro modo. Manuele Gragnolati ha spiegato come la corruzione delle facoltà intellettive dei dannati si manifesti nelle caratteristiche del corpo aereo (77); lo scempio eccezionale a cui sono soggetti i seminatori di discordia segnalerebbe perciò una corruzione ancor più acuta delle loro facoltà mentali, svilendo irrimediabilmente la ragionevolezza delle loro rivendicazioni. Del resto, come ha recentemente evidenziato Paola Ureni, la correlazione tra le capacità morali e l’integrità corporale trova un riscontro nella cultura medica di matrice galenica, per la quale la perfezione del corpo è messa in relazione direttamente con la virtù della *iustitia* (*Galenii Definitiones medicae* 130; lo studio di Ureni è di imminente pubblicazione; intanto si rimanda alla sua lezione *Medieval Medicine and Literature* tenuta alla Casa Italiana Zerilli-Marimò e disponibile online).



di un episodio incidentale come quello di Geri per definire la propria identità morale. Il vincolo di sangue gli fornisce infatti l'occasione per allestire una mitologia personale, e quindi per calibrare, attraverso il confronto con i parenti, l'immagine di sé che intende consegnare ai lettori.

Nel *Paradiso* l'incontro con Cacciaguida è articolato e altamente positivo: oltre l'investitura profetica (*Par.* 17.121-42), Dante ricava per sé l'immagine del giusto ingiustamente esiliato (*Par.* 17.46-69). In *Purgatorio*, invece, il pellegrino non incontra il bisnonno Alighiero I, che Cacciaguida ci informa essere nella cornice dei superbi (*Par.* 15.91-94), e non lo incontra perché incapperebbe in un *doppelgänger*, un altro se stesso, dal momento che anche lui, come ammette in *Purgatorio* 13.136-38, dopo la morte passerà molto tempo in quella cornice. Nell'*Inferno*, infine, l'incontro con Geri è accuratamente evitato, in quanto altamente pericoloso. Ne sono messi al riparo sia il pellegrino, che trae esperienza della presenza di Geri solo indirettamente, tramite il racconto di Virgilio, sia il messaggio di salvezza da destinare ai lettori: se la morale cristiana deve vincere sulla logica della vendetta, non può essere dato ulteriore spazio alle menzogne di Geri. Negargli la parola corrisponde quindi a una doverosa censura ideologica.

Ma l'episodio di Geri potrebbe fornire elementi preziosi anche alla più generale interpretazione della struttura infernale, soprattutto se rapportato al contesto in cui compare. La collocazione del dannato nella nona bolgia suggerisce infatti di guardare all'episodio in continuità con la materia del canto 28. A confermare il legame tra le sequenze è il tema della discordia, rispetto al quale la vicenda di Geri opererebbe una riduzione di scala: dalle più ampie comunità religiose (Maometto e Ali), statali (Bertran e Curione), regionali (Pier da Medicina) e cittadine (Mosca dei Lamberti), alla dimensione dei dissidi personali e familiari. Tuttavia, come rileva Justin Steiberg (45), non mancano elementi di discontinuità: se una peculiarità del ventottesimo è la grande leggibilità delle pene, al punto che i dannati tendono ad apparire come mere astrazioni, del personaggio di Geri non vengono specificati né la punizione né il delitto; così facendo, l'autore sembra voler mettere a fuoco qualcosa di nuovo, ossia l'*inclinazione temperamentale* che conduce all'errore e la pericolosità della *cultura della violenza* che lo sostiene.<sup>25</sup> Da questo punto di vista Geri potrebbe benissimo figurare tra gli esempi di ira punita del *Purgatorio*, dove il vizio dell'ira verrà spiegato proprio in relazione a quel particolare desiderio di preparare il male che nasce dalla brama di vendetta: "ed è chi per ingiuria par ch'aonti, / sì che si fa

---

<sup>25</sup> Per Justin Steinberg, inoltre, l'appendice isolerebbe e condannerebbe la vendetta consuetudinaria rispetto alla giustizia gestita dal potere centrale, le cui modalità sono incarnate dal diavolo torturatore della bolgia (48). A evidenziare le differenze tra le due forme di giustizia concorrerebbero le modalità con cui vengono rappresentate: spettacolare e ben strutturata la narrazione delle pene del canto 28, personale ed elegiaco il carattere dell'episodio di Geri, che è narrato in modo indiretto e si svolge separatamente rispetto all'azione principale.

de la vendetta ghiotto, / e tal convien che 'l male altrui impronti" (*Purg.* 17.121-23).

Persino la disapprovazione verso la logica della faida è preannunciata nel canto 28. Mi riferisco all'episodio di Mosca dei Lamberti (*Inf.* 28.103-11), che espia il fio di aver dato origine, con lo slogan "capo ha cosa fatta", alle vendette e agli scontri di faida che avrebbero insanguinato Firenze e la Toscana.<sup>26</sup> Già nel sesto canto Ciaccio ha ricordato la presenza di Mosca tra le "anime più nere" (*Inf.* 6.85), ora la sua condotta viene meglio specificata come "mal seme per la gente toska" (*Inf.* 28.108) e stigmatizzata nella "sozza" immagine del dannato.<sup>27</sup> Dal momento che il legame tematico tra Geri e Mosca appare certo, non mi sembra azzardato concludere che la condanna dell'uno recuperi e rinvigorisca quella dell'altro.<sup>28</sup>

Ma c'è di più. Tra gli episodi di Mosca (*Inf.* 28.103-11) e di Geri (*Inf.* 29.1-36) si colloca quello ancora più celebre di Bertran del Born (*Inf.* 28.112-42), che,

---

<sup>26</sup> La vicenda si colloca nel 1216, quando si consumò una rissa tra due esponenti della nobiltà fiorentina, Buondelmonte dei Buondelmonti e Arrigo dei Fifanti. Il crescendo di smacchi e ritorsioni toccò un punto di non ritorno quando Mosca, membro della consreteria di Arrigo, argomentò a favore di una vendetta che fosse risolutiva. L'assassinio di Buondelmonte che ne seguì ebbe una risonanza tale da essere reinterpretedo nella memoria storica della seconda metà del Duecento come causa della spaccatura a cui si sarebbe sovrapposto il conflitto tra la Chiesa e gli Svevi: lo schieramento composto da Fifanti, Amidei, Lamberti e Uberti avrebbe costituito lo zoccolo ghibellino della città, quello composto da Buondelmonti, Donati e Pazzi la controparte guelfa. Lo svolgimento ambiguo dell'episodio consentiva alle due opposte tradizioni storiografiche di dare valutazioni diverse su chi avesse la responsabilità del precipitare degli eventi. In realtà l'avvio dello scontro tra Guelfi e Ghibellini è più tardo, probabilmente non anteriore al 1239.

<sup>27</sup> "E un ch'avea l'una e l'altra man mozza, / levando i moncherin per l'aura fosca / sì che 'l sangue faceva la faccia sozza" (*Inf.* 28.103-05).

<sup>28</sup> Non credo possano sminuire la condanna di Mosca le parole che alla vicenda dedicherà Cacciaguیدا. Nel racconto dell'avo (*Par.* 16.136-47) la severità con la quale in *Inferno* 6.77-87 e 28.103-11 l'autore ha introdotto i fondatori della fazione ghibellina si affievolisce fino a una valutazione rovesciata del loro *disdegno*; così, quel che Giovanni Villani in una lettura di parte guelfa avrebbe successivamente definito "maladetto isdegno" (*Nova Cronica* 6.38.1-13) nella rievocazione di Cacciaguیدا viene definito addirittura "giusto disdegno" (16.137). Indipendentemente da come si interpreti sintatticamente il passaggio, che si intenda cioè il "disdegno" come causa del pianto dei Buondelmonti (16.136) oppure dell'onorabilità dei loro avversari (16.139), mi sembra si possa escludere che in quel "giusto" ci sia il *lapsus* di chi ammette l'esercizio della giustizia privata. La legittimità del biasimo, infatti, non implica necessariamente quella della vendetta, la cui opportunità è in ogni caso respinta dalle tinte fosche con cui ne vengono dipinte circostanze e conseguenze: "fleto" (16.136), "morti" (16.137), "fine al [...] viver lieto" (16.138), "quanto mal fuggisti" (16.140), "Molti sarebber lieti, che son tristi" (16.142), "pace postrema" (16.147). L'espressione di favore del beato, così come il duro giudizio su Buondelmonte, sembrerebbe piuttosto segnalare un riposizionamento politico dell'autore, spiegabile alla luce delle esperienze dell'esilio e di una riflessione che lo avvicina sempre più alle ragioni dell'Impero.

per aver esortato Enrico il Giovane contro il padre nella lotta per il regno d'Inghilterra, ora cammina portando la testa staccata dal busto. "Così s'osserva in me lo contrapasso", conclude il dannato (142), con una confessione che sembra anche "il chiarimento logico del 'modo' della punizione" (Esposito 541). Il *contrapasso*, lo sappiamo, è stato da molti definito un'attuazione della legge biblica del taglione; in realtà nessuna delle possibili fonti filosofiche di Dante (Aristotele, Tommaso d'Aquino e Alberto Magno) vi riconosce una semplice misura retributiva, bensì un paradigma in cui la restituzione si combina con un aggravio punitivo.<sup>29</sup> Da questo punto di vista la condizione di Bertran coglierebbe nel segno due volte: il trovatore è punito per aver attentato alla sicurezza non soltanto di due re ma di un intero regno.<sup>30</sup> Ebbene, che l'intenzione dell'autore non sia quella di suggerire nel *contrapasso* equivalenze con la *lex talionis* sarebbe confermato proprio dall'episodio di Geri, in cui viene tematizzata la disapprovazione verso tutto quel che si oppone alla missione provvidenziale del pellegrino, compresa la cultura della violenza di cui il dannato si fa ambasciatore. Insomma, come ha notato anche Davide Bolognesi, collocando l'ingombrante parente immediatamente dopo l'unica menzione del *contrapasso*, l'autore sconfesserebbe in via definitiva la più prosaica tra le manifestazioni della giustizia retributiva (15).

Del resto, attraverso la menzione di Geri all'inizio del canto dei falsari l'autore sembra condannarlo due volte, come seminatore di scisma e come falsario. Se la colpa dei falsari è quella di sostituire a Dio le proprie imitazioni, il messaggio implicito è che anche la giustizia privata è il prodotto di un'opera di falsificazione. Così, venti versi dopo la chiusura dell'episodio, il riferimento all'infallibilità della giustizia di Dio ("la ministra / dell'alto Sire infallibil giustizia", *Inf* 29.55-56) sembra apporre il sigillo a una sentenza inappellabile: l'urgenza della vendetta è un falso paradigma morale, soltanto Dio e le istituzioni umane che ne sono un'emanazione terrena hanno il diritto di giudicare e di punire.

*City University of New York*

### Opere citate

Abrams, Richard. *Against the Contrapasso: Dante's Heretics, Schismatics and Others*. "Italian Quarterly" 27 (1986): 5-19.

<sup>29</sup> Sulla questione si rimanda alla folta bibliografia degli ultimi anni: Abrams; Lucchesi; Mazzotta; Armour; Bolognesi; Steinberg; Fabbricatore.

<sup>30</sup> Il *contrapasso* potrebbe riferirsi all'urgenza di punire pubblicamente i reati contro la *concordia civium*, fedelmente alle riflessioni legali di fine Duecento che per i reati criminali prescrivevano un cerimoniale del castigo pubblico che la rappresentazione della nona bolgia sembra riproporre in diversi aspetti (su questo argomento si veda Fabbricatore 105-08).

- Agostino, Aurelio. *La città di Dio*. Trad. Luigi Alici. Milano: Bompiani, 2001.
- Alighieri, Dante. *Commedia*. 3 vols. A c. di G. Inglese. Roma: Carocci, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Convivio*. A c. di G. Inglese. Milano: Rizzoli, 1993.
- Andres, Stefano. *Oltre lo statuto. La vendetta nella letteratura toscana del Due-Trecento*. "Laboratoire italien. Politique et Société" 5 (2005): 57-84.
- Armour, Peter. *Dante's Contrapasso. Context and Texts*. "Italian Studies" 55 (2000): 1-20.
- Barbero, Alessandro. *Dante*. Bari: Laterza, 2020.
- Battistini, Andrea. *Dal tragico al comico ("Inf." XXIX)*. In *La retorica della salvezza*. Bologna: il Mulino, 2016. 115-44.
- Bestul, Thomas H. *Medieval Narratives of the Passion of Christ*. In *Texts of the Passion. Latin Devotional Literature and Medieval Society*. Philadelphia: Pennsylvania UP, 1996. 26-68.
- Bolognesi, Davide. *Il contrapasso come chiasma. Appunti su "Inferno" XXVIII*. "L'Alighieri" 51 (2010): 5-20.
- Bonaventura da Bagnoregio. *Meditationes vitae Christi*. A c. di A. C. Peltier. In *Bonaventurae opera omnia*. Paris: 1868. 12.509-630.
- Carpi, Umberto. *La nobiltà di Dante*. Firenze: Polistampa, 2004.
- Casalini, Eugenio M. *Registro di Entrata e Uscita di Santa Maria di Cafaggio [REU] 1286-1290*. Firenze: Convento della SS. Annunziata, 1998.
- Coglievina, Leonella. *Il canto XXIX dell'"Inferno"*. In *Dante. Letture critiche e filologiche*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2014. 23-46.
- Compagni, Dino. *Cronica*. A c. di D. Cappelletti. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2000.
- Conte, Gian Biagio. *Virgilio. Il genere e i suoi confini*. Milano: Garzanti, 1984.
- Degl'Innocenti, Antonella. *Le vite antiche di Giovanni Gualberto: Cronologia e modelli agiografici*. "Studi medievali" 25 (1984): 31-91.
- Di Benedetto, Arnaldo. *Canto XXIX*. In *Lectura Dantis Neapolitana. Inferno*. Napoli: 1986. 547-56.
- Diurni, Giovanni, Niccoli Alessandro. *Vendetta*. In *Enciclopedia Dantesca*. Roma: Istituto Treccani, 1970. [http://www.treccani.it/enciclopedia/vendetta\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/vendetta_(Enciclopedia-Dantesca)).
- Durling, Robert M. *Christ in Hell*. In *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Vol. 1: *Inferno*. A c. di R. M. Durling. New York-Oxford: Oxford UP, 1984. 580-83.
- Esposito, Enzo. *Canto XXVIII*. In *Lectura Dantis Neapolitana. Inferno*. Napoli: Loffredo, 1986. 539-46.
- Fabbricatore, Filippo. *"Così s'osserva in me lo contrapasso": Una questione aperta*. "Italianistica" 50. 1 (2021): 101-112.
- Faini, Enrico. *Il convito fiorentino del 1216. La vendetta all'origine del fazionalismo fiorentino*. "Annali di Storia di Firenze" 1 (2006): 9-36.
- Falvay, Dávid e Péter Tóth. *L'autore e la trasmissione delle Meditationes Vitae Christi in base a manoscritti volgari italiani*. "Archivum Franciscanum Historicum" 108 (2015): 403-30.
- Gorni, Guglielmo. *Parodia e scrittura in Dante*. In *Dante e la Bibbia*. A c. di G. Barblan. Firenze: Olschki, 1988. 323-40.
- Gragnotati, Manuele. *Embryology and Aerial Bodies in Dante's "Comedy"*. In *Experiencing the Afterlife*. Notre Dame: Notre Dame UP, 2005. 53-87.
- Indizio, Giuseppe. *Note di storia degli Alighieri: Le origini (1100-1300)*. "Studi Danteschi" 74 (2009): 227-73.
- Stierle, Karlheinz. *Virgilio in Paradiso. Cortesia e parlar coperto nella Commedia*. In *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*. Vol.

- 1: *Dante. La Commedia e altro*. A c. di M. A. Terzoli e A. Asor Rosa. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2010. 257-74.
- La sacra Bibbia*. 2 vols. A c. della Conferenza Episcopale Italiana. Roma: Edizioni Pastorali Italiane, 1971.
- Lanci, Antonio. *Pietà*. In *Enciclopedia dantesca*. Roma: Istituto Treccani, 1970. [http://www.treccani.it/enciclopedia/pieta\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_%28Enciclopedia-Dantesca%29).
- Latini, Brunetto. *Il Tesoretto*. Milano: Rizzoli, 1985.
- Ledda, Giuseppe. *Poesia e agiografia nella "Commedia"*. In *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale*. In ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ravenna, 26 novembre 2015). Ravenna: Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2018. 215-58.
- Leonardi, Claudio. *La figura di Giovanni Gualberto nella Toscana del secolo XI*. In *Agiografie medievali*. Firenze: SISMEL, 2011. 323-30.
- Lucchesi, Valerio. *Giustizia divina e linguaggio umano: Metafore e polisemie del contrappasso dantesco*. "Studi Danteschi" 63 (1991): 53-126.
- MacCormack, Sabine. *The Tears Run Down in Vain*. In *The Shadows of Poetry: Vergil in the Mind of Augustine*. Berkeley: California UP, 1998. 89-131.
- Martinez, Ronald L. *Dante Between Hope and Despair: The Tradition of Lamentations in the "Divine Comedy"*. "Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture" 5. 3 (2002): 45-76.
- Mazzotta, Giuseppe. *Metaphor And Justice ("Inferno" XXVIII)*. In *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton: Princeton UP, 1993. 75-95.
- Pertile, Lino. *Such Outlandish Wounds*. In *Lectura Dantis. Inferno: A Canto-by-Canto Commentary*. A c. di A. Mandelbaum et al. Berkeley: California UP, 1998. 378-91.
- Petrocchi, Giorgio. *Vita di Dante*. Bari-Roma: Laterza, 1983.
- Piattoli, Renato. *Alighieri, Cione*. In *Enciclopedia Dantesca*. Roma: Istituto Treccani, 1970. [treccani.it/enciclopedia/cione-alighieri\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/cione-alighieri_%28Enciclopedia-Dantesca%29).
- \_\_\_\_\_. *Geri del Bello e Bellino di Lapo suo nipote*. "Studi Danteschi" 18 (1934): 99-104.
- Santagata, Marco. *Geri del Bello, un'offesa vendicata*. "Nuova Rivista di Letteratura Italiana" 13.1-2 (2010): 197-207.
- Sbriccoli, Mario. *"Vidi communiter observari". L'emersione di un ordine penale pubblico nelle città italiane del secolo XIII*. "Quaderni fiorentini" 27 (1998): 231-68.
- Russo, Vittorio. *"Inferno" XXIX: oltre l'indescrivibile orrore e la smagante compassione*. In *Omaggio a Gianfranco Folena*. Vol. 1. Padova: Programma, 1993. 463-72.
- Steinberg, Justin. *Infamia ex genere poenae: How to Do Things with Wounds. Mohammed and Bertran de Born*. In *Dante and the Limits of the Law*. Chicago-London: Chicago UP, 2013. 40-49.
- \_\_\_\_\_. *More than an Eye for an Eye: Dante's Sovereign Justice*. In *Ethics, Politics and Justice in Dante*. A c. di Giulia Gaimari, Catherine Keen. London: UCL P, 2019. 80-93.
- Ubertino da Casale. *Arbor vitae crucifixae Jesu*. A c. di Charles T. Davis. Torino: Bottega d'Erasmus, 1961.
- Ureni, Paola. *Medieval Medicine and Literature: A Galenic Presence in Dante's Writing*. Lezione tenuta alla Casa Italiana Zerilli-Marimò, NYU, il 2 Dicembre 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=V7mJ9RGS6Vc&t=1146s>.
- Vallerani, Massimo. *Procedura e giustizia nelle città italiane del basso medioevo (XII-XIV secolo)*. In *Pratiques sociales et politiques judiciaires dans les villes de l'Occident à la fin du Moyen Âge*. Roma: École française de Rome, 2007. 439-94.
- Villani, Giovanni. *Nuova Cronica*. A c. di G. Porta. Parma: Guanda, 1991.

- Virgilio, Publio Marone. *Eneide*. Con testo a fronte. Traduzione di Mario Ramous, introduzione di Gian Biagio Conte, commento di Gianluigi Baldo. Venezia: Marsilio, 1998.
- Webb, Heather. *Gestural Persons*. In *Dante's Persons: An Ethics of the Transhuman*. Oxford: Oxford UP, 2016. 34-82.
- Zorzi, Andrea. *La cultura della vendetta nel conflitto politico in età comunale*. In *Le Storie e la memoria. In onore di Arnold Esch*. A. c. di R. Delle Donne e A. Zorzi. Firenze: Firenze UP, 2002. 135-70.



J. C. WILES

**“SE NON...” (INF. 9.9) AND “I VOSTRI MALI...” (23.109):  
INTERPRETATIVE ISSUES OF INFERNAL APOSIOPESIS**

**Abstract:** In *Inferno*, silence is always disruptive: it bespeaks not only a disunity between self and world but also, crucially, between self and Word. By virtue of their damnation, after all, the souls in Hell have set themselves at an insuperable distance from the Logos. An important way in which disruptive silences manifest themselves in the first *cantica* is in moments of *aposiopesis* which originate not from the damned souls, but from Virgil and from Dante himself. These elliptical moments in *Inferno* are entirely self-imposed, and it is partly for this reason that they have deeply unsettling implications on Dante’s successful passage through Hell, bound up as they are with miscommunication, misinterpretation, and the *cantica*’s overarching threat of linguistic collapse.

**Keywords:** Dante, *Inferno*, silence, interpretation, *aposiopesis*.

**Introduction**

To examine the phenomenon of silence in the *Commedia*, a poem so overtly predicated on the salvific power of language, may at first seem counterintuitive to the point of being needlessly contrarian. As so often happens, however, many of the poem’s fundamental concepts can only be fully appreciated by paying close attention to their opposites. The late Harold Bloom, writing not on Dante but on Shakespeare, suggests that “Increasingly [...] what he leaves out becomes much more important than what he puts in, and so he takes literature beyond its own limits” (viii). While scholarship has stressed that *Vita nuova* is characterised as much by what Dante chooses to exclude as by what he includes, it has yet to seriously consider the *Commedia* from a similar critical perspective.<sup>1</sup> Bloom’s statement is as applicable to the *Commedia* as it is to any of Shakespeare’s plays: the poem frequently extends its mimetic reach by pointing towards what it does not contain. This is as true of its investment in the language of prophecy and futurity as it is in the conspicuous absence of certain characters like Guido Cavalcanti, alluded to in Dante’s encounter with Guido’s father in *Inferno* 10. It is also true of things which the poem pointedly leaves unsaid.

Steven Bindeman, in his preliminary remarks on artistic silences, raises a series of pertinent questions as to what exactly is at stake when silence is under discussion (1). He posits that silence in art exists in a liminal space between the substantial and the metaphysical; between presence and absence; between something and nothing. While his enquiry into silence does not mention Dante or

---

<sup>1</sup> On omission in *Vita nuova* see, for instance, Harrison (35).



the *Commedia*, these dualities nevertheless underpin the poem's overarching thematisation of silence, which in turn plays a fundamental role in the poetics of each *cantica*. These issues are also very clearly at stake in Dante's work more broadly: one need only think of his judicious *tacere* on the subject of the *donna dello schermo* in *Vita nuova* (17.1), or the proleptic silence at the end of that text (VN 42), to see the role silence plays in his *oeuvre* from its earliest stages. Indeed, Dante's own theorisations of literary silence can be seen at work at a significant juncture in the *Convivio*. Glossing a moment of periphrasis in the *canzone* "Le dolci rime d'amor ch'i'solia," he writes: "E non è da lasciare, tutto che 'l testo si taccia, che messere lo Imperadore in questa parte non errò pur nelle parti della diffinitione, ma eziandio nel modo del diffinire, avegna che, secondo la fama che di lui grida, elli fosse loico e cherico grande" (*Conv.* 4.10.6). He insists that meaning is to be inferred from his text even when it is pointedly reticent: the poem "si taccia," but this silence carries a density of meaning which must be accounted for if the poem is to be fully understood. This mode of reading is just as significant to the *Commedia* as it is to the *Convivio*. In Dante's work, silence signals more than a mere absence of linguistic content. On the contrary, he insists that meaning must be extrapolated even in moments of textual reticence.

In *Inferno*, silences are always disruptive: they bespeak not only a disunity between self and world but also, crucially, between self and Word. By virtue of their damnation, after all, the souls in Hell have set themselves at an insuperable distance from the Logos. An important way in which these disruptive silences manifest themselves in the first *cantica* is in moments of *aposiopesis*. *Aposiopesis* is understood here in the sense given by Quintilian in the *Institutio Oratoria* (9.2.54): drawing on the example of Cicero among others, he describes the phenomenon as a breaking off of speech before the completion of a sentence or thought. Only two such moments occur in the *Commedia*, and both are in *Inferno*: the first in Canto 9, the second in Canto 23. Strikingly, it is not the damned souls who fall into *aposiopesis*, but Virgil and Dante respectively. These moments are distinct from other examples of ellipsis in the poem by virtue of the fact that they are instances of self-interruption, which do not occur elsewhere in the text. Virgil's elliptical "'Mantüa..." in *Purgatorio* 6.72, for example, is broken off because he is interrupted by Sordello's reaction and response to the name of his home city. The elliptical moments of *Inferno* under discussion here have no such external linguistic or physical impetus, and it is partly for this reason that *Inferno*'s unique moments of *aposiopesis* have deeply unsettling implications on Dante's successful passage through Hell, bound up as they are with miscommunication, misinterpretation, and the *cantica*'s overarching threat of linguistic collapse.

In this regard, *aposiopesis* constitutes one of the many "scacchi infernali" which Giuseppe Ledda (2002) has identified in the context of *Inferno*'s extended thematic occupation with "indicibilità." I hope to show that the hermeneutic issues surrounding *aposiopesis* inform the thematic and poetic frameworks of the *cantica* more than has previously been supposed. The narratological ruptures

these moments bring about serve a deeper function than as mere plot-based *scacchi*, however: they also shed important light on the ways in which the poem interacts with its biblical and classical sources. Lapses into silence in *Inferno* frequently occur at moments of great textual fragility, which are put into even clearer relief by the hermeneutic voids opened up by multivalent silence. The fragility of these silences themselves also raises significant interpretative questions on the level of the text's history of transmission and editorship. Though I do not attempt an exhaustive account of the poem's early dissemination in manuscript and print here, I nevertheless hope to elucidate the dominant ways in which these complex elliptical moments have been handled throughout the poem's critical and editorial histories.

**“Se non...”: *Inferno* 9**

Scholars and readers have long been alert to the radical polysemy of Virgil's *lungo silenzio* in the poem's opening scene in the *selva oscura* (see, for instance, Heilbronn-Gaines 289; Hollander 61-4). Less sustained attention has been given to his uncharacteristic lapse into silence outside the gates of Dis in *Inferno* 9, when he and Dante are shut out of the infernal city by the attendant devils:

Quel color che viltà di fuor mi pinse  
veggendo il duca mio tornare in volta,  
più tosto dentro il suo novo ristrinse.  
Attento si fermò com' uom ch' ascolta;  
ché l'occhio nol potea menare a lunga  
per l'aere nero e per la nebbia folta.  
“Pur a noi converrà vincer la pugna”,  
cominciò el, “se non... Tal ne s'offerse.  
Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!”  
I' vidi ben sì com'ei ricoperse  
lo cominciar con l'altro che poi venne,  
che fur parole a le prime diverse;  
ma nondimen paura il suo dir dienne,  
perch'io traeva la parola tronca  
forse a peggior sentenza che non tenne.

(*Inf.* 9.1-15)

This incipit, which is a direct continuation of the action of the preceding canto, opens up a network of hermeneutic issues in narratological terms. Firstly, and most overtly, Virgil's own interpretative capacities are shown to be severely limited here: he stands still “com' uom ch' ascolta” (*Inf.* 9.4), when plainly the drama of this moment is predominantly visual rather than aural. The episode is noticeably image-heavy: even in the darkness (*Inf.* 9.6), closed gates (*Inf.* 8.115), and changes in physical complexion (*Inf.* 9.1-2) readily present themselves as interpretable visual signs here, and yet Virgil seems more intent on hearing than seeing a resolution to the impasse. The silence of this moment is given all the

more prominence after the noisy drama of Canto 8, which is dominated by the wrathful voice of Filippo Argenti and, latterly, the guardian devils of Dis. Canto 8 is also one of great loquaciousness for Virgil: his voice occupies almost a quarter of the canto's 130 lines. Even though his exchange with the devils ends with a gesture of utter defeat, "Li occhi a terra e le ciglia avea rase / d'ogne baldanza" (*Inf.* 8.118-19), Dante nevertheless takes great pains to underscore his guide's voice and agency in the canto.

By contrast, Virgil's free-flowing speech and wisdom are cut off at the source at the opening of Canto 9. The key difference between this interruption and that of *Purgatorio* 6 discussed above is that it is self-imposed: no equivalent to Sordello interrupts him with speech or gestures. This is an autonomous breaking off of language, and thus an *aposiopesis* to the letter of Quintilian's definition. The ellipsis is thus a major signal of the deterioration of Virgil's confidence and authority as guide between Cantos 8 and 9: his previous emphatic assurance—"io vincerò la prova" (*Inf.* 8.122)—is swiftly undercut by the markedly less confident "a noi converrà vincer la pugna." A great deal changes here in a remarkably short space of time. In the course of only a few narrative moments, *vincere* loses much (if not all) of its initial assurance and force. From the emphatic *vincerò*, which bespeaks Virgil's confidence in his ability to overcome the *prova* posed by the devils and the gate, in Canto 9 it is alloyed by the addition of *convenire*, which necessarily adds a layer of uncertainty to Virgil's bold initial claim. Claire Honess (2020) identifies a shift in these moments from future indicative ("vincerò") to an entirely different future construction which introduces significant undertones of doubt: "Pur a noi converrà vincer la pugna" (*Inf.* 9.7). Indeed, the further shift from the emphatically singular *io* to the unexplained plural *noi* further undermines Virgil's agency here. There is no longer a sense that he can overcome this obstacle on his own; rather, he will require the assistance of an unnamed other in order to win in what is no longer a *prova* but a more obstructive, problematic *pugna*.

Virgil's self-confidence diminishes so swiftly and so definitively here that a complete linguistic breakdown is all but inevitable. Like the long silence noticed at the time of his first appearance in *Inferno* 1, Virgil's sudden silence outside Dis adds considerably to the hermeneutic drama of *Inferno* as a whole. Christian thinkers, and especially Augustine, stress that silence ought to be a state conducive to contemplation. "Let us leave a little room for reflection," writes Augustine "room too for silence. [...] Let us hear the Word of God in stillness and then we may come to understand it" (*Sermon* 52.22; Author's transl.). The importance of contemplative silence and stillness is something that the souls in Purgatory instinctively seem to understand (*Purg.* 7.43-8). However, in the Wordless landscape of *Inferno*—that is, a landscape utterly removed from the Logos—these jarring moments of silence induce not positive contemplation but negative aporia.

Quintilian's definition of *aposiopesis* is particularly apposite in this regard. For in addition to its traditional associations with passion and anger, he suggests

that it is frequently indicative of anxiety in the speaker. Anxiety is certainly the dominant mood of this scene outside the gates of Dis: the conceivable negative implications of Virgil's "se non," after all, should not be a consideration in the context of a divinely ordained journey. In an otherworldly system characterised by the gradual cultivation of theological and ontological certainty, this moment of silence introduces a dangerous "forse" (*Inf.* 9.15) which destabilises the otherwise comfortable narrative trajectory of a *katabasis* protected by divine will. Virgil's "forse" itself, unsurprisingly, is a word frequently deployed in *Inferno* in contexts which pivot around interpretative anxieties, perhaps nowhere more so than Dante's ambiguous response to Cavalcante de' Cavalcanti in Canto 10:

E io a lui: "Da me stesso non vegno:  
colui ch'attende là, per qui mi mena  
*forse* cui Guido vostro ebbe a disdegno."  
Le sue parole e 'l modo de la pena  
m'avean di costui già letto il nome;  
però fù la risposta così piena.  
Di subito drizzato gridò "Come  
dicesti? Elli ebbe? Non viv'elli ancora?  
Non fiere li occhi suoi lo dolce lume?"

(*Inf.* 10.61-9; *emph.* added)

Cavalcante takes no time to parse Dante's response, and jumps to the worst possible conclusion. Scholars have long sought to elucidate the interpretative issues surrounding *cui* and *ebbe* in Dante's response (Contini 81; Mangini 61; Sini 19-21), though less has been done to account for the contribution of *forse* to this "scacco ermeneutico" which Cavalcante's faculties, affected by his disbelief in the soul's immortality, cannot unravel (Ledda 2002,193). Here, as in Canto 9, *forse* accompanies a moment rife with opportunities for negative misreading, marking further semantic complexities as it does so. Indeed, Dante himself recognises the dense ambiguity of his "risposta così piena" (*Inf.* 10.66). Such cumulative ambiguity, abetted by the wayfarer's problematic *forse*, pushes his words beyond semantic fullness to the point of complete hermeneutic confusion. Like our focal moments of *aposiopesis*, then, the adverb *forse* once again opens up a negative interpretative space in the first *cantica*.

Earlier in this same canto, Farinata's first account of himself is coloured by a *forse* which all but confirms his excessive belligerence against his native city: "La tua loquela ti fa manifesto / di quella nobil patria natio, / a la qual *forse* fui troppo molesto" (*Inf.* 10.25-7, *emph.* added). Though typically a word which confers interpretative freedom, the adverb here becomes a hallmark of Dante's system of infernal irony. Farinata's *forse* channels his readers towards a negative understanding of the Ghibelline leader's actions. Judging by Dante's representation of him, there is no real sense that Farinata might *not* have been too violent against Florence. As with Virgil's "parola tronca" (*Inf.* 9.14), hermeneutic

effort in the face of ambiguity—be it Dante’s, the damned souls’, or the reader’s—invariably yields negative results in *Inferno*. Inevitably, then, however the reader chooses to interpret the semantic ambiguities of the wayfarer’s utterance, Cavalcante cannot help but extract from them a *peggior sentenza* than the wayfarer perhaps intends.

With this in mind, it hardly seems incidental that, as Virgil is drawn away from Dante to confront the devils outside Dis, the wayfarer himself falls into a dangerous state of interpretative confusion. Left by himself for the first time in Hell, Dante immediately enters a state of anxiety and perplexity. More to the point, it is a state characterised by a *forse* so deep-set as to be a substantive rather than an adverbial state of hesitancy: “Cosi sen va, e quivi m’abbandona / lo dolce padre, e io rimagno in forse, / ché sì e no nel capo mi tenciona” (*Inf.* 8.109-11, *emph. added*). Furthermore, the doubly enforced language of Virgil’s abandonment (*andarsene, abbandonare*) lends great weight to the liminal interpretative state in which the wayfarer is thrown by the act, to the extent that he is caught between two polarised hermeneutic extremes: *sì* and *no*.

It is hardly surprising, then, that Virgil’s “parola tronca” in the following canto (*Inf.* 9.14) becomes a further source of the wayfarer’s negative interpretative extrapolation. The wayfarer reads beyond Virgil’s disruptive silence, and the meaning he finds is the more sinister by virtue of the fact that it does not readily present itself in language: it has to be inferred (13-15). It is at this interpretative impasse that the reader is implicitly encouraged to look beyond this elliptical juncture in the *Commedia*, and to look towards its sources. In the first book of the *Aeneid*, Neptune falls into *aposiopesis* when grasping for words to express his contempt for the arrogance of the winds:

“Iam caelum terramque meo sine numine, venti,  
miscere et tantas audetus tollere moles?  
Quos ego... sed motos praestat componere fluctus.”

(*Aen.* 1.133-35)

(“Now, winds, do you dare to confound heaven and earth, and to raise up such masses without my divine will? Which I... but it is better to calm the motion of the waves.”)

(Author’s transl.)

By contrast, in the Book of Exodus Moses falls silent when on the verge of questioning God’s judgement, in words tellingly similar to those of Virgil:

So Moses went back to the Lord and said, “Oh, what a great sin these people have committed! They have made themselves gods of gold. But now, please forgive their sin—but if not (“aut si non facis”), then blot me out of the book you have written.”

(*New International Version*, Exodus 32.31-2; *emph. added*).

Indeed, it is particularly suggestive that Virgil’s “se non...” should echo Moses’ “aut si non facis” so closely as his abilities as a guide are challenged. At this

seminal moment of hesitancy, then, a lapse into silence becomes a crucial nexus between the poem's classical and biblical source materials. As a result, this palimpsestic *aposiopesis* carries important resonances within the poem's narrative fabric, while feeding into wider textual anxieties concerning the poem's classical and biblical forebears. At the same time, it also evinces an anxiety in the wayfarer which affects his relationship with Virgil from this point onwards.

Further, as Sergio Cristaldi has observed, at this juncture in *Inferno* "Il pericolo di rimanere sempre dove si trova è del resto incombente" (89). Indeed, the perils of failure are constantly at issue in the first *cantica*, and in this moment of sudden silence, the notion that the journey may not end in success is given an unsettling emphasis. Gianfranco Contini has discussed the ways in which Dante's poetics inflect, and are inflected by, his poem's need to adjust to shifting narrative velocities, and it is plain that such moments of stasis constitute a zero-point as far as such velocity is concerned (81). More recently, Rowan Williams has elucidated the convergence in the poem as a whole between speech and movement (219). The persuasiveness of this reading is bolstered by its implication that the poem's silences converge with its stillnesses, and that the "gracious stillness" at the end of *Paradiso* finds its infernal counterparts in the first *cantica*'s moments of silence and stasis (227). If, after all, language exists in time, so, too, must silence. Crucially, the duration of Virgil's silence is not specified in any way: just as the incipits of songs and prayers in *Purgatorio* and *Paradiso* are enough to imply the singing or speaking of the whole, so too is this silence not circumscribed by the textual space it occupies. It is Virgil who dictates the pace of movement in Hell, and time is, he repeatedly stresses, of the essence. His lapse into silence here occurs simultaneously with an unanticipated lapse into unproductive stillness (*Inf.* 9.4), the perils of which are made palpable in *Inferno* 9 by the (non-)appearance of Medusa, whose significance to the poem's extended drama of stasis and motion has been amply documented (Freccero 119-35; Sini 8-9). The forward movement of language is threatened here alongside that of physical motion, and therein lies a very real danger. Indeed, this moment of *aposiopesis* overtly enacts St Bernard of Clairvaux's notion that to stand still on the path to God is to already have fallen backwards on the journey (Freccero 116). Virgil's physical turn at the beginning of this elliptical juncture (*Inf.* 9.2) dramatises the fact that this moment of silence and stillness is not just unproductive, it is spiritually regressive.

#### **The "parola tronca" and Dante Scholarship**

Despite, or perhaps because of, its dearth of linguistic content, Virgil's *parola tronca* has elicited vastly different critical responses throughout history. Scholars and readers have always been aware of a distinct modulation in Virgil's speech and, like Dante, have been swift to fill the interpretative void it opens up. Nicola Fosca, for example, reads Virgil's broken utterance as an indication of his

necessarily imperfect understanding of divine ordination;<sup>2</sup> Robin Kirkpatrick interprets it in terms of the Roman poet's apprehension over his ability to carry out Beatrice's instructions (133); Teodolinda Barolini sees it as a silent psychological drama of pagan fallibility (1984, 205). Nor is the meaning of Virgil's silence a new area of critical interest and debate: as early as Graziolo Bambaglioli's commentary of 1324, this moment has been read as an interlude of doubt and anxiety; Boccaccio, perhaps predictably, reads Virgil's silence as a failed attempt to conceal thwarted desire; like Kirkpatrick, Guglielmo Maramauro connects this moment back to Beatrice.<sup>3</sup>

The scholarly community, then, has consistently imitated the wayfarer in its attempts to interpret Virgil's disturbing silence. Such disparate critical responses are unsurprising: silence is, of necessity, harder to interpret than language, devoid as it is of quantifiable, parsable linguistic content. Indeed, such language as there is in the passage is itself veiled in such a way that it cannot but elicit hermeneutic confusion: Dante-*personaggio* infers a worse meaning in Virgil's silence than Virgil had intended, but he gives his reader no indication of what that inferred meaning is. As such, there is a twofold hermeneutic opacity at work here which, Dante insists, in the same exegetic spirit as the *Convivio*, can and must be interpreted. Anne Toner has suggested that an ellipsis of this kind "indicates [...] the submission of the text to external definition" (68). Such external definition is clearly at stake here in *Inferno* 9's moment of *aposiopesis*, but so too is a kind of internal definition on the reader's part, mediated through Dante's interpretative reaction. The coaction of these internal and external definitional perspectives will be overtly brought together later in this same canto, when Dante directly engages his reader's interpretative faculties following the Erinyes' call to Medusa: "O voi ch'avete l'intelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto'l velame de li versi strani" (*Inf.* 9.61-63). Critics have puzzled over the meaning of this direct address, and how it relates to the forerunning encounter with the gates' mythological custodians (Freccero 119-35; Russo 2012 and 2018). A wider critical perspective which takes the entire canto in view, however, evinces the applicability of these lines to its opening moment of *aposiopesis*. Elliptical moments such as Virgil's constitute a paralinguistic "velame" which readers of the text must attempt to remove by means of their "sani" intellectual capabilities. With this in mind, Bindeman's proposed dichotomy between what he terms "disruptive" and "healing" silences becomes particularly apposite. Disruptive silence, he suggests, "tears apart the linguistic fabric that unites self and world," while healing silence repairs such rifts (4). This notion of disruptive silence is clearly at play on every level of this moment of *aposiopesis*, and the implications of such disruption on Dante's successful passage through Hell are severe in the extreme.

---

<sup>2</sup> Fosca's commentary is accessible via *Dartmouth Dante Lab*. See works cited.

<sup>3</sup> All ancient commentaries have been sourced from *Dartmouth Dante Lab*.

As with so many aspects of *Inferno*, however, the level of disruption can only fully be understood from the vantage point of later stages in the poem. Though it has no moments of *aposiopesis*, silence nevertheless constitutes an integral part of the purgative processes of the second *cantica*. One of the key facets of the nature of *Purgatorio*'s "healing silences" is the fact that they frequently go hand in hand with recognition. Nowhere is this more overtly dramatised than during Dante's and Virgil's encounter with Statius. Having heard Statius' praise of his *Aeneid*, Virgil attempts to silence Dante and prevent him from revealing his identity as the poem's author: "Volser Virgilio a me queste parole / con viso che, tacendo, disse 'Taci'; / ma non può tutto la virtù che vuole" (*Purg.* 21.103-05). Unsurprisingly, Virgil does not fully grasp how silence operates in the penitential system of Purgatory. This should not surprise us: the linguistic and metaphysical landscapes of the two realms are entirely different. Nevertheless, it ought not to escape our notice that, unlike in *Inferno*, in *Purgatorio* the verb *tacere* does not function correctly when used in the imperative.<sup>4</sup> In the second realm, silence cannot be conferred: it must be learned. More to the point, neither Virgil's infernal nor his purgatorial silences can defer the revelation of meaning. He may attempt to obfuscate his initial meaning in *Inferno* 9 in order to literally cover over one meaning with another (*Inf.* 9.10), but he cannot stop the action of the wayfarer's interpretative faculties. Equally, his stern gaze in *Purgatorio* 21 elicits a smile from Dante which results in the same recognition in silence as might have been brought about by speech: "Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca; / per che l'ombra si tacque, e riguardommi / ne li occhi ove 'l sembiante più si ficca" (*Purg.* 21.109-11). Truth will out in *Inferno* as it will in *Purgatorio*, but in *Inferno* the result is not one of harmony but discordance and interpretative difficulty.

#### "I vostri mali...": *Inferno* 23

Lower down in Hell, such difficulties proliferate, and at one significant juncture, the wayfarer's own *parola tronca* gives rise to still deeper exegetical problems. The infernal condition is characterised in part by a complete surrender of any meaningful control over language and silence: as early as *Inferno* 6, the glutton Ciaccio requires three attempts at silence before it can be achieved: "E più non fé parola"; "Qui puose fine al lagrimabil suono"; "'più non ti dico, e più non ti rispondo'" (*Inf.* 6.57, 76, 90). By contrast, in the forest of the suicides, Pier delle Vigne's attempt to speak "brevemente" (*Inf.* 13.93) constantly stalls or is stalled, and in sum is anything but brief (*Inf.* 13.79, 85, 109-11). In Canto 15, Brunetto Latini is forced to fall silent as his punishment demands that he keep running:

---

<sup>4</sup> This sets Virgil's attempt to silence Dante in direct contrast with Dante-poet's "silencing" of Lucan and Ovid in *Inferno*: "Taccia Lucano omai là dov'e' tocca / del misero Sibello e di Nasidio, / e attenda a udir quel ch'or si scocca. / Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio, / ché se quello in serpente e quella in fonte / converte poetando, io non lo' nvidio" (*Inf.* 25.94-99).



“Gente vien con la quale esser non deggio” (*Inf.* 15.118). By nature of their being in Hell, the damned have surrendered any capacity to engage with the Logos, and this manifests itself in an inability to exercise control over their language or their silence.

And this lack of linguistic control becomes increasingly apparent in the wayfarer himself as he progresses through Hell. Scholars including Heather Webb have underscored the ways in which Dante participates in the psychological dramas he witnesses in *Inferno*, to the extent that he imitates speech patterns and modes of self-portrayal experienced in his encounters with damned souls (49). It is telling, then, that as the wayfarer moves further down into Hell, his own relationship with silence becomes increasingly fraught, culminating his own moment of *aposiopesis* in *Inferno* 23. The arrival of the *messo da ciel* in Canto 9 reaffirms Dante’s faith in divine protection: the messenger’s “parole sante” (*Inf.* 9.105) rupture the twofold stasis of silence and stillness outside the gates of Dis, allowing the two poets to recommence their dialogue and their journey (*Inf.* 9.104, 124). Dante’s renewed faith in the ordinance of the Logos, however, does not preclude his lapsing into *aposiopesis* as Virgil does, though with a markedly different cause. When he confronts the *frati godenti* among the hypocrites, this is precisely what happens. No sooner has he reaffirmed his trust in the protection of “alta provedenza” (*Inf.* 23.55) than he falls into the poem’s second (and final) *aposiopesis*:

Io cominciai “O frati, i vostri mali...”;  
ma più non dissi, ch’a l’occhio mi corse  
un crucifisso in terra con tre pali.

(*Inf.* 23.109-11)

There is a similar emphasis placed on the breaking off of speech here as in *Inferno* 9: both moments are introduced by the verb *cominciare*, which implicitly suggests the possibility of an interruption. Indeed, Dante’s self-interruption is given particular structural emphasis here by the simultaneous end of speech and poetic line. This in turn emphasises the problematic word “mali” which, as Robert Durling and Ronald Martinez have observed (Alighieri, *Inferno* 359), may be read as a noun or as an adjective. Here, then, *aposiopesis* signals the collapsing together of word categories as part and parcel of the wholesale breakdown of the wayfarer’s language, adding yet another dimension to the interpretative challenges it invariably raises. Moreover, the emphatic “Ma più non dissi” introduces a striking, sustained period of silence in the wayfarer: after his *aposiopesis*, he does not speak for the rest of the canto, and instead falls back into the same silence with which the canto began: “Taciti, soli, senza compagnia / n’andavam l’un dinanzi e l’altro dopo, / come frati minor vanno per via” (*Inf.* 23.1-3). With this in mind, one might take Dante-*poeta*’s words at face value here and accept that it is the appearance of Caiaphas, “crucifisso in terra” (*Inf.* 23.111), which provokes his *aposiopesis*. At this point, however, the reader cannot help

but extrapolate a more negative meaning from Dante's silence, as Dante himself does of Virgil's in Canto 9. For it cannot be the case that Caiaphas' placement in Hell, or his mode of punishment, can be as shocking to Dante as it is to Virgil. Like the poem's Christian readers, the wayfarer must understand that Christ's sacrifice, willed by Caiaphas, has become Caiaphas's own infernal torment. Whatever the cause, the fact that such infernal lapses into silence carry with them the perilous side effect of spiritual regression means that interpretation of the wayfarer's *aposiopesis*, in conjunction with the poet's refusal to gloss it, is likely to yield a *peggior sentenza* in the mind of the reader than the wayfarer (and perhaps the poet) intend. This silence on the wayfarer's part, which lasts for ninety-eight lines (broken only at *Inf.* 24.60) sees him make no attempt, like Virgil does in Canto 9, to veil one meaning with another. Rather, his own *parola tronca* is left completely open-ended, and thus completely subject to the reader's increasingly refined interpretative sensibility.

Nor does the setting of this complex moment seem incidental. *Inferno* 23 is a canto which demands an acutely discerning ear: Dante is, after all, among the hypocrites here, whose sin is predicated on a disparity between the purported truth of an utterance and the belief held by the utterer. It is striking, with this in mind, that Dante compares himself and Virgil to "frati minor" (*Inf.* 23.3) in the prelude to their encounter with the "frati godenti" (*Inf.* 23.103). The language of fraternity will become an integral part of the penitential process of *Purgatorio*. Like Statius, Bonagiunta da Lucca, one of the many poetic *frati* encountered in the second *cantica*, has a well-adjusted relationship with silence. As in the meeting with Statius, Bonagiunta's silence pivots on recognition: understanding the limitations of his own poetic style next to Dante's, he is content to fall silent without further questions and without prompt: "e, quasi contentato, si tacette" (*Purg.* 24.63). The journey of purification in the second realm, as Jennifer Rushworth has observed, involves relearning how to use language judiciously (41). Bonagiunta's contented *tacere* illustrates that the penitents must also learn the art of judicious silence. Indeed, here Bonagiunta overtly enacts the Augustinian paradigm of falling silent to receive spiritual nourishment (Mazzeo 187). Such a consideration demonstrates that *aposiopesis*, certainly in the way we have seen it in Hell, has no place in *Purgatorio*, or for that matter in *Paradiso*. For in these two latter realms there can be no spiritual regression, no negative misinterpretation, no anxiety, over the surety of one's salvation. To borrow a term from Paolo Valesio (46), movement through Purgatory towards Heaven constitutes a gradual transcendence of the "frail rationality of discourse" in favour of a new relationship with language and silence guided by divine reason and logic.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> The editors of this edition of *Annali d'italianistica* were kind enough to recommend Valesio's 1986 volume, *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, as a fruitful resource for this article. Because of COVID-19 restrictions, this text has, regrettably, been

In *Inferno*, by contrast, no such easy relationships exist for the damned, or indeed for Dante as poet and protagonist. Small wonder, then, that as the wayfarer slows to accommodate the leaden pace of the hypocritical *frati* (“Aspetta, / e poi secondo il suo passo procedi,” *Inf.* 23.80-81), his physical progress and his language stall simultaneously. Indeed, Kirkpatrick has noted that here, as in Canto 9, silence and physical stasis are coterminous: “As words break down and the march forward halts,” he writes, “[...] narrative movement is suddenly reversed” (289). As Kirkpatrick suggests, more is at stake than mere physical stasis: the narrative about-turn triggered by Dante’s sudden awareness of Caiaphas constitutes a subtle textual reenactment of Virgil’s physical backward turn outside Dis, as well as a radical shift in narrative velocity of the kind identified by Contini (81). On a deeper level, then, this self-interruption, “O frati, i vostri mali...” (*Inf.* 23.109), bespeaks the wayfarer’s unwitting, unwilling participation in the collapse of language which descent into Hell necessarily entails.

As with Virgil’s silence in Canto 9, scholars from the fourteenth century onwards have been polarised in their approaches to filling the linguistic void of Canto 23, though on the whole united in their sense of the need to do so. Commentators have read Dante’s sudden silence as a withholding of rebuke (Benvenuto da Imola) and of commiseration (Francesco da Buti). More recently, Peter Hawkins has sought to slot this moment of silent astonishment into the network of confusions at work across Canto 23 more broadly, and particularly in relation to Virgil’s shock at the sight of the crucified Caiaphas (2017, 26). It is telling, with this latter example in mind, that *aposiopesis* once again arises at a moment of uneasy reconciliation between the poem’s classical and Christian sources: Virgil, whose knowledge of biblical history is, of necessity, severely limited, pauses to express uncharacteristic wonder at the sight of the Jewish high priest, in the context of a canto densely run through with biblical allusion and citation (Hawkins 2008, 130). Once again, then, linguistic and physical stasis are coterminous at a moment which also exposes the fraught interactions of the *Commedia*’s sources. Nicola Gardini offers a reading of this moment which adds a further layer to its rich network of interpretative anxieties: he suspects that the wayfarer may here be on the verge of an invective against his native city of Florence (49). If one follows Gardini’s reading (and the existence of *aposiopesis* outside of language means that no one interpretation precludes another), then this moment of self-censorship becomes an important *scacco* to Dante’s denunciative ability as he moves through Hell. The self-assured tone of his rebuke to Filippo Argenti in Canto 8 (34-39) gives way to doubts as to his capacities as a moral judge. Among the simoniacs, for instance, his response to Pope Nicholas is prefaced by an expression of tonal anxiety on the part of the poet: “Io non so

---

inaccessible, but its precursor, *Ventiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory*, has proved to be a valuable resource in its stead.

s'i'mi fui qui troppo folle, / ch'i' pur rispuosi lui a questo metro" (*Inf.* 19.88-89), and is followed by a moment of self-censorship from the wayfarer:

"E se non fosse ch'ancor lo mi vieta  
la reverenza de le somme chiavi  
che tu tenesti ne la vita lieta,  
io userei parole ancor più gravi." (*Inf.* 19.100-3)

Here, the language of the wayfarer and the poet evince the wayfarer's gradual loss of linguistic control as he moves further down in Hell, and as such this moment serves as an important precursor to the wayfarer's complete lapse into silence in Canto 23. Indeed, this growing linguistic anxiety culminates in the complete surrender of language in favour of physical violence during Dante's encounter with Bocca degli Abati on the ice of Cocytus:

Allor lo presi per la cuticagna  
e dissi: "El converrà che tu ti nomi,  
o che capel qui sù non ti rimanga."  
Ond'elli a me: "Perché tu mi dischiomi,  
né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti  
se mille fiata in sul capo mi tomi."

(*Inf.* 32.97-102)

Self-censorship falls away completely in this eruptive interlude, and the result is unambiguously hostile. If *aposiopesis* like those of Cantos 9 and 23 open interpretative space, such moments of physical violence as these resolutely close it. Both the deterioration of the wayfarer's language, and the increasing expressive anxiety of the poet as Dante moves deeper into Hell bespeak the risk of a more perilous and more permanent *smarrimento* than was threatened in the "selva oscura" (*Inf.* 1.2-3): he falls with gathering frequency and velocity into the linguistic and procedural traps characteristic of the state of damnation. That infernal *aposiopesis*, and particularly Dante's own in Canto 23, occurs so prominently on this negative trajectory lays further emphasis on its importance to the overarching tension around linguistic control at work across the first *cantica*. As with Farinata's "forse" (*Inf.* 10.27), here *aposiopesis*' nominal conferral of interpretative freedom belies its negative hermeneutic influence on Dante's journey towards the epicentre of damnation.

Elsewhere in his essay on the "non detto", or the unsaid, in literature, Gardini suggests that the wayfarer's *aposiopesis* "è prodotta da un improvviso spostamento dell'attenzione" (49). On a narrative level, this attentional shift is self-evident: irrespective of what the wayfarer's silence may signify, there is a definite shift in narrative focus onto the spectacle of Caiaphas. Gardini's analysis also points towards a *spostamento* at work on a deeper level in these infernal moments of *aposiopesis*: they shift the reader's interpretative focus from the tangible to the abstract, from overt utterance to covert silence. In this sense, they

are deeply reflexive poetic moments which bring the *Commedia*'s own exegetical occupations to bear on junctures of extreme linguistic fragility within its own narrative. In his letter to Can Grande, Dante underscores the polysemy of his poem, drawing an important distinction between what is expressed by a word "per litteram," and the meaning which lies beyond its literal sense: a signified which transcends the limits of a given signifier (*Epist.* 13.20). Under this logic, silence of necessity exists only in this latter interpretative sphere: beyond the literal sense of the written or uttered word. As such, Dante has his silences accrue meaning precisely by virtue of the fact that they are unconstrained by the limiting factors imposed by concrete signifying utterance. With this concept in mind, and in line with Bindeman's interrogations of literary silences, Dante's ellipses occupy a liminal interpretative space between presence and absence of meaning; between substantive language and the hermeneutic vacuum of the *non detto*.

### **Omitting Omission: Editorial Issues**

So far, then, we have seen how moments of *aposiopesis* in *Inferno* feed into the *cantica*'s protracted exegetical drama, as well as their contribution to the *cantica*-wide tension between language and silence. There is another important challenge posed by these elusive moments in *Inferno*, however. Not only are they laden with interpretative difficulties on a narratological level; historically, they have posed significant problems in purely editorial terms. Since no manuscript of the *Commedia* exists in Dante's own hand, any editorial decision to mark moments of *aposiopesis* is an interpretative act in and of itself. Indeed, even if such a document were available, the manuscript and early print traditions offer little by way of representing *aposiopesis* orthographically. Manuscripts and printed editions well beyond the fourteenth century struggle to differentiate between narration and speech, let alone extralinguistic nuances within speech like pauses and silences. To take a single example of each, neither the 1337 manuscript copy of the poem contained in the *Codice Trivulziano*, nor the first printed edition of 1472, offer any kind of orthographic indication of the *aposiopesis* in Cantos 9 and 23:

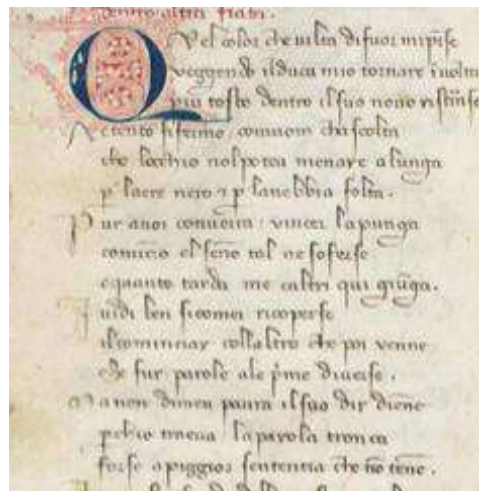


Figure 1: incipit of *Inf.* 9 in the Codice Trivulziano.

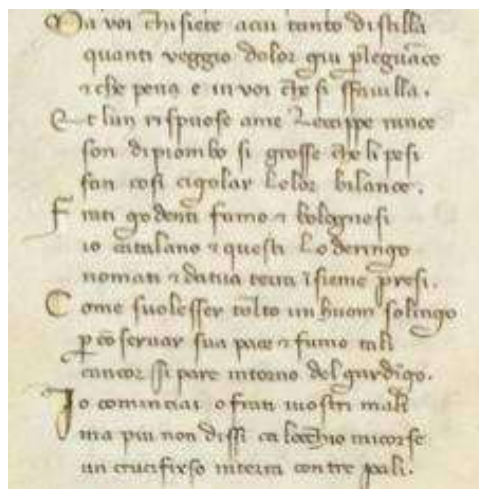


Figure 2: *Inf.* 23.97-111 in the Codice Trivulziano.

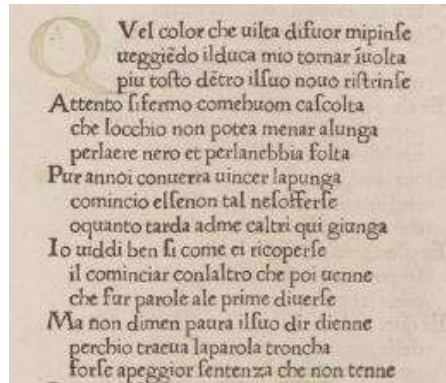


Figure 3: incipit of *Inf.* 9 in the Foligno edition of 1472.

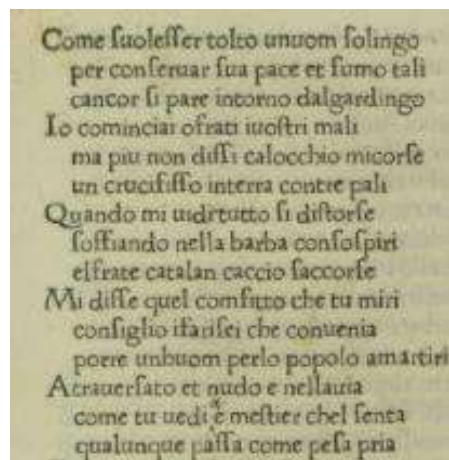


Figure 4: *Inf.* 23.106-20 in the Foligno edition of 1472.

Indeed, it appears it was not until 1502 that an edition of the *Commedia* offered any kind of orthographic indication of Virgil's *parola tronca*, or Dante's lapse into silence among the hypocrites. Published by Aldus Manutius under the idiosyncratic title *Le terze rime di Dante*, in collaboration with no less a figure than Pietro Bembo, the text acknowledges both moments of *aposiopesis*, the first with a semicolon, and the second with a colon:

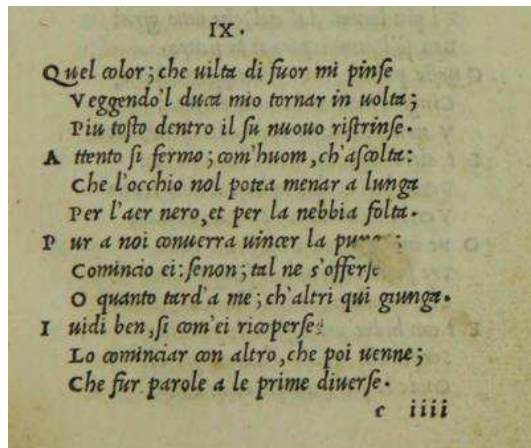


Figure 5: incipit of *Inf.* 9 in *Le terze rime di Dante*.

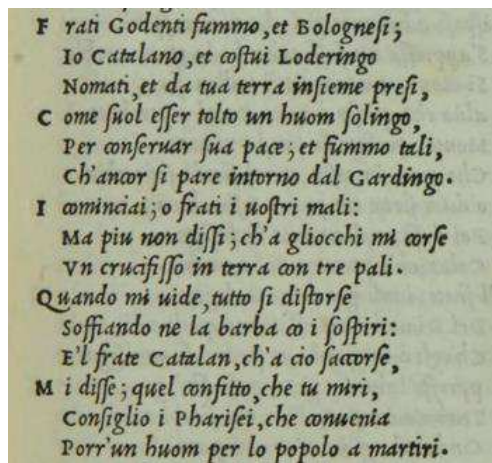


Figure 6: *Inf.* 23.103-17 in *Le terze rime di Dante*.

Manutius' edition reveals how successive editors have felt the need to reconstruct these moments orthographically in some way, despite the absence of more modern punctuational markers like ellipses as tools in their editorial arsenals. Even without such orthographic markers at his disposal, however, Dante manages to encode his elliptical moments deep within the structure of the text itself, securing them against erasure through syntax and structure. It is true that, in theory, it is possible to read at least one of these moments as it is presented in manuscript and early printed editions: Virgil's speech in *Inferno* 9 can be read as a single unbroken sentence: "Pur a noi conuerra uincer la pugna, se non tal ne s'offerse". Indeed, some of the text's earliest commentators have sought to interpret this



moment in precisely these terms.<sup>6</sup> To read in this way, however, requires at best significant interpretative gymnastics, and at worst a deliberate reading against the narrative grain. Any such interpretation risks diminishing the importance of Dante-*personaggio*'s reaction to the broken utterance. So strong is the aporia caused by this moment, after all, that Dante is led for the first time to question Virgil's capacity to navigate Hell successfully: "“In questo fondo de la triste conca / discende mai alcun del primo grado, / che sol per pena ha la speranza cionca?” / Questa question fec'io" (*Inf.* 9.16-9). It cannot escape our notice that this question is not prefaced by any kind of honorific epithet of the kind so frequently used by Dante when addressing his guide, and which are deployed with such conspicuous density in the preceding canto: "il mar di tutto'l senno" (7), "duca" (25, 97), "maestro" (52, 67, 86), "segnor" (103, 116) "padre" (110). Virgil's authority is deeply shaken here, and a deafness to his sudden silence precludes a full appreciation of the magnitude of the moment. After this elliptical juncture, nothing can be the same again.

Further, such a closed reading of the parallel moment in *Inferno* 23 is checked by the syntactical context in which it occurs. There can be no question that, marked or not, Canto 23 dramatises ellipsis in the purely grammatical sense of omitted words in speech, and there are enough similarities between the two episodes to suggest that the same phenomenon is at play in both. Ellipses may, as Toner observes, be particularly vulnerable to alteration and corruption during the transmission process (14), but Dante secures his *aposiopeses* by embedding them in their linguistic contexts, unambiguously affirming their significance to the *cantica*'s narrative and thematic frameworks.

There are also formal and aural qualities which further secure their places in the text despite the orthographic constraints of the manuscript tradition. In the former case, there is a wilful exploitation of the *a maiore* structure of the hendecasyllable, with natural secondary stress falling at the end of Virgil's broken utterance ("cominciò el, 'se non... Tal ne s'offerse"), thus giving a very clear aural clue as to the pattern of Virgil's speech. A similar strategy is also at play in *Inferno* 23, where enjambment gives structural and sonic emphasis to the wayfarer's truncated address to the hypocrites: "Io cominciai, 'O frati, i vostri mali...'; / ma più non dissi" (*Inf.* 23.109-10).

Far from being the only instances in which Dante encodes abstract extralinguistic meaning within the poem's structure, a key signal of the glorious

---

<sup>6</sup> See, for example, Jacopo della Lana: "Ed ascoltando, così recita Dante che Virgilio dicea fra sè stesso: pur noi vinceremo la pugna, avegna che tal ne s'offerse"; Cristoforo Landino: "Et in conforto di sè et della ragione inferiore dice *pure*, quasi finalmente, *a noi converrà vincer la pugna*, la gara dell'entrare nella porta. Il che è entrare nella cognitione; *cominciò el*: cominciò egli, *se non*, et se non, arroi, potremmo vincere la pugna per noi medesimi, saremo aiutati, *tal ne s'offerse*: *i*. tale offerse sè a noi."

linguistic surrender which swells towards the end of *Paradiso* is secured through precisely these structural means:

E come cerchi in tempra d'oriuoli  
 si giran sì, che'l primo a chi pon mente  
 quieto pare, e l'ultimo che voli;  
 così quelle carole, differente-  
 mente danzando, de la sua ricchezza  
 mi facieno stimar, veloci e lente.

(*Par.* 24.13-18)

As language begin to fail in the face of the divine towards the poem's conclusion, meaning begins to spill beyond word boundaries, represented orthographically here by the breaking down of *differentemente* into its etymological parts across two poetic lines. Unlike *Inferno*'s moments of *aposiopesis*, however, this moment celebrates language's inability to describe the indescribable, and ultimately signals the necessary silence of humankind before God, who communicates using no human words. Further, this moment of linguistic collapse is much more representationally stable because of the structure of the hendecasyllable and the binding mechanism of *terza rima*. It also comprises a verbal—and therefore transcribable—fracture rather than a lapse into wordlessness as such. Unsurprisingly, perhaps, scribes and editors have had less trouble representing this unique textual moment:

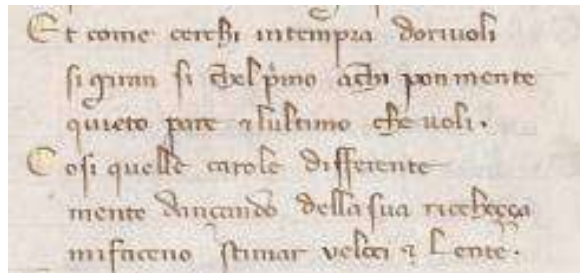


Figure 7: *Par.* 24.13-18 in the Codice Trivulziano.

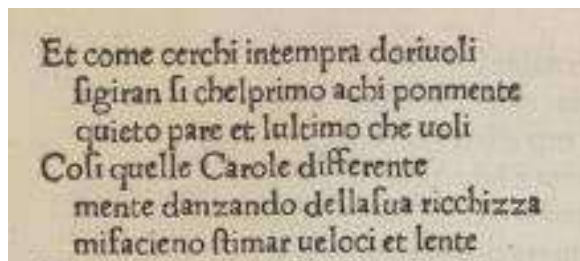


Figure 8: *Par.* 24.13-18 in the Foligno edition of 1472.

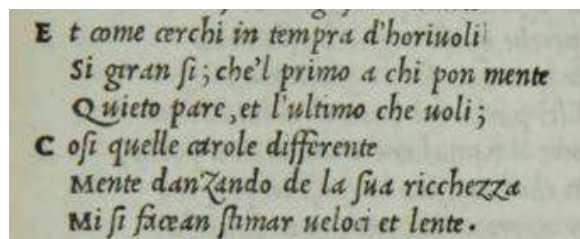


Figure 9: *Par.* 24.13-18 in  
*Le terze rime di Dante.*

This nominal difference in representational stability, however, belies a crucial similarity in interpretative function between this moment in *Paradiso* and our focal moments of *aposiopesis* in *Inferno*. This paradisiacal linguistic rupture primes the reader's interpretative faculties in the same way as do the first *cantica*'s elliptical silences. If, as Barolini upholds, the stammering *Cristo/Cristo/Cristo* rhymes bespeak the inevitable linguistic "death" of the poem (1992, 129),<sup>7</sup> this moment of paradisiacal verbal fragmentation might be read in a similar, though much more positive vein. It signals the shrinking representational capacity of language in the figuration of the final divine vision: viewed in this light, the relinquishing of linguistic meaning to a paradisiacal *indicibilità* is the exact heavenly opposite to the infernal fracture of language and meaning to which *aposiopesis* so heavily contributes. The "futura gente" (*Par.* 33.72) who will inherit the *Commedia* must prepare to read beyond the language of *Paradiso* in the same way that Dante has us read beyond the elliptical silences of *Inferno*. As noted above, the "gracious stillness" of *Paradiso*'s final vision arrives simultaneously with the poem's ultimate lapse into silence, as Williams (227) and many other critics suggest: a perfected *tacere* of the kind learned by the likes of Bonagiunta in *Purgatorio*, but inaccessible in the fraught linguistic landscape of *Inferno*. Nevertheless, infernal *aposiopesis* lays the fundamental interpretative groundwork without which such transcendental paradisiacal hermeneutics, and such polysemic alertness, endorsed by the *Convivio* and the Epistle to Can Grande, would be impossible. These moments are, Dante suggests, too significant to the poem's philosophical and theological systems to be lost in orthographic transmission or notational error. They must be embedded, however subtly, into the poem's structural framework in order for their interpretative significance to the whole to endure.

### Conclusions

Toner suggests that "the unfinished sentence can be judged from two extremes [...] as a sign of linguistic failure and linguistic artistry" (6). In light of the

<sup>7</sup> It should be noted, however, that this notion has been the subject of much spirited scholarly debate, for which I refer to, for instance, Ledda (2015, 271-72).

forerunning analysis, it is clear that Dante's *aposiopeses* must be read with an eye (and an ear) alive to both of these polarised notions. Within the narrative, they are suggestive signs of linguistic failure and collapse: both Dante and Virgil are drawn into the fraught linguistic dynamics that characterise the infernal condition, and their linguistic failures impede their physical progress to the point of potential, yet ultimately avoided, regression. By contrast, the poet, who exercises total control over that narrative, carefully crafts these moments, evincing through them psychological and hermeneutic depths, which will be vital touchstones as the poem moves beyond the fraught linguistic landscape of *Inferno*, towards its spaces of linguistic rarefaction, perfection, and unambiguously positive silence. According to Bindeman, silence enables a kind of linguistic transcendence by allowing one to reach past the limits of ordinary direct discourse (147). The *Commedia*'s bold "trapassar del segno" (*Par.* 26.117) is informed in large part by precisely such a gesture towards verbal transcendence. It is only in these moments where silence signals the very opposite of such a transcendental capacity that one can fully appreciate the perils that premature lapses into silence entail, and the resultant regressive stillness on the journey to God with which they are coterminous. In these moments, as in his corpus at large, Dante is insistent on the fact that we have to read into and beyond these moments of silence where they occur.

It is perhaps such considerations that lead Gardini to remark that "Le nostre stesse conoscenze sociali sono basate non su un'effettiva completezza, ma sulla proiezione delle nostre aspettative: quel che crediamo di sapere è *riempimento*" (116, *emph.* in original). Dante is acutely aware of this impulse to fill in linguistic and interpretative blanks as he stages his moments of *aposiopesis* in *Inferno*. Not only do his characters rush to fill the interpretative voids they leave, but his readers are also directly implicated in the process. In fact, readers and scholars have puzzled over these moments in exactly the same way as the figures within the *cantica*'s narrative. Small wonder that the commentary tradition since its inception has shown a Bloomian concern with the absent and the unsaid. If, as a great many scholars uphold, literary criticism is an act of rewriting, then critical responses to moments of *aposiopesis* have to push such acts further, making a bold interpretative leap towards writing—or speaking—in the missing linguistic links. Our critical instinct, like Dante's, is to fill these multivalent silences: internally completing unfinished utterances, even (and especially) in moments which appear to be devoid of meaning. Canto by canto, the reader, like the wayfarer, must learn to interpret with greater acuity. In the final analysis, these moments always contain a veiled *sentenzia* which must, the poem insists, be extrapolated despite their superficial lack of interpretable content. Whether this extracted meaning is *peggior* or *maggior* than Dante's speakers intend depends entirely on who is listening, and where. In any case, the fact that Dante so firmly underscores these elliptical moments suggests their importance to the wider network of silences and reticences at work not just in *Inferno*, but across the

*Commedia* as a whole. In these moments of disruptive silence, deep meanings rise to the poem's surface which reveal interpretative clues as to the inner workings of the poem's narrative, poetic, and theological frameworks. As its transition from disruptive to healing silences comes to fruition, the poem itself can relax into silence with no anxiety. If we are to participate in the glorious silence at the end of *Paradiso*, we have first to learn to appreciate what silence means when we hear it.

*University of Cambridge*

### Works Cited

- Alighieri, Dante. *Codice Trivulziano 1080* (1337). <http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+1080,+piatto+anteriore>.
- \_\_\_\_\_. *La Commedia* (1472). <http://bav.bodleian.ox.ac.uk/news/the-divine-comedy-with-commentary>.
- \_\_\_\_\_. *Commedia*. 3 vols. Ed. Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milan: Mondadori 2016.
- \_\_\_\_\_. *Inferno*. eds. Robert M. Durling and Ronald M. Martinez. Oxford: Oxford UP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Le terze rime di Dante* (1502). <https://archive.org/details/ita-bnc-ald-00000878-001/page/n23/mode/2up>.
- Augustine of Hippo. *Opera omnia*. 16 vols. Ed. J.P. Migne. Paris: Venit apud Editorem in Vico Dicto Montroque, 1841-49.
- Bambaglioli, Graziolo. Commentary to *Inferno* 9. <http://dantelab.dartmouth.edu>.
- Barolini, Teodolinda. *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Bindeman, Steven L. *Silence in Philosophy, Literature, and Art*. Leiden and Boston: Brill Rodopi, 2017.
- Bloom, Harold. "Who Else is There?." *Shakespeare and Me*. Ed. Susannah Carson. London: Oneworld, 2009. vii-xiii.
- Boccaccio, Giovanni. Commentary to *Inferno* 9. <http://dantelab.dartmouth.edu>.
- Buti, Francesco da. Commentary to *Inferno* 23. <http://dantelab.dartmouth.edu>.
- Contini, Gianfranco. "Un'interpretazione di Dante." *Un'idea di Dante* Torino: Einaudi, 2001. 69-111.
- Cristaldi, Sergio. "Verso Dite—*Inferno* VII-VIII-IX." *Esperimenti danteschi, Inferno 2008*. Ed. Sergio Invernizzi. Genova and Milano: Marietti, 2011. 81-94.
- Fosca, Nicola. Commentary to *Inferno* 9. <http://dantelab.dartmouth.edu>.
- Freccero, John. *Dante: The Poetics of Conversion*. Ed. Rachel Jacoff. Cambridge, MA: Harvard UP, 1986.
- Gardini, Nicola. *Lacuna: saggio sul non detto*. Torino: Einaudi, 2014.
- Harrison, Robert Pogue. "Approaching the *Vita nuova*." *The Cambridge Companion to Dante*. Ed. Rachel Jacoff. Cambridge: Cambridge UP, 2008. 35-45.
- Hawkins, Peter S. "Dante and the Bible." *The Cambridge Companion to Dante*. Ed. Rachel Jacoff. Cambridge: Cambridge UP, 2008. 125-40.

- \_\_\_\_\_. "Our Bodies, Our Selves: Crucified, Famished, and Nourished." *Vertical Readings in Dante's Comedy*. Eds. George Corbett and Heather Webb. Cambridge: Open Book Publishers, 2017). 3.11-29.
- Heilbronn-Gaines, Denise. "Inferno I: Breaking the Silence." *Dante's "Inferno."* *The Indiana Critical Edition*. Trans. and ed. Mark Musa. Bloomington: Indiana UP, 1995. 286-98.
- Hollander, Robert. *Il Virgilio dantesco: tragedia nella Commedia*. Trans. Anna Maria Castellini. Florence: Leo S. Olschki Editore, 1983.
- Holy Bible: New International Version*. London: Hodder and Stoughton, 2001.
- Honess, Claire. "Key Moments in the *Commedia: Inferno IX*, 1-30." *Leeds Dante Podcast*. 15th July, 2020.
- Imola, Francesco da, Commentary to *Inferno 23*. <http://dantelab.dartmouth.edu>.
- Kirkpatrick, Robin. *Dante's Inferno: Difficulty and Dead Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.
- Lana, Jacopo della, commentary on *Inferno IX*. <http://dantelab.dartmouth.edu/reader>.
- Ledda, Giuseppe. "Scacchi e indicibilità infernali." *La guerra della lingua: Ineffabilità, retorica, e narrative nella Commedia di Dante*. Ravenna: Longo Editore, 2002. 177-210.
- \_\_\_\_\_. "Teologia e retorica dell'ineffabilità nella *Commedia* di Dante." *Le teologie di Dante*. Ed. Giuseppe Ledda. Ravenna: Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2015. 261-92.
- Mangini, Angelo M. "Pride and Friendship: Cavalcanti's Role in the *Commedia*." *Dante and the Seven Deadly Sins*. Eds. John C. Barnes and Daragh O'Connell. Dublin: Four Courts Press, 2017. 47-71.
- Maramauro, Guglielmo. Commentary to *Inferno 9*. <http://dantelab.dartmouth.edu>.
- Mazzeo, Joseph Anthony. "St. Augustine's Rhetoric of Silence." *Journal of the History of Ideas* 23.2 (1964): 175-96.
- Quintilian, *Institutio oratoria*. [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio\\_Oratoria/home.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/home.html).
- Rushworth, Jennifer. *Discourses of Mourning in Dante, Petrarch, and Proust*. Oxford: Oxford UP, 2016.
- Russo, Fiorentina. "Cupiditas, the Medusean Heresy of Farinata." *Italica* 89.4 (2012): 442-63.
- \_\_\_\_\_. "Stasis and Carnal Song: Dante's Medusa and the Siren." *Bibliotheca Dantesca: Annual Journal of Research Studies* 1 (2018): 96-107.
- Sini, Carlo. *Dante, Il suono dell'invisibile*. Milano, 2013.
- Toner, Anne. *Ellipsis in English Literature: Signs of Omission*. Cambridge: Cambridge UP, 2015.
- Valesio, Paolo. *Ventiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory*. Bloomington: Indiana UP, 1980.
- Webb, Heather. *The Medieval Heart*. New Haven and London: Yale UP, 2010.
- Williams, Rowan. "Ice, Fire, and Holy Water." *Vertical Readings in Dante's Comedy*. Eds. George Corbett and Heather Webb. Cambridge: Open Book Publishers, 2017. 3.217-28.



LACHLAN HUGHES

**“LE NOTE DI QUESTA COMEDIA”:  
MUSIC AND METAPOESIS IN *INFERNO* 16**

**Abstract:** At the end of *Inferno* 16, prefacing the arrival of the monster Geryon, Dante-author swears an oath “per le note / di questa comedia” that his poem is a truthful record of what he saw. While many critics have discussed the metapoetic implications of the episode, few have paid more than passing attention to the actual medium on (and through) which the oath is made: not just “questa comedia,” but in fact “*le note* / di questa comedia.” In this article I reconstruct the semantic breadth which the term “nota” would have held for Dante’s early readers, most significantly within the context of theoretical discussions of musically performed vernacular poetry. I propose reasons for the term’s neglect in critical discussions of *Inferno* 16 and elsewhere in the *Commedia*, and I end by considering what is gained by reintroducing the musical resonances of the term to a reading of Dante’s text. **Keywords:** Dante, Geryon, nota, polysemy, music, metapoesis, divorce hypothesis.

**1. Introduction: Dante’s Poetic Oath**

In the closing lines of *Inferno* 16, on the precipice of the circle of violence, Virgil announces the arrival of Geryon, the winged beast on whose back the pilgrim and his guide descend to the eighth circle:

El disse a me: “Tosto verrà di sovra  
ciò ch’io attendo e che il tuo pensier sogna;  
tosto convien ch’al tuo viso si scovra.”<sup>1</sup>

(*Inf.* 16.121-23)

With the face of an honest man (“faccia [...] d’uom giusto,” *Inf.* 17.10), a scorpion’s tail (“la venenosa forca / ch’a guisa di scorpion la punta armava,” *Inf.* 17.26-27), hairy paws (“due branche [...] pilose insin l’ascelle,” *Inf.* 17.13), and the body of a serpent (“d’un serpente tutto l’altro fusto,” *Inf.* 17.12), Geryon is a hybrid, mythical creature whose dramatic appearance in the *Commedia* has elicited a wide range of allegorical readings over the centuries. For Dante’s earliest readers and commentators, Geryon—“quella sozza imagine di froda” (*Inf.* 17.7)—invariably represented fraud, the general category of sin punished in the eighth circle. Jacopo della Lana, for example, writing in c. 1324-28, glosses him

---

<sup>1</sup> All quotations from the *Commedia* are taken from *La commedia secondo l’antica vulgata*, edited by Giorgio Petrocchi.



simply as “un mostro, lo qual si figurava la fraudolenza.”<sup>2</sup> Drawing on Virgil’s description of Geryon in the *Aeneid* as “forma tricorporis umbrae” (*Aen.* 6.289), Dante’s son Pietro takes the association further, arguing that Geryon’s supposedly triple nature represents the three ways in which fraud can be committed: “with words, with things themselves, and with actions” (*dicto, re ipsa, et facto*).<sup>3</sup>

More recently, critics have tended to interpret Geryon in metaliterary terms; Theodore J. Cachey Jr, for example, writes that Geryon is “the anti-figure of the marvellous artistry of Dante’s poem” (88).<sup>4</sup> In this light, the colourful pattern of “nodi” and “rotelle” (*Inf.* 17.15) on Geryon’s body—surpassing in artistic splendour even the cloths of Tartars and Turks and the webs woven by the mythical weaver Arachne (cited as an example of artistic pride in *Purg.* 12.43-45)—can be linked, as Elena Lombardi suggests, to the “knotted, twisted, and heavily embroidered” textuality of Dante’s poem itself (241).<sup>5</sup> Significant for a metatextual reading of Geryon is also the fact that he serves as the poem’s “baptismal font” (Barolini, *The Undivine Comedy* 59): his appearance at the end of *Inferno* 16 directly cues an address to the reader in which Dante-author, acknowledging the evident implausibility of Geryon, swears an oath “per le note / di questa comedia” that his poem—here named for the first time—is a truthful record of what he saw:

Sempre a quel ver c’ha faccia di menzogna  
de’ l’uom chiuder le labbra fin ch’el puote,  
però che senza colpa fa vergogna;  
ma qui tacer nol posso; e per le note  
di questa comedia, lettor, ti giuro,  
s’elle non sien di lunga grazia vòte,  
ch’i’ vidi per quell’ aere grosso e scuro  
venir notando una figura in suso,  
maravigliosa ad ogne cor sicuro.

(*Inf.* 16.124-32)

Despite its proffered sincerity (“ma qui tacer nol posso”), Dante’s oath is, upon closer inspection, a rhetorical *mise en abyme* (as well as a literal one, given Geryon’s arrival from the infernal abyss), guaranteed not by any external authority but merely by the medium through which it is made: “I swear to you, reader, that my poem is true, and I swear this by my poem, which I swear is true” (repeat *ad infinitum*). Moreover, as Justin Steinberg has insightfully observed,

<sup>2</sup> Jacopo della Lana, commentary (1324-28) to *Inf.* 16.127-29. Accessed via the *Dartmouth Dante Project (DDP)*.

<sup>3</sup> Pietro Alighieri, commentary (1340-42) to *Inf.* 17.1-18 (*DDP*).

<sup>4</sup> On metaliterary interpretations of Geryon, see also Barolini, *The Undivine Comedy* 58-67; Barolini, *Dante’s Poets* 213-14; Ferrucci.

<sup>5</sup> On Dante’s treatment of Arachne as “an emblem for textuality, for weaving the webs of discourse,” see Barolini, *The Undivine Comedy* 63-64, 130-32.

Dante, in gambling his poem’s future popularity (“s’elle non sien di lunga grazia vòte”), “submits to a conditional penalty using capital that—paradoxically—belongs to the buyer, not the seller, and hence he comes perilously close to making a fraudulent deal” (158-59). The implicit (and no doubt intended) corollary of the oath is more subtle still: that Dante’s “comedia” is still in favour with readers today would seem to indicate that his oath was made in good faith. While claiming to stake his poem’s future success on the truthfulness of its testimony, therefore, Dante in fact does the opposite: he establishes the poem’s anticipated favour with readers as a sufficient condition of its truthfulness.

Given the significant critical interest which Dante’s poetic oath in *Inferno* 16 has attracted, especially with respect to metaliterary interpretations, it is striking that remarkably little attention has been paid to the actual medium on (and through) which the oath is made: not just “questa comedia,” as is typically implied in critical discussions of the passage, but in fact “*le note / di questa comedia.*”

The term “nota” was extremely polysemous in the Middle Ages, in both its Latin and vernacular forms. Derived from the supine of the verb “noscere” (“to know”), in its original and most basic sense it indicated “that which makes something to be known, or (by implication) reveals something that is known (*res nota*)” (Magee 57). In the Italian vernacular of the Middle Ages, it came to accommodate a broad range of loosely related meanings, including (but not limited to): “segno,” “elemento distintivo,” “caratteristica,” “macchia,” “cosa degna di esser [...] ricordata,” “segno di canto,” “nota musicale,” and “melodia della stanza” (Bufano 77-78). In the context of Dante’s poetic oath in *Inferno* 16 it is typically read as a somewhat vague, musically inflected metaphor for “versi,” i.e. lines of poetic verse; Anna Maria Chiavacci Leonardi, for instance, glosses the term by writing that “*note* vale qui ‘parole ritmate,’ composte in armonia come lo è la musica, cioè versi [...]”<sup>6</sup> However, Chiavacci Leonardi’s bracketed continuation of her gloss—“normalmente infatti il termine indica canto o suono”—is telling: of the twenty other occasions on which “nota/e” is used in its substantive form in the *Commedia*, on only three occasions does it *not* refer to sound (and on none of these occasions does it refer to poetry).<sup>7</sup>

In the extended simile which opens *Paradiso* 28, describing the pilgrim’s sense of doubtful wonder as he first glimpses the inverted heavenly hierarchy reflected in Beatrice’s eyes, Dante-author in fact explicitly contrasts an abstract verbal “metro” with its musical, sounding “nota,” its performed realization

---

<sup>6</sup> Chiavacci Leonardi, commentary (1991-97) to *Inf.* 16.127 (*DDP*). See also Singleton, commentary (1970-75) to *Inf.* 16.127: “Le note: As if the poem were a song.”

<sup>7</sup> Instances in which the term “nota/e” refers to sound are: *Inf.* 5.25; 19.118; 32.36; *Purg.* 2.119; 8.14; 32.33; 32.63; *Par.* 6.124; 7.4; 10.81; 10.143; 14.24; 14.120; 18.79; 19.98; 25.107; 28.9. Instances in which the term “nota/e” does *not* refer to sound are: *Inf.* 32.93; *Purg.* 11.34; 30.93 (though this last instance could reasonably be interpreted as either sounding music or musical notation; see Fosca, commentary (2003-15) to *Purg.* 30.85-93 (*DDP*)).

through the measured medium of sound:

come in lo specchio fiamma di doppiero  
vede colui che se n'alluma retro,  
prima che l'abbia in vista o in pensiero,  
e sé rivolge per veder se 'l vetro  
li dice il vero, e vede ch'el s'accorda  
con esso come nota con suo metro;  
così la mia memoria si ricorda  
ch'io feci riguardando ne' belli occhi  
onde a pigliarmi fece Amor la corda.

(*Par.* 28.4-12)

Just as a reflection in a mirror truthfully represents but is not identical to the object which it depicts, so the “nota” of Dante’s simile cannot simply be equated with its “metro” (“verso”).<sup>8</sup> Indeed, it is the very possibility of inexact equivalence expressed by the double vehicle of the simile—“doppiero” and its reflection, “metro” and “nota”—which prompts the pilgrim to turn his gaze towards “ciò che pare in quel volume” (*Par.* 28.14), the description and discussion of which occupies the rest of the canto. Moreover, as in the poetic oath of *Inferno* 16, the term “nota” is here intimately connected to both authorial testimony (“così la mia memoria si ricorda”) and truthfulness (“dice il vero”), as Gianfranco Contini emphasized in his *lectura* of *Paradiso* 28.

Given the large body of critical work on Dante’s poetic oath in *Inferno* 16, why has there been so little consideration of the seemingly idiosyncratic use of the term “nota”? There are perhaps two reasons for this. Firstly, Dante’s canonical status has often lent an air of orthodoxy to his more radical poetic innovations, especially with respect to (meta)poetic nomenclature, and thus many elements which would have been striking or novel for a fourteenth-century reader are rendered normative for a twenty-first-century one. The structural term “canto,” for instance, which, as Zygmunt G. Barański points out in “The Poetics of Meter,” has become “so closely involved with the *Commedia* that it no longer seems to require an explanation, never mind be the cause of surprise,” did in fact surprise most Trecento commentators, who usually glossed it with the more conventional term *capitulum* (295).<sup>9</sup> Secondly, the readily understood and relatively fixed valences of the modern Italian term “nota” have allowed critics to apply

<sup>8</sup> With regard to “metro” and “verso” being synonymous, Boccaccio writes: “dicesi metro da ‘metros,’ grece, che in latino suona ‘misura’; e quindi, propriamente [*sic*] parlando, i versi poetici sono chiamati ‘metri,’ per ciò che misurati sono da alcuna misura, secondo la qualità del verso,” commentary (1370-75) to *Inf.* 7.32-33 (*DDP*). See also *Inf.* 34.10: “e con paura il metto in metro.”

<sup>9</sup> On Dante’s highly idiosyncratic use of the terms “canto,” “canzon,” and “cantica,” see also Barański, “Tu numeris elementa ligas”; Pertile, “*Canto—Cantica—Comedia* e l’Epistola a Cangrande”; Pertile, “*Cantica* nella tradizione medievale e in Dante.”

anachronistic modern understandings of musical terminology—identical though the words may seem—to a medieval text, effectively serving to delimit the range of semantic associations that once accompanied the term.<sup>10</sup>

In this article I will attempt to reconstruct the semantic breadth which the term “nota” would have held for Dante and his early readers, particularly with respect to musical performance. In doing so, I will show that Dante’s employment of the term in *Inferno* 16, and elsewhere in the *Commedia*, speaks strongly to the poem’s (at least imagined) connection to traditions of sung vernacular lyric, a connection which enriches but also upsets the epic frame in which the poem is usually read.

## 2. The Polysemy of “nota”

In Book 2, chapter 8 of *De vulgari eloquentia* (c. 1304-06), Dante uses the Latin term “nota” to indicate the performance of a *canzone* melody. Dante begins the chapter by articulating a distinction between “active” and “passive” *cantio* by analogy to *lectio*, a subsection of the grammatical *scientia interpretandi* which deals with “the principles for reading a text aloud from a manuscript” (Irvine and Thomson 15).<sup>11</sup> He writes:

Est enim cantio, secundum verum nominis significatum, ipse canendi actus vel passio, sicut lectio passio vel actus legendi.

(2.8.3)

*Cantio*, according to the true meaning of the word, is an act of singing, in an active or passive sense, just as *lectio* means an act of reading, in an active or passive sense.

Though Dante conspicuously skips over the distinction between active and passive *lectio*, he explains that active *cantio* “refers to something created by an author” (“secundum quod fabricatur ab autore suo”) and passive *cantio* “refers to the occasions on which this creation is performed, either by the author or by someone else, whoever it may be, with or without a musical accompaniment” (“secundum quod fabricata profertur, vel ab auctore, vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non”).<sup>12</sup>

Having established the distinction between “active” and “passive” *cantio*,

---

<sup>10</sup> *Treccani Vocabolario Online*, “nota,” 2.a: “Nella musica, segno grafico che rappresenta simbolicamente un dato suono [...]; per estens., il suono stesso corrispondente a ciascun segno, così com’è udito quando è prodotto dalla voce umana o da uno strumento [...]”

<sup>11</sup> As Bent has pointed out, the term “cantio” is not at all common in medieval Latin, and Dante uses it with at least three distinct levels of meaning throughout *De vulgari eloquentia*: “the act of singing or declaiming song or poetry in general”; “a (or ‘the’) song or poem, in general”; and “a specific song or poetic form, ‘the canzone’” (171-72).

<sup>12</sup> For a more in-depth discussion of Dante’s distinction between active and passive *cantio*, see Ahern 221-26; Ascoli 142-44. On Dante’s relationship to medieval practices of reading in general, see Carruthers.

Dante poses the question of whether the term “cantio” (here meaning *canzone*) should be used “to refer to a composition made up of words arranged with due regard to harmony (*fabricatio verborum armonizatorum*) or simply to a piece of music (*modulation*)” (2.8.5). His response is that

nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharedus, melodiam suam cantionem vocat nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacencia cantiones vocamus.

(2.8.5)

a piece of music as such is never given the name *canzone*, but is rather called “sound” (*sonus*), or “tone” (*tonus*), or “note” (*nota*), or “melody” (*melos*). For no player of a wind or keyboard or stringed instrument ever calls his melody a *canzone*, except when it is wedded to a real *canzone*; but those who harmonize words call their works *canzoni*, and even when we see such words written down on the page, in the absence of any performer, we call them *canzoni*.<sup>13</sup>

“Nota,” in this context, is thus (at least roughly) synonymous with “sonus,” “tonus,” “melos,” and “melodia,” and indicates the musically inflected performance (*modulatio*) of a poetic text.<sup>14</sup> Importantly, Dante explicitly distinguishes the “nota” from the poetic text itself: while the term “cantio” can be applied to a poetic text written down on the page (*in cartulis*), the term “nota” is reserved for the melodic aspect of performance, which can exist independently of the poetic text if, rather than sung, it is played by a “wind or keyboard or stringed instrument.”

Dante gives no indication that this “modulatio” might itself be notated using musical notation. In fact, based on the conspicuous dearth of surviving sources of Italian vernacular poetry set to music before the late fourteenth century, it seems that, if the poetry of Dante and his contemporaries was musically performed, as many passages in *De vulgari eloquentia* and elsewhere seem to suggest, it was likely in the context of an oral tradition.<sup>15</sup> Thus, while the material traces of poetic

---

<sup>13</sup> English translation adapted from *Dante: De vulgari eloquentia*, ed. and trans. Botterill. Botterill’s translation of “nota” with the singular English “note” is illustrative of the potential for misunderstanding caused through the mistaken application of modern terms and concepts to medieval ways of describing text-music relationships.

<sup>14</sup> For a discussion of the term “nota” in early medieval Latin music theory sources, where, explicitly distinguished from “sonus,” it most often indicates a written sign “objectifying and preserving in memory the corporeal and invisible world of musical sounds [...]” (58), see Bower. For an exhaustive overview of the meanings of “nota” in early medieval Latin music theory, see *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, “nota.”

<sup>15</sup> Pirrotta hypothesized that in the fourteenth century there existed “[un] costume diffuso di una poesia cantata che sembra quasi avere intenzionalmente evitate le strettoie di una notazione” (5), though in light of the obvious lack of philological evidence, such a hypothesis must necessarily remain conjectural.

texts have been preserved in manuscripts and have been unreflectively assimilated into a modern textual culture of silent reading, the ephemeral, “passive” performance of the medieval poetic text has all but vanished. This should not mean, however, that we give ourselves license to completely disregard what Maria Sofia Lannutti calls the “modalità di fruizione” (23) of the verbal poetic text.<sup>16</sup> This is especially important in the context of metapoetic analysis, which considers not just *what* texts say but also *how*.

There are many other indications across Dante’s works that suggest that the term “nota” refers explicitly to the musical performance of vernacular poetry in early fourteenth-century Italy. In Book 2 of *Convivio* (c. 1303-08), to give just one of many possible examples, Dante discusses the concluding “tornata” section of a *canzone*, writing that the “tornata” is so called because “li dicitori che prima usaro di farla, fenno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse” (2.11.2). He continues:

Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e acciò che altri se n’acorgesse, rade volte la puosi coll’ordine della canzone quanto è allo numero che alla nota è necessario; ma fecila quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire, fuori della sua sentenza, sì come in questa e nell’altre vedere si potrà.

(2.11.3)

Echoing his statement in *De vulgari eloquentia* that “every stanza is constructed harmoniously for the purpose of having a particular melody attached to it” (“omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est,” 2.10.2), Dante here indicates that for earlier poets the “tornata” was metrically identical to a subsection of the stanzaic pattern of the *canzone*, such that it could be sung to the same melody (*nota*). Dante, in contrast, claims to use the “tornata” to a different end, to say something “fuori della sua sentenza” for the adornment of the *canzone*, and thus claims rarely to use the same metrical pattern (and hence melody) in the “tornata” as in the stanzas of his *canzoni*. While foregrounding his poetic innovations in the art of the *canzone*, Dante therefore also sheds light on the role which musical performance (whether actual or merely imagined for the purpose of metrical construction) clearly played in the writing of vernacular poetry.

Francesco da Barberino (1264-1348), an almost exact Florentine contemporary of Dante, makes passing mention of the term “nota” in his encyclopaedic prosimetrum, the *Documenti d’Amore* (c. 1305-13). Written in Northern Italy and France during the author’s exile from Florence, the work

---

<sup>16</sup> Lannutti writes that “Nel *De vulgari eloquentia*, alla visione musicale delle proporzioni formali, che informa i capitoli dedicati all’*ars cantionis*, si unisce anche una chiara consapevolezza dell’importanza degli aspetti esecutivi. Si potrebbe anzi dire che alcuni passi apparentemente eccentrici, il cui significato sembra sfuggirci, possono essere spiegati solo se messi in rapporto con la voce, intesa come prassi esecutiva, come canto o recitazione di un testo, cioè come modalità di fruizione” (23).

consists of four elements: a vernacular poetic text, a Latin prose translation, extensive Latin glosses, and a series of illustrations (possibly planned by the author himself).<sup>17</sup> In a gloss to the proemial poem of Documentum 6, Pars 2 (“Sub Industria”), Francesco lists eleven poetic modes (*modi*) which are “in use among both the ancients and the moderns” (“inter antiquos et novos in usu”), as well as three which “have recently emerged and are not yet fully established” (“subrepserunt de novo, qui nondum obtinent cursum plene”) and two which “have fallen into disuse” (“in desuetudinem abierunt”) (2. 314-15). In this final category are the *lamentatio* and the *cansonium*. Of the latter, Francesco writes:

Cansonium antiquitus dicebatur omnis inventio verborum que super aliquo caribo, nota, stampita, vel similibus componebantur, precompositis sonis. Hodie verba talia nomen soni vel sonum fabricantis secuntur.

(2.316)

The *cansonium* was formerly understood as any invention of words composed for whatever *caribo*, *nota*, *stampita* or similar out of precomposed sounds. Nowadays such words [poetic forms] derive their names from the sound/music (*soni*) or from the originator of the sound/music (*sonum fabricantis*).<sup>18</sup>

According to Francesco da Barberino’s description, it seems that a “nota” was a pre-existing instrumental melody to which a poetic text could be subsequently applied. The poetic form, previously known as a “*cansonium*,” was in Francesco da Barberino’s time named after either the music to which it was connected (*sonum*) or the originator (i.e. composer/performer) of the music (*sonum fabricans*). According to Maria Clotilde Camboni, the “nota” must have been a discrete “forma musicale, per quanto dotata di un nome non tra i più univoci, e non solamente un termine generico” (81). Elena Abramov-van Rijk, on the other hand, has suggested that “nota” might also have been a general term for any melody, particularly with reference to the performance of lyric texts (68).

Francesco da Barberino’s gloss is, interestingly, not the only occasion on which the terms “nota” and “stampita” (or French vernacular equivalents) appear side by side. Jacopo della Lana, one of Dante’s earliest commentators, offers the following gloss to *Par.* 13.77-78 (“similemente operando a l’artista / ch’a l’abito de l’arte ha man che trema”):

Qui dà tale esempio che tal difetto avviene come a quello artista, che ha nello intelletto e

---

<sup>17</sup> Of the two early manuscripts which contain the *Documenti d’Amore* (Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4076 [A] and 4077 [B]), only A contains the complete Latin prose translation and gloss. On the manuscript history of the *Documenti d’Amore* and Francesco da Barberino’s likely supervision of the series of twenty-seven illustrations, see Panzera; see also Martini.

<sup>18</sup> Translation adapted from Abramov-van Rijk 67-68. Antognoni, whom Abramov-van Rijk cites, gives “consonium” for “cansonium” (96).

“Le note di questa comedia”: Music and Metapoesis in *Inferno* 16 237

nella mente l’abito dell’arte, ma non li corrisponeno li organi a compiere ciò, come in lo citarista che ha il sonare, nota, o stampita, o danza in la mente, e non ha sufficiente mano a potere fornire le parti che è difettiva o in tremito o in durezza.<sup>19</sup>

Secondly, the terms “nocte”—i.e. *nota*—and “estampie” appear together in the opening lines of Jean Maillart’s early fourteenth-century *Roman du Comte d’Anjou*:

De Robichon et d’Amelot  
Li auquant chantent pastourelles;  
Li autre diënt en vielles  
Chançons royaus et estampies,  
Dances, noctes et baleriez,  
En leüst, en psalterion,  
Chascun selonc s’entencion,  
Lais d’amours, descors et balades,  
Pour esbatre ces genz malades.

(ll. 10-18)

Some sang pastourelles  
About Robichon and Amelot,  
Others played, on vielles,  
Chansons royal and estampies,  
Dances, notas, and baleriez,  
On lute and psaltery,  
Each according to their preference,  
Lais of love, descorts, and ballads  
To entertain those who were ill.<sup>20</sup>

Finally, the Parisian music theorist Johannes de Grocheio lists the “nota” as an instrumental dance form in his *Ars musicae* (c. 1275-1300), the only extant medieval treatise to discuss secular music in any detail. In a passage discussing the *ductia* and the *stantipes* (i.e. *stampita*), two apparently untexted musical forms made up of *puncta*,<sup>21</sup> Grocheio writes:

Numerus vero punctorum in ductia ad numerum .3. consonantiarum perfectarum attendentes ad .3. posuerunt. Sunt tamen alique note vocate .4. punctorum que ad ductiam vel stantipedem imperfectam reduci possunt. [...] Numerum vero punctorum in stantipede quidam ad .6. posuerunt ad rationes vocum inspicientes. Alii tamen de novo inspicientes

<sup>19</sup> Jacopo della Lana, commentary (1324-28) to *Par.* 13.77-78 (DDP).

<sup>20</sup> Translation adapted from McGee 514.

<sup>21</sup> Grocheio defines a *punctus* (pl. *puncta*) as “an ordered assemblage of concords making harmony by ascending and descending, having two parts similar in the beginning, different at the end, which are commonly called closed and open” (“ordinata agregatio concordantiarum armoniam facientium ascendendo et descendendo, duas habens partes in principio similes in fine differentes que clausum et apertum communiter appellantur,” 74-75).



forte ad numerum .7. concordantiarum vel naturali inclinacione ducti. puta tassynus, numerum ad .7. augmentant.

(74)

But the number of *puncta* in a *ductia* they placed at 3, paying attention to the number of perfect consonances, which is 3. There are some [musical forms] called *note*, however, with 4 *puncta*, which can be rendered as either a *ductia* or as an imperfect *stantipes*. [...] But the number of *puncta* in a *stantipes* certain people placed at 6, looking at the rationale of the syllables. Others, however, perhaps considering afresh the number of concords, which is 7, or led by natural inclination, raise the number to 7, for example Tassinus.<sup>22</sup>

Only two extant musical works, both texted, can be tentatively linked to Grocheio's description of the "nota" by their manuscript rubrics. The first, *Olim in armonia multis erat studium* by Adam de la Bassée (d. 1286), is a Latin contrafact of a secular song (*De juer [et] de baler ne quic mais avoir talent*) and is incorporated into Adam's late thirteenth-century *Ludus super Anticlaudianum* (a re-working of Alan of Lille's *Anticlaudianus*).<sup>23</sup> The rubric reads: "Notula super illam que incipit. *De jouer [et] de baler ne quic mais avoir talent*." The second, which Friedrich Gennrich calls "one of the most musically interesting pieces in the entire corpus of old French song," is the anonymous *J'ai trouvé [et] prouvé*, which in Trouvère manuscript N (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS franç. 845) bears the marginal rubric "la note martinet" (fol. 187<sup>v</sup>).<sup>24</sup> Timothy J. McGee has also speculatively (but rather fancifully) identified four further candidates based on Grocheio's description of the form.<sup>25</sup> With reference to Regino of Prüm's tenth-century classification of "antiphons that do not conform to a single mode" as "nothae," McGee also suggests, similarly to Abramov-van Rijk, that "nota" might have acted as "something of a 'catch-all' classification," though in this case referring not to precomposed melodies in general but rather to "dance compositions with unique forms that bear some resemblance to other forms" (513). While McGee's arguments are not entirely convincing, the evidence he presents clearly shows that the term "nota" was widely understood in musical contexts, and in ways which are not at all captured by modern understandings of the term.

<sup>22</sup> Translation adapted from Grocheio 75.

<sup>23</sup> Adam de la Bassée's *Ludus super Anticlaudianum* is preserved uniquely in Lille, Bibliothèque Municipale, MS 316 (*olim* 397 and 95). *Olim in armonia multis erat studium* is on fol. 29<sup>r</sup>.

<sup>24</sup> Gennrich, 169: "eines der in musikalischer Beziehung interessantesten Stücke der gesamten altfranzösischen Liedliteratur." A slightly divergent version of the text of *J'ai trouvé [et] prouvé* is also found in Trouvère manuscript I (Oxford, Bodleian Library, MS Douce 308), fol. 197<sup>v</sup>.

<sup>25</sup> Of the four "notae" that McGee identifies, three are found in British Library MS Harley 978 and one in Oxford, Bodleian Library, MS Douce 139. As McGee acknowledges, however, the compositions in question do not in fact match Grocheio's descriptions but only resemble the underlying principles discussed.

As for the “caribo” mentioned in Francesco da Barberino’s *Documenti d’Amore*, this is in all likelihood the same “caribo” danced by the three theological virtues in *Purgatorio* 31:

Mentre che piena di stupore e lieta  
l’anima mia gustava di quel cibo  
che, saziando di sé, di sé asseta,  
sé dimostrando di più alto tribo  
ne li atti, l’altre tre si fero avanti,  
danzando al loro angelico caribo.

(*Purg.* 31.127-32)

That the “caribo” is clearly connected to dance in *Purgatorio* 31 would accord with Francesco da Barberino’s grouping of it together with the “stampita” and the “nota,” both of which have explicit connections to dance in Grocheio’s treatise.

Given the widespread musical valence of the term “nota” in the context of thirteenth- and early fourteenth-century vernacular poetry, why are critics so hesitant to see the “note” in *Inferno* 16 as more than just an obscure metaphor for poetry plain and simple? One reason might be the so-called “divorce hypothesis.”

### 3. The Divorce Hypothesis

According to a well-worn critical narrative, the earliest Italian vernacular poets differentiated themselves starkly from their transalpine predecessors by virtue of the fact that, while the troubadours were apparently composite lyric artists, singing their own poetic compositions, the poet-notaries at the *magna curia* of Frederick II concerned themselves solely with writing poetic texts.<sup>26</sup> The current state of scholarship is succinctly summarised by Olivia Holmes and Paul Schleuse, who write that “although the Italians imitated the troubadours in terms of both form and content, *Duecento* poetry appears to have been a written tradition, largely independent of music, from the very start; there are few indications that the poems were performed musically and no surviving manuscripts with musical notation” (2).<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> With respect to the simplistic framing of “singing troubadours” and “writing Italians,” it is perhaps worth pointing out that “only ten percent of the 2,500 extant [troubadour] songs survive with melodies, and of the thirty or so song sources, just four contain musical notation” (Dillon 600).

<sup>27</sup> Holmes and Schleuse are not entirely correct in asserting that no surviving manuscripts of *Duecento* poetry contain musical notation, though, in any case, an absence of musical notation is by no means evidence that lyric texts were not sung. Discovered in 1938 and then “rediscovered” in 1999 by Alfredo Stussi, the “Carta ravennate” (Ravenna, Archivio Storico Arcivescovile, MS 15118ter) contains a *canzone* (“Quando eu stava in le tu’ cathene”) with musical notation, copied c. 1180-1210; additionally, the “Frammento piacentino” (Piacenza, Archivio Capitolare di Sant’Antonino, MS cass. C. 49, fr. 10), discovered by Claudio Vela in 2004, contains a *contrasto* with musical notation copied c.

According to many critics, the origins of the divorce hypothesis lie in Giosuè Carducci's 1870 article "Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV," in which the author proposes a taxonomical distinction between "poesia aulica" and "poesia per musica."<sup>28</sup> In 1924 Enrico Favilli argued in his *Compendio di storia della musica*, spurred on by a discussion of Dante's Casella, that the musico-poetic synthesis supposedly characteristic of the troubadours was conspicuously absent in the *scuola siciliana*. Such a stance was reiterated in 1943 by Vincenzo de Bartholomaeis and then again in 1951 by Gianfranco Contini ("Preliminari"). But it is Aurelio Roncaglia's 1978 article "Sul 'divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano" that has come to serve as the critical cornerstone for all discussions of music-text relationships in medieval Italy.<sup>29</sup>

While broadly in support of the divorce hypothesis, Roncaglia is keen to emphasise two important factors: firstly, that the hybrid poet-composer was a norm rather than an exclusive state of affairs for the troubadours; and secondly, that the separation between poet and composer, which he sees as having occurred in the *scuola siciliana*, is a reflection of particular socio-cultural conditions and should be understood as having occurred principally at the level of composition, not at the level of performance. What Roncaglia is *not* arguing for is a complete absence of musically performed vernacular poetry in the Italian *Duecento*: "Nei rapporti tra poesia e musica, come già l'unità provenzale, così il 'divorzio' italiano non dovrà intendersi in senso assoluto" (389, my emph.). Nevertheless, many critics now cite Roncaglia's article in order to assert the silence of the manuscript page altogether. Martin Eisner, for example, writing as recently as 2018, is able to remark, citing Roncaglia's by then forty-year-old article, that with the first century of Italian vernacular poetry "we are dealing with the production and transformation of written documents that are performed on the page, not with the human voice" (300).

It is important to remember, however, that Roncaglia was writing from a very particular (and rather old-fashioned) philological perspective, before the new philological turn, with its more explicit concern for modes of performance and reception. Furthermore, Roncaglia takes pains to highlight the likely presence of multiple, overlapping traditions of lyric dissemination in thirteenth-century Italy, connected to oral/musical performance to varying degrees. Today this nuance has collapsed into a single teleological narrative so that, ironically, Roncaglia's article is often cited as a means of flattening out exactly the nuance he was attempting to introduce into discussions of music-text relationships in early Italian vernacular lyric. Critics like Holmes, Schleuse, and Eisner, who seem to propagate an

---

1220-30. On these two sources, see Locanto.

<sup>28</sup> On the influence that the patriotic atmosphere of the *Risorgimento* may have had on Carducci's ideas, see Capovilla.

<sup>29</sup> For a historiographical survey of the "divorce hypothesis," see Persico 15-36.

exclusively scripto-centric understanding of Duecento vernacular lyric, are arguably less influenced by Roncaglia, whom they cite, than by an overly simplistic understanding of the work of oral-formulaicists such as Walter Ong, for whom the gradual shift from orality to literacy was a defining feature of the European Middle Ages. While it is no doubt true that “bookish” poetics dominated the literary landscape of Dante’s Italy, this does not mean that we can completely disregard the dynamic interplay between written word and its performed enaction in sound. As A. N. Doane writes, “in all the forms of writing from the Middle Ages until at least the later thirteenth century [when Dante first found his feet as a lyric poet], orality and writing interpenetrate and influence one another in active and vital ways” (xiii). We are by now so deeply entrenched in the critical narrative of the divorce hypothesis that it has almost irreversibly shaped even our most basic assumptions about lyric textuality in the thirteenth and early fourteenth centuries; these approaches clearly require reappraisal.

#### 4. The “Radical Pun” of “nota”

Ardis Butterfield, discussing the early fourteenth-century *Roman de Fauvel* (roughly contemporary with Dante’s *Commedia*), writes of “the radical pun of *nota*: sign, mark, letter, musical note” (“Afterword” 179). In the light of the material discussed above, we might now also add “melody” to this list. As Butterfield observes elsewhere, discussing Jean Renart’s Prologue to his *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole* (c. 1210), critics who feel a need to pin down “nota” or its verbal form—“noter” in French, “notare” in Italian—to a single meaning, *either writing or sound*, arguably miss the point: “in a period in which vernacular song is only just beginning to be more widely copied, the shifting reference of ‘noter’ between ‘to interpret musically’ and ‘to record in writing’ indicates the wider truth that the distinction between these two activities is not yet clear cut” (*Poetry and Music in Medieval France* 20).

Musicologists have generally been more willing to address issues of slippery ontology, especially in a medieval context, perhaps due to the necessarily intermedial quality of much musical analysis, often involving both written sources of musical notation and a consideration of (at least imagined) sonic performance, not to mention the “imaginary” nature of the musical object.<sup>30</sup> This was as true in the fourteenth century as it is today; the music theorist and composer Marchetto da Padova (*fl.* 1305-19), for instance, writes in his *Lucidarium* (c. 1317-18) that

[...] recte appellatur nota illa que figuratur et a voce profertur, nam ipsa est quoddam signum manifestans visui qualiter eam proferre debeamus.<sup>31</sup>

(94)

---

<sup>30</sup> On the idea of the musical work as a regulatory concept, see Goehr.

<sup>31</sup> Marchetto writes at the end of the *Lucidarium* that he began his treatise in Cesena and completed it in Verona. Herlinger places the date of composition as 1317-18, years in which Dante himself resided in Verona, at the court of Cangrande della Scala.

[...] it is appropriate that what is written and what is produced by the voice should both be called “note,” for the former shows to the sight how we are to produce the latter.

(95)

Confronted with Dante’s poetic oath in *Inferno* 16, several early commentators in fact understood the term “note” as an explicit reference to musical notation.<sup>32</sup> Boccaccio, for example, glosses the term in his *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (1373-75) by writing that

Note son certi segni in musica, li quali hanno a dimostrare quando e quanto si debba la voce elevare e quando deprimere, li quali vedendo i cantori, e l’ammaestramento di quegli seguitando, vengono ad una concordanza nel canto: e così nella presente *Comedia* si posson dir note quelle parti estreme de’ versi, le quali, misurate di certe sillabe e lettere, si fanno intra se medesime consonanti, sì come qui di terzo in terzo verso si vede.<sup>33</sup>

For Boccaccio, therefore, the “note / di questa comedia,” interpreted literally as written signs of musical notation, metaphorically signal the harmonious concord achieved in *terza rima* by the “parti estreme de’ versi.” Though Boccaccio’s zeal for allegory is clearly on show here, and we should not necessarily take his interpretation as wholly representative of early readers’ responses, his comparison to musical notation frames Dante’s text not as an abstract, disembodied work of literature, but rather as an invitation to partake in the sonic (re)creation of its verses. As with Dante’s enantiosemic use of “aspetto” in *Paradiso*, which Sara Fortuna and Manuele Gragnolati have analysed with reference to Wittgenstein’s notion of “seeing-as,” the multivalent resonances of Dante’s “note” thus actively involve the reader in the dynamic creation of their meaning. They forge a lyric textuality which, like Geryon, is both hybrid and mobile, conjured up by the reader’s imaginative faculties (“ciò [...] che il tuo pensier sogna,” *Inf.* 16.122). In this light, it is particularly significant that Dante uses the term “nota” not only to describe the (imagined) sounding verses of the *Commedia* itself, as in *Inferno* 16, but also frequently to describe sound within the diegesis of the narrative, as for instance in *Inferno* 19 when the pilgrim is described as singing his “note” of rebuke to Pope Nicholas III in the bolgia of the Simoniacs: “mentr’ io li cantava cotai note” (*Inf.* 19.118). If we take Dante’s poetic oath in *Inferno* 16 at face value and imagine the ontology of the *Commedia* as lying not only in its written word but *also* in its sounding reality, then the distinction between what the poem describes and the medium through which it does so begins to break down, adding

<sup>32</sup> A notable exception in this respect is Benvenuto da Imola, commentary (1375-80) to *Inf.* 16.124-32: “[...] io te giuro per le note, idest per literas, di questa comedia, idest istius operis [...]”

<sup>33</sup> Boccaccio, commentary (1373-75) to *Inf.* 16.127-29 (*DDP*). In a similar vein, see also Francesco da Buti, commentary (1385-95) to *Inf.* 16.124-36; Anonimo Fiorentino, commentary (c. 1400) to *Inf.* 16.124-28.

yet another dimension to the elusively self-reflexive truth claims of the Geryon episode.

If I have emphasized the specifically musical valences of “nota” above, it is not to suggest that these are the only points of reference for Dante’s poetic oath, or even to claim, as some have done, that the *Commedia* was musically performed in its early dissemination, but rather to reclaim a series of important associations which the term would have cued for a medieval reader, meanings which have been misconstrued, if not all but erased, through entrenched and misleading assumptions about lyric textuality in medieval Italy.<sup>34</sup> Reading, writing, singing, listening, these are all imbricated with the single term “nota”; to read the “note / di questa comedia” (*Inf.* 16.127-28) as *only* a vague, anachronistic metaphor for “written poetry,” therefore, as critics have often done, is to constrain the expansive polysemy of Dante’s text.

*University of Oxford*

### Works Cited

- Abramov-van Rijk, Elena. *Parlar cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*. Bern: Peter Lang, 2009.
- Ahern, John. “Singing the Book: Orality in the Reception of Dante’s *Comedy*.” In *Dante: Contemporary Perspectives*. Ed. Amilcare A. Iannucci. Toronto: U of Toronto P, 1997. 214-39.
- Alighieri, Dante. *La commedia secondo l’antica vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi. Le Opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana 7. 4 vols. Milano: Mondadori, 1966-67.
- \_\_\_\_\_. *Convivio*. Ed. Gionfranco Fioravanti and Claudio Giunta. In *Opere*, edition directed by Marco Santagata. 3 vols. Milano: Mondadori, 2011. 2.3-805.
- \_\_\_\_\_. *Dante: De vulgari eloquentia*. Ed. and trans. Steven Botterill. Cambridge Medieval Classics 5. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *De vulgari eloquentia*. Ed. Mirko Tavoni. *Opere*, edition directed by Marco Santagata. 3 vols. Milano: Mondadori, 2011. 1.1065-547.
- Antognoni, Oreste. “Le glosse ai *Documenti d’Amore* di M. Francesco da Barberino e un breve trattato di ritmica italiana (*De variis inveniendi et rimandi modis*).” *Giornale di filologia romanza* 4 (1883): 78-98.
- Ascoli, Albert Russell. “Reading Dante’s Readings: What? When? Where? How?” In *Dante and Heterodoxy*. Ed. Maria Luisa Ardizzone. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 126-44.
- Barański, Zygmunt G. “The Poetics of Meter: *Terza rima*, ‘canto,’ ‘canzon,’ ‘cantica.’” In *Dante, Petrarch, Boccaccio: Literature, Doctrine, Reality*. Selected Essays 6. Cambridge: Legenda, 2020. 294-321 (first printed in *Dante Now: Current Trends in Dante Studies*. Ed. Theodore J. Cachey Jr. William and Katherine Devers Series in Dante Studies 1. Notre Dame, IN: U of Notre Dame P, 1995. 3-41).
- \_\_\_\_\_. “‘Tu numeris elementa ligas’: un appunto su musica e poetica in Dante.” *Rassegna*

---

<sup>34</sup> On the (limited) evidence of the *Commedia*’s early oral reception, see Ahern.

- europa di letteratura italiana* 8 (1996): 89-95.
- Barolini, Teodolinda. *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Bent, Margaret. "Songs without Music in Dante's *De vulgari eloquentia: Cantio and Related Terms*." In "*Et facciam dolci canti*": *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*. Ed. Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, and Annunziato Pugliese. 2 vols. Lucca: Libreria Italiana Musicale, 2003. 1.161-81.
- Bower, Calvin M. "Sonus, vox, chorda, nota: Thing, Name, and Sign in Early Medieval Theory." In *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*. Ed. Michael Bernhard. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 15. Munich: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaft, 2001. 47-61.
- Bufano, Antonietta. "Nota." *Enciclopedia dantesca*. Dir. Umberto Bosco. 6 vols. Roma: Istituto della Enciclopedia Dantesca, 1970-78. 4.77-78.
- Butterfield, Ardis. "Afterword: Performing Medieval Text." In *Performing Medieval Text*. Ed. Ardis Butterfield, Henry Hope, and Pauline Souleau. Cambridge: Legenda, 2017. 176-80.
- \_\_\_\_\_. *Poetry and Music in Medieval France: From Jean Renart to Guillaume Machaut*. Cambridge Studies in Medieval Literature 49. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Cachey, Theodore J., Jr. "Title, Genre, Metaliterary Aspects." In *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*. Ed. Zygmunt G. Barański, and Simon A. Gilson. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge UP, 2019. 79-94.
- Camboni, Maria Clotilde. *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai Siciliani a Petrarca*. Quaderni di stilistica e metrica italiana 8. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Capovilla, Guido. "Il saggio carducciano *Musica e poesia nel mondo elegante del secolo XIV*. Alcuni presupposti." In *Trent'anni di ricerca musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*. Ed. Patrizia Dalla Vecchia and Donatella Restani. Roma: Torre d'Orfeo, 1996. 339-52.
- Carducci, Giosuè. "Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV." *Nuova Antologia* 15 (1870): 5-30.
- Carruthers, Mary. "Reading." In *The Oxford Handbook of Dante*. Ed. Manuele Gragnotati, Elena Lombardi, and Francesca Southerden. Oxford: Oxford UP, 2021. 34-48.
- Contini, Gianfranco. "Preliminari sulla lingua del Petrarca." *Paragone* 16 (1951): 3-26.
- \_\_\_\_\_. "Canto XXVIII." In *Lectura Dantis Scaligera: Paradiso*. Dir. Mario Marazzan. Firenze: Le Monnier, 1968. 999-1030.
- Dartmouth Dante Project*. <http://dante.dartmouth.edu/>.
- De Bartholomaeis, Vincenzo. *Primordi della lirica d'arte in Italia*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1943.
- Dillon, Emma. "Unwriting Medieval Song." *New Literary History* 46 (2015): 595-622.
- Doane, A. N. "Introduction." *Vox intexta: Orality and Textuality in the Middle Ages*. Ed. A. N. Doane and Carol Braun Pasternack. Madison: U of Wisconsin P, 1991. xi-xiv.
- Eisner, Martin. "Dante's *Ballata*: The Personification of Poetry and the Authority of the Vernacular in the *Vita nuova*." *Mediaevalia* 39 (2018): 299-318.
- Favilli, Enrico. *Compendio di storia della musica*. Piacenza: C. Tarantola, 1924.
- Ferrucci, Franco. "Comedia." *Yearbook of Italian Studies* 1 (1971): 29-52.
- Fortuna, Sara, and Manuele Gragnotati. "Dante After Wittgenstein: 'Aspetto,' Language, and Subjectivity from *Convivio* to *Paradiso*." In *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*. Ed. Sara Fortuna, Manuele Gragnotati, and Jürgen Trabant. London: Legenda, 2010. 223-47.

- Francesco da Barberino. *I documenti d'amore* (= *Documenta amoris*). Ed. Marco Albertazzi. 2 vols. Lavis: La Finestra, 2008.
- Gennrich, Friedrich. *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*. Halle: M. Niemeyer, 1932.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon P, 1992.
- Grocheio, Johannes de. *Ars musice*. Ed. and trans. Constant J. Mews and others. TEAMS Varia. Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 2011.
- Holmes, Olivia, and Paul Schleuse. “Authority and Materiality in the Italian Songbook: From the Medieval Lyric to the Early-Modern Madrigal.” Introduction to special issue of *Mediaevalia* 39 (2018): 1-15.
- Irvine, Martin, and David Thomson. “Grammatica and Literary Theory.” In *The Middle Ages*. Ed. Alastair Minnis and Ian Johnson. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 2. Ed. H. B. Nisbet and Claude Rawson. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 15-41.
- Lannutti, Maria Sofia. “‘Ars’ e ‘scientia,’ ‘actio’ e ‘passio.’ Per l’interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*.” *Studi medievali*, 3rd ser., 41 (2000): 1-38.
- Lexicon musicum Latinum medii aevi*. <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=LmL#0>.
- Locanto, Massimiliano. “Le notazioni musicali della Carta ravennate e del Frammento piacentino.” In *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica. Atti del Seminario di studi. Cremona, 19 e 20 febbraio 2004*. Ed. Maria Sofia Lannutti and Massimiliano Locanto. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2005. 123-56.
- Lombardi, Elena. *The Wings of the Doves: Love and Desire in Dante and Medieval Culture*. Montreal: McGill-Queen’s UP, 2012.
- Magee, John. *Boethius on Signification and Mind*. *Philosophia Antiqua* 52. Leiden: Brill, 1989.
- Maillart, Jehan. *Le Roman du Comte d'Anjou*. Ed. Mario Roques. Paris: Champion, 1931.
- Marchetto da Padova. *The Lucidarium of Marchetto of Padua: A Critical Edition, Translation, and Commentary*. Ed. and trans. Jan W. Herlinger. Chicago: U of Chicago P, 1985.
- Martini, Paola Supino. “Per la tradizione manoscritta dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino.” *Studi medievali*, 3rd ser., 37 (1996): 945-54.
- McGee, Timothy J. “Medieval Dances: Matching the Repertory with Grocheio’s Descriptions.” *Journal of Musicology* 7 (1989): 498-517.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New Accents. London: Methuen, 1982.
- Panzer, Maria Christina. “Per l’edizione critica dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino.” *Studi mediolatini e volgari* 40 (1994): 91-118.
- Persico, Thomas. *Le parole e la musica: poesia ed esecuzione dalla Vita nuova alla Divina Commedia*. *Dulces musae* 18. Roma: Aracne, 2019.
- Pertile, Lino. “Cantica nella tradizione medievale e in Dante.” *Rivista di storia e letteratura religiosa* 27 (1992): 389-412.
- . “Canto—Cantica—Comedia e l’Epistola a Cangrande.” *Lectura Dantis* 9 (1991): 105-23.
- Pirrotta, Nino. “Ars nova e Stil novo.” *Rivista italiana di musicologia* 1 (1966): 3-19.
- Roncaglia, Aurelio. “Sul ‘Divorzio tra musica e poesia’ nel Duecento italiano.” In *L’Ars nova italiana del Trecento IV*. Ed. Agostino Ziino. Certaldo: Centro di studi sull’ars nova italiana del Trecento, 1978. 365-97.
- Steinberg, Justin. *Dante and the Limits of the Law*. Chicago: U of Chicago P, 2013.



*Treccani Vocabolario Online*, “nota,” 2.a, <https://www.treccani.it/vocabolario/nota>.

## AISTĖ KILTINAVIČIŪTĖ

### RAPTURE AND VISIONARY VIOLENCE IN DANTE'S *PURGATORIO* 9\*

**Abstract:** This article argues that the representation of Dante's dream in *Purgatorio* 9 is indebted to the depiction of rapture in Virgil's and Ovid's stories of Ganymede, but also outdoes them by registering the inwardness and sensory reactions of the raptured. In rewriting his classical models, Dante implicitly invokes Saint Paul as an authority on what it feels like to be raptured, allowing the poet to valorise the vulnerability of the visionary body and the cognitive uncertainty when confronted with mystical experiences. Finally, the article outlines the implications of rapture represented in *Purgatorio* 9 for the *Commedia* as a whole: the dream leads the pilgrim towards a more profound appreciation of how an individual can participate in the universal bonds of desire that, in Dante's understanding, order and regulate the world.

**Keywords:** Dante, dream, *raptus*, rapture, *Purgatorio*, Saint Paul, Ganymede, Ovid, Virgil.

#### Introduction

Dedicated entirely to the pilgrim's transition from the Ante-Purgatory to Purgatory proper ("Tu se' omai al purgatorio giunto," *Purg.* 9.49), *Purgatorio* 9 begins with a reminder that Dante, like Aeneas and Saint Paul, is present in the "immortale secolo" with his senses ("sensibilmente," *Inf.* 2.14-15).<sup>1</sup> By the opening of *Purgatorio* 9, the pilgrim's physical body has tired ("vinto dal sonno," 9.11).<sup>2</sup> So he reclines wearily on the grass of the so-called Valley of the Princes and falls asleep. After suggesting that his experience should be seen in the context of the expanded powers of the mind during prophetic early morning visions ("la

---

\* My thanks go to the editors of the 2021 issue of *Annali d'Italianistica*, especially Heather Webb and Giuseppe Ledda, who were exposed to many iterations of this article in its less articulate forms. I am grateful to my hosts and academic grandfathers at Stanford University, Robert P. Harrison and Hans Ulrich Gumbrecht, who created the conditions for me to write the majority of this article under the celestial light illuminating the Green Library in between equally enlightening visits to Sultana. I also want to thank Anna Gabriella Chisena, Juan Varela-Portas de Orduña, Paola Tricomi, and other participants of the Alma Dante 2020 seminar at the Università di Bologna, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica (23-25 June 2020), whose insightful comments helped to improve this article.

<sup>1</sup> The word *sensibilmente* "[q]ualifica un verbo che denoti un'azione dei sensi, o rientrante comunque nell'ambito della sensibilità" ("sensibilmente," *Enciclopedia Dantesca*). While the notion of Saint Paul as Dante's model will be explored in detail in this article, for the parallel with Aeneas, see Kevin Brownlee, "Dante, Beatrice, and the Two Departures from Dido";Carolynn Lund-Mead; and Kay.

<sup>2</sup> The Italian text of Dante's *Commedia* quoted in this work is the Giorgio Petrocchi edition. *Annali d'italianistica* 39 (2021). *Unholy & Holy Violence in Dante's Comedy*

mente nostra [...] a le sue vision quasi è divina,” 9.16-18), Dante proceeds to the description of the first purgatorial dream.<sup>3</sup> As Dante pictures being carried by an eagle “terribil come folgor” (9.29) and lifted up “infino al foco” (9.30), the dream seems to set him afire: the imagined burning of the eagle and of the pilgrim’s body (“parea che ella e io ardesse,” 9.31) is so relentless that Dante awakes (“convenne che ’l sonno si rompesse,” 9.33). Virgil then explains that Dante’s ascent has in fact been physical and that the golden-plumed eagle was a manifestation of Saint Lucy, whose intervention eased his transition into Purgatory.<sup>4</sup>

What is remarkable about this episode is that it takes no less than 36 lines, or a quarter of the canto (9.32-69), for Dante to fully come back from dreaming to the narrative which is again pressing onward towards the encounter with the angelic “portier” (9.78) and the imprinting of the seven Ps on Dante’s body. While the dream might at first appear as a narrative pause, it is a moment of immersive absorption no less important than the “main” narrative line, allowing Dante to analyze precisely how transitions happen in the afterlife and how poetry can perform these transitions.<sup>5</sup>

In representing Dante’s divinely authorized crossing, perhaps the most radical demand that *Purgatorio* 9 makes on the poem’s readers is to ask them to conceptualize it in the framework of rapture. The description of Dante’s dream contains the poem’s only use of the participial form *ratto*, analogous to the Latin *raptus*: “esser mi parea là dove fuoro / abbandonati i suoi da Ganimede, / quando fu ratto al sommo consistoro” (9.22-24).<sup>6</sup> While there are other terms to denote the trance-like states of abstraction induced by proximity to God in medieval contexts, such as *extasis* or *excessus mentis*, rapture conveys the idea of being overpowered by the divine presence.<sup>7</sup> In his *Summa Theologiae*, Thomas Aquinas makes a distinction between ecstasy and the even more intense experience of rapture: “Rapture adds something to ecstasy. For ecstasy means simply ‘to be outside oneself.’ [...] But rapture adds a certain violence to this” (2a2ae, 175.2). In the legal Latin of both classical and medieval times, *raptus*, from *rapere*, “to snatch or seize,” denotes a range of crimes, including robbery, seizure,

---

<sup>3</sup> As a study of a single Dantean dream, this article cannot address the importance of Dante’s framework of dreams and visions in *Purgatorio* and *Vita nova* in full. For a more extended discussion, see Cervigni; and Barucci. For medieval contexts for understanding dreaming and dream books that might have informed Dante’s writing, see Cappozzo; and Kruger.

<sup>4</sup> For an extensive discussion of Saint Lucy’s role in the *Commedia*, see Anthony K. Cassell.

<sup>5</sup> For the analysis of the aspects of the canto not explicitly addressed in the article, see Glyn P. Norton, “Retrospection and Prefiguration in the Dreams of *Purgatorio*”; Scott; Picone, “Le metamorfosi dell’amore”; Schibanoff; Clarke; Barucci; Zygmunt G. Barański; and Ciabattani.

<sup>6</sup> Here and hereafter, added emphasis in quotations is mine, unless indicated otherwise.

<sup>7</sup> See Faes de Mottoni, “*Excessus mentis, alienatio mentis, estasi, raptus* nel Medioevo.”

kidnapping, abduction, and most frequently rape.<sup>8</sup> The violence implied in the classical Latin word carries forward into the later Middle Ages, when *raptus* also comes to designate a mystical condition, allowing Dante to explore the degree of compulsion involved in the process of coming closer to the divine.<sup>9</sup>

The long intellectual, theological, and literary history of rapture exercises its influence on Dante's depiction of being "ratto al sommo consistoro" (9.24). The canto explores the same set of concerns we find in medieval theories of rapture: the visionary violence outlined by Aquinas is manifest in the overwhelming of Dante's senses, the uncertainty about the degree of the pilgrim's conscious agency, and a sense of an external force acting upon the unprepared visionary. Brevity and speed commonly attributed to rapture highlight how the dream, in contrast to the more continuous transformation we see throughout *Purgatorio*, enacts drastic and abrupt change in compressed time.<sup>10</sup> However, in discussing the involvement of the body and the transportation of the mind in mystical experience, Dante also significantly rewrites the two main models of rapture available to him: Ganymede and Saint Paul. As I shall explain in this article, the classical *raptus* is not clearly superseded by the Pauline *raptus* in the canto, but rather overlaps with it at numerous points.

To explore this claim more fully, in what follows, I will look at how the poet borrows the emphasis on desire in *raptus* from Virgil's and Ovid's stories of Ganymede, but also outdoes them by registering the inwardness and sensory reactions of the raptured, absent from his classical models. The article will then look at how Dante invokes Saint Paul as an authority on what it *feels like* to be raptured, allowing the poet to valorise the sensory uncertainty in the face of rapture.<sup>11</sup> Finally, I will outline the implications of the representation of rapture in *Purgatorio* 9 for the *Commedia* as a whole, suggesting that rapture leads the dreamer towards a more profound appreciation of how an individual can

---

<sup>8</sup> See Dunn, "The Language of Ravishment in Medieval England" and *Stolen Women in Medieval England*; Walker, "Sexual Violence and Rape in Europe, 1500-1750."

<sup>9</sup> For a detailed discussion of this terminology, see Elliott, "The Physiology of Rapture and Female Spirituality" and "Raptus/Rapture"; Newman; Faes de Mottoni, "Interpretazioni tardo-antiche e medievali del sopore di Adamo"; Mandeville Caciola; and Davis.

<sup>10</sup> "per indicare la sensazione di D. di essere trasportato *velocemente* verso la sfera del fuoco... [...] Detto del movimento *veloce e trascinate* del Primo Mobile" (Lucia Onder, "rapire," *Enciclopedia Dantesca*, added emph.).

<sup>11</sup> Rapture-like moments also occur in *Inferno*, where they involve a sudden suspension of the senses, for example, when the pilgrim faints after listening to Francesca in *Inferno* 5: "io venni men così com' io morisse. / E caddi come corpo morto cade" (*Inf.* 5.141-42). Describing the pilgrim's state in *Inferno* 1, Dante references the terminology of sleep, which has been interpreted as more or less allegorical: "Io non so ben ridir com' i' v'intrai, / tant' era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai" (*Inf.* 1.10-12). However, none of these episodes engage with *raptus* as explicitly as *Purgatorio* 9, as they do not use the terminology of rapture.

participate in the universal bonds of desire that, in Dante's understanding, order and regulate the world.

**“Là dove fuoro / abbandonati i suoi da Ganimede”: The Missing Sensation in Ganymedeian Rapture**

Just as Dante the pilgrim experiences rapture, Dante the poet is a rapturer, in the word's more traditional sense of theft, insofar as he borrows the story of Ganymede from the classical tradition and inflicts a kind of cognitive violence upon it in adapting it for a narrative of Christian salvation.<sup>12</sup> At the beginning of the dream, Dante imagines himself to be where Ganymede was last seen in his earthly life (“fu ratto”), foreshadowing the pilgrim's rapture by the eagle that will soon follow (“me rapisse”):

ed esser mi pareo là dove fuor  
abbandonati i suoi da Ganimede,  
quando *fu ratto* al sommo consistoro.

(9.22-24)

Poi mi pareo che, poi rotata un poco,  
terribil come folgore discendesse,  
e *me rapisse* suso infino al foco.

(9.28-30)

As the myth of Ganymede would have it, the beautiful youth was taken into the heavens by an eagle sent by Jove (or, in some versions of the story, by Jove in the shape of an eagle) to act as the god's cupbearer and lover.<sup>13</sup> Erotic desire was undoubtedly part of the Greek and Latin reception of the story: as Amy Richlin shows, Ganymede, or *Catamitus*, its Latinized form, is often a name given to a young and passive man, or even a boy, in narratives of same-sex desire. Dante's interpretation of the myth is part of a long history of its literary reception: the story is retold by Virgil, Ovid, Statius, and Martial, and later reappears in the *Ovide moralisé* and Pierre Bersuire's *Ovidius moralizatus*.<sup>14</sup> The sensory emphasis in Dante's version is all the more remarkable considering that the poet is writing in a setting where there is a well-documented critical tradition that attempts to eschew or renegotiate the corporeal aspects of *raptus*. In the Western

<sup>12</sup> *OED*, “rapture,” 5: “the action or an act of seizing and carrying off as prey or plunder.”

<sup>13</sup> For the analysis of Ganymede in Dante, see Anfray; and Teulade. On the different versions of the Ganymede myth, see Kolve; Lingiardi, “Ganymede and Zeus” and “Spiritual Love and Carnal Love”; Orgel; Verstraete and Provençal; Strolonga. On the transmission of the Ganymede myth, see Saslow, “3,000 Years of Homoerotic Pictures”; Marongiu, ed.; Crompton; Chronopoulos; Craig A. Gibson. For further bibliographical references, see “Ganymede Legend,” in Timothy Murphy, ed., 237-38.

<sup>14</sup> In the early-fourteenth-century *Ovide moralisé*, Ganymede becomes a figure for Saint John the Evangelist taken into the heavens to witness the Apocalypse. See Salisbury.

tradition, Leonard Barkan explains, “the prevailing exegesis of the Ganymede myth, from Plato’s time through the Renaissance, transforms the carnality of the myth as radically as possible” (24). Xenophon’s interpretation that Ganymede was loved for the beauty of his mind gains traction with the ascendance of Neoplatonism, and the insistence on Dante’s dream as a neo-Platonic rapture is common among his Renaissance commentators.<sup>15</sup> For them, Ganymede serves as an allegorical figure for the divine logos (see Dillon), divine contemplation, or the ascent of the soul after death (see Saslow, *Ganymede in the Renaissance*). In Cristoforo Landino’s commentary on the canto,<sup>16</sup> Ganymede “signifies the human mind,” whereas his companions (“i suoi,” 9.23), interpreted as the vegetal and sensorial souls, are abandoned on the way.<sup>17</sup>

However, “remov[ing] carnality from the story,” as Barkan puts it (24), is not Dante’s approach. The eroticism implicit in the mythological set-up for the dream, which includes “la rondinella” (9.14) who sings in memory of the rape of Philomela, and Aurora, “[l]a concubina di Titone antico [...] / fuor de le braccia del suo dolce amico” (ll. 1-3), introduces an undeniable degree of physicality to *Purgatorio* 9.<sup>18</sup> The language of desire, especially the imagery of fire and burning that dominates the early Italian love and religious lyric,<sup>19</sup> is not only used to describe the interiority of the raptured dreamer (“foco,” “ardesse,” “cose,” ll. 30-32), but is also prefigured on the cosmic level.<sup>20</sup> For *raptus* to make sense in a

---

<sup>15</sup> “And I aver that even in the case of Ganymede, it was not his person but his spiritual character that influenced Zeus to carry him up to Olympus. This is confirmed by his very name. [...] So the name given *Gany-mede*, compounded of the two foregoing elements, signifies not physically but mentally attractive; hence his honor among the gods” (*Symposium* 8.28-30). According to H. David Brumble, the most common medieval and Renaissance understanding of the Ganymede story relates to its more favourable—and de-physicalised—interpretations, whose origin may be traced back to the Roman times (133-34).

<sup>16</sup> In this work, Pietro Alighieri, Francesco da Buti, Benvenuto da Imola, Giovanni da Serravalle, Cristoforo Landino, and other early commentators of the *Commedia* are quoted from the *Dartmouth Dante Lab* online (*DDL*). Anna Maria Chiavacci Leonardi’s and Robert Hollander’s commentaries are also quoted from the same source.

<sup>17</sup> “...*abbandonati e suoi da Ganimede*: et ben dixi, che Ganimede abbandonò, et non fu abbandonato. Imperochè chi va alla vita solitaria, lascia quegli, che rimangono nella vita activa. [...] *lasciatemi piglare chostui*: quasi admonischa Sordello, et Iudice Nino, et Currado marchese, i. l’occupationi che son nella vita activa, che cedino et lascino, che tal gratia innalzi la mente.” On neo-Platonist influences in Landino’s commentary, see Gilson.

<sup>18</sup> For Dante’s treatment on the Philomela myth, see Levenstein.

<sup>19</sup> Some of the most comprehensive studies of the representation of desire in Dante and medieval culture more generally are Lombardi, *The Wings of the Doves* and *The Syntax of Desire*; Lombardi, Gragnolati, Southerden, and Kay, eds, *Desire in Dante and the Middle Ages*; Gragnolati, *Amor che move*. The nexus of burning and desire in *Purgatorio* is explored by Heather Webb in “Ardent Attention.”

<sup>20</sup> For a discussion of the cosmic dimension of Dante’s references, see also Avery; Ginsberg; Hollander, ““La concubina di Titone antico.””

narrative of spiritual transportation which happens to a body that is “vera carne” (*Purg.* 5.33), there has to be value in embodied desire that, for Dante, simply cannot be left behind.

In all likelihood, the two main sources for Dante’s Ganymede are Book 5 of the *Aeneid* (5.252-55) and Ovid’s *Metamorphoses* (10.155-58).<sup>21</sup> The Virgilian reference is the one that Pietro Alighieri, commenting on the canto, recognises: “Et Virgilius: *Invisumque genus, et rapti Ganimedidis honores.*” It is worthwhile to look at Dante’s classical models in detail, as this will prove the considerable extent to which Dante amplifies what interests him the most in the myth, namely, the sensory. Virgil and Ovid would have understood the charge of eroticism present in *raptus*, but in the classical authors, the center of desire seems to be placed in Jove or his agent who is doing the transporting, and not the raptured. The explicit sensory detail regarding how exactly *raptus* is experienced is all Dante’s own. Dante describes the sensation of the transported, observing what happens to the raptured body, which is, unlike in classical sources, a dreaming body.

In Virgil’s version of the story, the tale of Ganymede is woven on the cloak given by Aeneas as prize to Cloanthus, victor in the funerary boat race in Book 5. The ekphrastic embroidery comments on the artistry of the cloak as well as that of the poem:

Ipsis praecipuos ductoribus addit honores:  
 victori chlamydem auratam, quam plurima circum  
 purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit,  
 intextusque puer frondosa regius Ida  
 veloces iaculo cervos cursuque fatigat,  
 acer, anhelanti similis, quem *praepes ab Ida*  
*sublimem pedibus rapuit Iovis armiger uncis;*  
 longaevi palmas nequiquam ad sidera tendunt  
 custodes, saevitque canum latratus in auras.

(*Aen.* 5.252-55)

(To the winner a cloak of braided gold that’s fringed with twin ripples of Meliboean crimson running round it, and woven into its weft, Ganymede, prince of woody Ida spins his javelins, wearing out the racing stags—he’s breathless, hot on the hunt, so true to life as the eagle that bears Jove’s lightning *sweeps him up from Ida into the heavens, pinned in its talons* while old guardsmen reach for the stars in vain and the watchdogs’ savage howling fills the air.)

(trans. H.R. Fairclough)

As our mental eye first rests on Ida and then soars heavenward in Virgil’s poem, the poet does not describe an explicit apotheosis or erotic fulfilment. The ascent

---

<sup>21</sup> There are also retellings of the Ganymede myth in Homer’s *Iliad* (20.233-35), the Homeric Hymns, Pseudo-Apollodorus, Apollonius of Rhodes’s *Argonautica*, Pliny the Elder’s *Natural History* (34.79), and many other classical authors.

from the mountain to the heavens does not lead to a vision of transcendence, but returns to earthbound frustration, with the barking dogs giving vent to their rage ("canum latratus"). By ending on the kidnapping and the helplessness of Ganymede's *custodes*, Virgil is effectively removing the "happy ending" and highlighting the violence, frustration, and unpredictability of the divine desire, as well as the vulnerability of humans before it. Struggling to follow the boy carried aloft ("sublimem") from the mountain of Ida, Virgil's description finally returns to the earth and the longings of its inhabitants.<sup>22</sup> The adjective describing the eagle's claws, stressed through its placement at the end of the line, "uncis" (hooked), shows that in the *Aeneid*, just as in the *Commedia*, the promise of sublimity is mixed with less unambiguously positive emotions. The eagle's crooked talons stand for an amalgamation of desire and destruction that they promise: these are claws that can either wound or grasp tenderly.

Both in Virgil's and Ovid's stories of Ganymede, the focus of the poetic imagination is not so much the act of rapture as the very medium of its depiction: it is the material of the cloak and of poetry that is rapturous. Art both reveals and displaces the violence of *raptus* through its sensory appeal:

Tale nemus vates attraxerat inque ferarum  
 concilio, medius turbae, volucrumque sedebat.  
 Ut satis impulsas temptavit pollice chordas  
 et sensit varios, quamvis diversa sonarent,  
 concordare modos, hoc vocem carmine movit:  
 [...] Iovis est mihi saepe potestas  
 dicta prius: cecini plectro graviore Gigantas  
 sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis:  
 nunc opus est levioe lyra, puerosque canamus  
 dilectos superis, inconcessisque puellas  
 ignibus attonitas meruisse libidine poenam.  
 Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore  
 arsit, et inventum est aliquid, quod Iuppiter esse,  
 quam quod erat, mallet. Nulla tamen alite verti  
 dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre.  
 Nec mora, percusso mendacibus aere pennis  
 abripit Iliaden; qui nunc quoque pocula miscet  
 invitaque Iovi nectar Iunone ministrat.

(Ovid, *Metamorphoses*, 10.143-219)

(Such was the grove of trees the poet gathered round him, and he sat in the midst of a crowd, of animals and birds. When he *had tried a few chords, stroking the lyre with his thumb, and felt that the various notes were in tune, regardless of their pitch*, he raised his voice to sing: "[...] I have often sung the power of Jove before: I have sung of the Giants, in an epic strain, and the victorious lightning bolts, hurled at the Phlegraean field. *Now*

---

<sup>22</sup> This analysis is indebted to Michael C. J. Putnam's, "Ganymede and Virgilian Ekphrasis."



*there is gentler work for the lyre, and I sing of boys loved by the gods, and girls stricken with forbidden fires, deserving punishment for their lust. The king of the gods once burned with love for Phrygian Ganymede, and to win him Jupiter chose to be something other than he was. Yet he did not deign to transform himself into any other bird, than that eagle, that could carry his lightning bolts. Straightaway, he beat the air with deceitful wings, and stole the Trojan boy, who still handles the mixing cups, and against Juno's will pours out Jove's nectar."*)

(trans. Anthony S. Kline)

Interpolating the story of Orpheus in books 10 and 11 of the *Metamorphoses*, Ovid has Orpheus initiate his list of *pueri dilecti* with Ganymede. Less reticent than Virgil, Ovid explicitly mentions the sexual ardor of Jove: "puerosque canamus dilectos superis" ("I sing about boys desired by those above"), Orpheus proclaims.<sup>23</sup> The "lighter melody" (l. 152) of the song is represented as at least as titillating as the semantic content of the story of Ganymede, insofar as it constitutes an example of the archpoet's famous eloquence that so ravishes animals, woods, and stones that they stop in their tracks to listen to him. For Ovid, this story of cosmic lust is so powerful because it channels, second-hand, some of the original divine desire and captivates the passions of the natural world.<sup>24</sup>

In Virgil's ekphrastic description, the luxurious gold-embroidered mantle with its undulant purple outweighs the figure of flushed and panting Ganymede in its sensory effect; in Ovid, the tuning of the lyre is evoked with at least as much vividness as the song itself. The discourse of images which are both clearly fictional and seemingly alive has parallels with images in dreams and, by extension, dream images in poetry. As a story within a story that meditates on the possibilities of the literary medium, the episode of Ganymede in its Latin versions paves the way for the intense focus on the sensory possibilities of the poetic line in Dante's purgatorial dreams, which too act as a broader reflection on how poetry can communicate in ways that go beyond the purely cognitive and semantic.

Nevertheless, there is one striking difference between how rapture is narrated in *Purgatorio* and the two classical texts. In the *Aeneid*, the density of the description of Ganymede breathless on the hunt renders the materiality of his body depicted on the cloak almost palpable ("intextusque puer frondosa regius Ida veloces iaculo cervos cursuque fatigat, acer, anhelanti similis"), but as soon as he is swept up, the body disappears out of sight both for the old guardians and for the readers. It is still a corporeal scene, but the focus shifts, as we are left with another set of bodies. Now the remaining model of sensation for the readers is the guardians with their palms outstretched towards unresponsive heavens

<sup>23</sup> In Statius' ekphrasis in the *Thebaid*, Ganymede is referred to as "Phrygius [...] venator" (l. 548); the narrator only refers to the eagle's presence metonymically, explaining that the boy is being carried away by tawny wings ("fulvis [...] alis," l. 548). See the analysis of this episode in Tang 133-34.

<sup>24</sup> For the analysis of this episode in Ovid, see Carter; Liz Norton 137-41; and Stanivukovic.

("longaevi palmas nequiquam ad sidera tendunt custodes"); their frustration at the vanishing of their charge mirrors the readers' disappointment at the disappearance of the character whose presence has just been so convincingly created. For Virgil, Ganymede's experience cannot be narrated; only his presence in the human world and then the reactions to his disappearance are expressible in language. Dante instead goes on to narrate the sensations involved in his rapture itself: "Ivi pareo che ella e io ardesse" (*Purg.* 9.31).

Dante clearly goes beyond his classical masters in this canto, which makes Robert Hollander exclaim: "Rarely in the *Commedia* is the contrast between classical and Christian views, between tragedy and comedy, more present than in [the] classicising passages that open this canto" (commentary to *Purg.* 9.34-42, in *DDL*). I would suggest that, as we see from Dante's depiction of rapture, the outdoing of the classical text is evident not just in the opening description of "[I]a concubina di Titone antico" (9.1), but throughout the canto.<sup>25</sup> While the experience of ascent is never truly part of the scope of the Ganymede episode in Virgil's poem, it is an essential element of *Purgatorio* 9 and the last two canticles of the *Commedia* more generally.<sup>26</sup>

If the realm of the uncertain in the classical *raptus* gives Dante the imaginative space to insert himself into the narrative and to alter it, this creative liberty also carries with it the responsibility to represent *raptus* as accurately as possible for the Christian era, which for Dante means treating desire in a manner more expansive than the Ganymede story alone can provide. As we shall see in the next section, Dante achieves this by referring to the example of Saint Paul, which allows the Virgilian and Ovidian eroticism to become transformed into the eroticism of visionary sensation.

### **From Ganymede to Saint Paul: Re-examining Pauline Rapture in *Purg.* 9**

While the myth of Ganymede highlights the component of desire that lies behind the violence of *raptus*, Saint Paul is Dante's authority on the element missing from Ganymede's story, namely, what it *feels like* to be raptured. While Dante's "ratto" is only directly compared with Ganymede's and not Saint Paul's, it is highly likely

---

<sup>25</sup> It is beyond the scope of this article to address the classical references in the canto in an exhaustive manner, although it must be noted that they introduce considerable interpretative complexity when multiple bestiary, cosmic, symbolic, and encyclopedic contexts are taken into consideration. For a detailed treatment of classical references in the canto, see Picone, "Canto IX"; and Ledda, "Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione."

<sup>26</sup> Virgil's explanation of what happened while Dante was dreaming (9.46-63) masks the happier nature of the event: the pilgrim is not snatched by a rapacious eagle, but carried aloft gently by Lucy. Hermeneutic recuperation of antiquity for Dante means seeing better and deeper into the nature of the event than his classical precedents, reviving the feeling only implicitly present in the classical story, and understanding it in a new, Christian light. For Virgil's limitations as Dante's guide, see Howard.

that the word itself might have evoked Pauline connotations. As Csaba Németh explains, the state of rapture and its terminology were associated primarily and almost exclusively with Saint Paul in the later Middle Ages (“*Paulus Raptus* to *Raptus Pauli*”). This is recognized by Dante’s commentators, who employ the vocabulary of rapture when analyzing Dante’s remark that both introduces and questions the parallel between himself and the Apostle in *Inferno* 2: “Io non Enëa, io non Paulo sono” (2.32). As Pietro Alighieri puts it, “*Paulus Apostolus raptus corporaliter fuit usque ad tertium coelum.*” In the words of Benvenuto da Imola, Paul was “*raptus ex gratia.*” Saint Paul’s authority as a visionary writer is based on his description of the “*visiones et revelationes Domini*” (12.1) in the Second Epistle to the Corinthians, which inspired a later apocryphal tradition, including the *Visio sancti Pauli*.<sup>27</sup> While Giorgio Petrocchi argues that it is unlikely that the *Visio Pauli* exercised direct influence on Dante apart from a possible allusion to Paul’s visit to Hell in *Inferno* 2.28,<sup>28</sup> it certainly had a significant impact on the medieval visionary writing more generally.<sup>29</sup>

What is it about Saint Paul’s rapture that allows it to supplement the story of Ganymede’s *raptus* in *Purgatorio* 9? I would argue that the saintly model allows Dante to explore the degree of necessary violence involved in *raptus* without attaching a moral judgement to it. In *Otherworld Journeys*, Carol Zaleski analyses various medieval narratives of spiritual travel in which the tie of the soul to the body is loosened through illness, ecstasy, or dreaming. Many of these narratives involve a description of the departure of the soul that involves some degree of pain, which functions as a sign of moral failure or flaw. As Theodore Silverstein notes, the *Vision of Saint Paul*, especially in its Syriac version, details “the alluring manner in which the psychopomps remove the soul of the good [...], and the violence with which the wicked soul is seized” (24). The moralistic dichotomy does not translate to Dante’s representation of *raptus* straightforwardly: in *Purgatorio* 9, the violence of *raptus* operates in a dream that is an integral part of the purgatorial process and is therefore beneficial and spiritually enriching for the pilgrim. Therefore, the violent overwhelming of *raptus* might be connected with vulnerability and proneness to sin, but it operates not as punishment, as in the *Vision of Saint Paul*, but rather has a restorative function, allowing Dante to

---

<sup>27</sup> The *Visio sancti Pauli* is a third-century non-canonical apocalypse which first appeared in ancient Greek, then in Latin and many European vernaculars. For its influence on Dante, see d’Ovidio; see also Petrocchi.

<sup>28</sup> Petrocchi, “San Paolo in Dante.” Commentators of the verse “andovvi poi lo Vas d’elezione” suggest that it alludes to Paul’s visit to Hell described in the *Visio Pauli*. Jacopo della Lana: “andò san Paulo in inferno, e fu fino al terzo cielo in Paradiso.”

<sup>29</sup> On the medieval vision tradition and especially the *Visio Sancti Pauli*, see Silverstein; Kappler; Braet; Gardiner; Carozzi; Silverstein and Hilhorst, eds. James D. Tabor surveys heavenly journeys in antiquity in *Things Unutterable*. See also Mosetti Casaretto.

expand his awareness of both the strengths and limitations of the human condition.<sup>30</sup>

Giuseppe Ledda proposes that Dante creates both his authority and the autonomy of his identity through prophetic models, and nowhere is this more obvious than in relation to Saint Paul, whose visionary model Dante transforms thanks to the association with Ganymede ("Modelli biblici e identità" 18). Numerous critics agree with Ledda that the Pauline model and the paradisiacal version of *raptus* "diventa decisivo soprattutto nella terza cantica, fin dai primi versi" (18), when Dante asks to be "del tuo valor sì fatto vaso" (*Par.* 1.14).<sup>31</sup> The verse refers to *vas electionis*, the epithet attributed to Saint Paul in the Acts of the Apostles (9.15), which, appropriately, is communicated to Ananias in a vision.<sup>32</sup> While the apostle is never heard directly in his own voice in the *Commedia*, the parallels with "il gran vasello / de lo Spirito Santo" (*Par.* 21.127-28) continue.<sup>33</sup> As Kevin Brownlee suggests, "the entire *Paradiso* may be seen as a new Pauline vision articulated by a new kind of authoritative voice: that of the Christian, vernacular *poeta*" ("Pauline Vision" 203). Yet the establishment of Dante as Paul-in-becoming begins much earlier, even if it happens in the form of negation: "non Paolo sono" (*Inf.* 2.32). While the parallel reaches culmination in *Paradiso*, where Pauline references proliferate, in *Purgatorio*, we see Dante who is not yet Paul, but is already "ratto" and on his way to becoming more Pauline. Admittedly, the Pauline subtext remains largely implicit in *Purgatorio* 9, even if Németh has shown that in the Middle Ages, it is impossible to evoke rapture without calling to mind the saintly model. Even so, the dream can be seen as a prefiguration of Dante's ascent to Paradise, where the model of Paul will appear again, this time much more directly (*Par.* 1.73-75) and in parallel with that of Glaucus (1.67-69),

---

<sup>30</sup> See Ledda, "Modelli biblici e identità" and "Dante e la tradizione delle visioni medievali."

<sup>31</sup> Paul is cited as a model at the beginning of the poem, where Dante names those travellers in the afterworld who he fears he is not: "Io non Enèa, io non Paulo sono" (*Inf.* 2.32). In *Paradiso* 26, the pilgrim is compared to Paul, blinded by the vision on the road to Damascus (26.10-12). Most relevant to 2 Cor. 12.1-5 is *Paradiso* 1, where, having returned from the afterlife, Dante talks about having seen "cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende" (1.5-6), referencing Paul's "arcana verba, quæ non licet homini loqui." The *Letter to Can Grande*, attributed to Dante, explains these lines in detail (*Ep.* 13.77-79).

<sup>32</sup> "Erat autem quidam discipulus Damasci, nomine Ananias [...]. Dixit autem ad eum Dominus: Vade, quoniam vas electionis est mihi iste, ut portet nomen meum coram gentibus, et regibus, et filiis Israel" (Acts 9.10, 15).

<sup>33</sup> On Saint Paul in Dante, see d'Ovidio; Mazzeo; Fallani; Angelo Penna and Fallani, "Paolo, santo," in *Enciclopedia Dantesca*; Di Scipio, "Dante and St. Paul"; Botterill, "'Quæ non licet homini loqui'"; Petrocchi; Brownlee, "Pauline Vision and Ovidian Speech in *Paradiso* I"; Hollander, "Dante and Paul's Five Words with Understanding"; Di Scipio, *The Presence of Pauline Thought in the Works of Dante*; Ledda, *La guerra della lingua* 243-58; Herzman; Ledda, "Semele e Narciso," "Dante e la tradizione delle visioni medievali," and "Modelli biblici nella *Commedia*."

allowing the poet to explore the myth of *deificatio* in a much more expansive way.<sup>34</sup> If we accept, together with Umberto Cosmo, that the ascent of the poet is nothing but “un progressivo avvicinarsi a Paolo” (374), then, provided that we think about this progression as starting with the infernal “non Paolo sono” and reaching its apex in *Paradiso*, there is every reason to treat *Purgatorio* 9 as part of this ongoing rapture.

Perhaps the most striking aspect of Saint Paul’s account of his rapture is the degree of uncertainty involved in the experience:

Si gloriari oportet non expedit quidem veniam autem ad visiones et revelationes Domini. Scio hominem in Christo ante annos quattuordecim sive in corpore nescio sive extra corpus nescio Deus scit raptum eiusmodi usque ad tertium caelum. Et scio huiusmodi hominem sive in corpore sive extra corpus nescio Deus scit quoniam raptus est in paradysum et audivit arcana verba quae non licet homini loqui.

(2 Cor. 12.1-5)

(It is doubtless not expedient for me to glory. I will come to visions and revelations of the Lord: I knew a man in Christ more than fourteen years ago (whether in the body I cannot tell, or whether out of the body I cannot tell—God knoweth). Such a one was caught up to the third Heaven. And I knew such a man (whether in the body or out of the body I cannot tell—God knoweth), and how he was caught up [*raptus*] into Paradise, and heard unspeakable words which it is not lawful for a man to utter.)<sup>35</sup>

Like Paul’s description, *Purgatorio* 9 remains deliberately ambiguous about how the various dimensions (physical, spiritual, and symbolical) of the rapture interact, and this ambiguity is reflected in the range of opinions that Dante’s early commentators present about the source(s) of the sensation of conjoined burning, “Ivi pareva che ella e io ardesse” (9.31). On the literal level, the episode is representative of the sensations involved in the pilgrim’s physical ascent (“me rapisse suso infino al foco,” 9.30). For Jacopo della Lana and Benvenuto da Imola, the heat that the pilgrim feels represents the subconscious perception of the sublunary sphere of fire that greets him at the gate of Purgatory: “Segue il suo poema mostrando come ella lo portò fino alla porta del Purgatorio, il quale luogo è circondato da fiamma di fuoco” (Jacopo della Lana); “portabat usque ad speram ignis, ubi prae nimio calore ardens cogebatur evigilare” (Benvenuto da Imola). There is also a convincing physiological explanation for the pilgrim’s sensations, as his body is heated by the warmth of the sun (“e ’l sole er’ alto già più che due ore,” 9.44). However, according to many early commentators, these indubitably

<sup>34</sup> For a discussion of Saint Paul and Glaucus as models for Dante to conceptualise his arrival in *Paradiso*, see Guthmüller; Botterill, “From *deificari* to *trasumanar*?”; and Rigo 109-33.

<sup>35</sup> The Vulgate quoted in this article is the Clementine text edited by A. Colunga and L. Turrado, with a translation from the 21<sup>st</sup>-Century King James Version.

physical sensations should acquire additional meanings. For Francesco da Buti, burning represents an externalisation of the internal burning desire:

*insin al foco*; cioè infine a la spera del fuoco, per la quale vuole significare lo ratto suo in fine a Dio, lo quale è fuoco di carità e d'amore, al quale finse esser asceto ne la tersa cantica; e questo prefigura in questo luogo [...]. *Ivi pareva ch'ella et io ardesse*; cioè a quella spera giunti, pareva a Dante che ardesse l'aquila, et anco elli; e questo significa che lo dono de l'amore de lo Spirito Santo fa ardere colui [...] de l'amore di Dio.

The Anonimo Fiorentino articulates the connection between material and spiritual refinement offered in the image more explicitly. Just as gold, from which the eagle's wings are made ("penne d'oro," 9.20), only becomes finer after being subjected to fire, according to the Anonimo Fiorentino ("è il più nobile metallo, et ancora quanto più si mette nel fuoco infino a sua perfezione, più affina"), so the dreamer's sensorium is similarly sharpened in the refining fire of dream desire.<sup>36</sup>

One of the reasons why there is a range of views as to how physically Dante's *raptus* should be understood is that there was no uniform position on the status of Paul's vision either. The degree to which Paul's body was involved in his visionary transportation was a subject of the thirteenth-century theological *quaestiones de raptu*, an exegetical tradition devoted to clarifying how Paul was able to perceive God.<sup>37</sup> The influential Augustinian interpretation of the Pauline *raptus* held that his vision was a *visio intellectualis*, the highest and most disembodied form of experiencing God achievable for humans in their earthly lives.<sup>38</sup> This position was later adopted by Thomas Aquinas in the article "utrum Paulus in raptu fuerit alienatus a sensibus" ("whether Saint Paul in ecstasy was separated from his senses," *ST* 2a2ae.175.4).<sup>39</sup> While there were other, less disembodied, theories of *raptus* outside the scholastic framework, from the mid-thirteenth century onwards, Aquinas's interpretation became one of the dominant

---

<sup>36</sup> Anonimo Fiorentino's commentary echoes the language used to describe the purgation of lust in *Purgatorio* 26: "nel foco che li affina" (*Purg.* 26.148). For Dante's treatment of fire in the canto, see Smith; Burgwinkle; Marchesi; and Lovell.

<sup>37</sup> On this topic see Even-Ezra.

<sup>38</sup> In the twelfth book of *De Genesi ad litteram*, Augustine introduces three influential types of vision: *visio corporalis*, in which one sees actual, concrete bodies; *visio spiritalis*, in which one sees corporeal images, although the actual objects are absent; and *visio intellectualis*, in which one sees "intelligibles," that is, the meanings of the above images, or things that have no image at all, such as love or the soul. Augustine admits that *visio intellectualis* is the most difficult to define; since God cannot be perceived by corporeal eyes, but only by the intellect which apprehends things that lack visible form, "an object not in an image but in itself" (*De genesis* 12.6), the Apostle Paul must have seen Him intellectually. See Jesse Keskiaho.

<sup>39</sup> Even though Aquinas proposes that seeing God in His essence is a near impossibility for a living man, he makes an exception for Saint Paul: "Augustine says that this is what happened to Moses, the teacher of the Jews, and to Saint Paul, the teacher of the gentiles" (1a.12.11).

meanings of 2 Corinthians 12.1-5: “videt Deum per essentiam, et ad hoc fuit raptus Paulus, ut dictum est” (*De veritate* q. 13, a. 2).<sup>40</sup>

However, Saint Paul’s hesitancy regarding the degree of bodily involvement in his *raptus* continued to trouble medieval theologians: how could such a bulwark of faith as Paul be certain that he saw a divine vision, but not know whether he was in or out of body when he was rapt and carried up to heavens (“rapitur et subvehitur visionem,” *De Genesi* 12.27-8)? Even if Augustine identifies the nature of Paul’s *raptus* as intellectual, it is notable that the Church Father justifies the ambiguous role of the body in Paul’s account by suggesting that it must have resembled the experience of falling asleep. According to Augustine, Paul

could not tell whether he was in the body (as a man’s soul is in his body but withdrawn from the bodily senses while he is awake or asleep or in ecstasy (*sive vigilantis, sive dormientis, sive in ecstasi a sensibus corporis alienata*), though his body is said to be alive) or whether he actually went out of the body, so that his body would lie in death until the vision over, his soul would be reunited with his dead members. In the latter case he would not awaken as if from sleep (*et non quasi dormiens evigilaret*) nor return to his senses as one coming from an ecstasy, but from death he would truly come to life again.

(*The Literal Meaning of Genesis* 185)<sup>41</sup>

In biblical exegesis, Paul’s *raptus* has never been considered a dream (see Boitani 105), nor does Augustine say that Saint Paul’s *raptus* was a dream, simply that it must have resembled the experience of sleeping. Dante expands on Augustine’s notion of *raptus* as a dream-like state: in *Purgatorio* 9, Augustine’s “as if” (*quasi*) becomes a *raptus* that is experienced in and as a dream. Like Augustine, Dante resorts to the language of sleep to make the sensory ambiguity of *raptus* comprehensible to the readers. Yet by creating his own version of *raptus* that is both Pauline *and* a dream, Dante also presents us with a unique interpretation of Paul’s vision, traversing visionary categories to which it has been previously attributed.

It must be noted that Saint Paul’s ambiguity regarding the corporeality of his *raptus* did not prevent the early Church Fathers from viewing it as a real event. Similarly, for all the uncertainty surrounding Dante’s bodily involvement in *Purgatorio* 9, the dream is equally “real” in the framework of the cantica, as it remains an essential part of Dante’s purgatorial journey that physically transports him to the gates of Purgatory.

---

<sup>40</sup> For an overview of the debates about the nature of Saint Paul’s rapture, see Beattie. In “*Paulus Raptus to Raptus Pauli*,” Németh explains that Augustine’s interpretation was the standard interpretation of the rapture narrative, but not generally accepted as a theory of rapture outside of scholastic contexts. Rupert of Deutz modified it, William of Saint-Thierry partly accepted it, but Bernard of Clairvaux and Richard of Saint-Victor invented their own theories. In the school milieu, Augustine’s interpretation was taught in Peter Lombard’s Pauline commentary (353).

<sup>41</sup> For the original Latin text, see *Patrologia Latina* 34.458.

The extended meditation on *raptus* in the canto is an implicit acknowledgement of the importance of capturing the sensory-cognitive ambiguity it involves in writing. The established scholarly tradition repeatedly suggests that when classical and Christian exempla come close together in Dante, it is the dynamic of the redemptive Christian knowledge explaining the incomplete pagan understanding.<sup>42</sup> In the case of the stories of Ganymede and Saint Paul, brought together through the shared lexis of *raptus*, Dante's Christian framework does not so much clarify the pagan story as revalorises the mystical obscurity as something to be boasted of: "pro huiusmodi gloriabor; pro me autem nihil gloriabor nisi in infirmitatibus meis" (2 Cor. 12.5). In his own version of *raptus*, Dante embraces the Pauline logic of glory to be achieved through infirmity and doubt. The narrative gaps that the poet finds in the story of Ganymede become an integral part of Dante's Pauline strategy, as his authority paradoxically stems precisely from the willingness to admit that he, like Saint Paul, has lived through an experience he is necessarily unable to fully explain, but simply has to tell.

Dante's interest in how "la verità" can be "discoperta" (*Purg.* 9.66) through the language of dreams recalls the insistent emphasis on knowledge, and particularly on the gap between human and divine knowledge, in 2 Corinthians: what can be said for certain (*scio*) and what remains unknowable (*nescio*). In another Pauline moment in *Paradiso* 1, where Dante finally imagines an uplifting without the element of pain, the poet translates Paul's "Deus scit" from 2 Corinthians with the direct address "tu 'l sai" (1.75). Just like Paul, Dante realizes that he can only convey a taste of the beatific vision, not a complete understanding of it: "S'i' era sol di me quel che creasti / novellamente, amor che'l ciel governi, / tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti" (*Par.* 1.73-75).<sup>43</sup> One might argue that one of the purposes of the dream *raptus* in *Purgatorio* 9 is similarly to establish a theologically and morally sound position of the individual in relation to divine knowledge. Insofar as the source of dream images remains impossible to attribute with exactitude, as the analysis of Dante's early commentators' remarks above has shown, the dream allows us to observe a limit of the human cognitive control regarding perceptual experiences and thought.

The expectation that rapture implied some form of sensory excess or deprivation induced by an external force formed part of the broader common sense in medieval culture.<sup>44</sup> The overpowering qualities of *raptus* were certainly familiar to Dante, who uses the word in the contexts where sensory input overwhelms the pilgrim beyond rational understanding: "così da' lumi che li m'apparinno / s'accogliea per la croce una melode / che mi rapiva, senza intender

---

<sup>42</sup> The bibliography on this topic is too extensive to be included here in full. For some representative studies, see Brownlee, "Dante and the Classical Poets"; Wetherbee; Laird; Steinberg; Burrow.

<sup>43</sup> See Sarolli 114; and Botterill, "'Quae non Licet Homini Loqui.'"

<sup>44</sup> See Faes de Mottoni, "Excessus mentis" 12.



l'innò" (*Par.* 14.123). In *Paradiso* 14, hearing the sweetness of the melody creates a strong effect of *raptus* that is not primarily about comprehension articulable in words or even about fully taking in an experience ("sanza intender"). In Dante's dreams, the presence of *raptus* is similarly about focusing on sensation when the intellective on its own is shown to be insufficient. The idea of the dreamer as a receptacle that allows external desires, images, and emotions to work upon himself without being able to absorb them in their completeness once again suggests an analogy with Saint Paul, "il gran vasello / de lo Spirito Santo" (*Par.* 21.127-28), as Dante calls him, expanding the famous epithet of Acts 9.15.<sup>45</sup> The dreamer's mind and body imperfectly in control of the dream enable the poet to think about the soul's receptivity to the grace of God in its seemingly most passive state. The canto thus explores the pilgrim's subjectivity as a state of being subjected to divine influences: "erat Spiritus subiectus ei" (Roland of Cremona 337.4-5).

### **Conclusion: Dante and (Extra)ordinary Rapture in the *Commedia***

Having analyzed the models of rapture that Dante reinterprets in describing his visionary transportation in *Purgatorio* 9, this article proposes that the focus on the sensations involved in *raptus* in the canto allows Dante to reflect on the interconnections between spiritual and physical change, as well as to acquire new appreciation of experiences that challenge his sensory-cognitive habits. Insofar as the canto emphasizes the importance of embracing the vulnerability of the human condition, its implications extend to the *Commedia* as a whole: in particular, to the positive valorization of violent wounding in *Purgatorio*, and Dante's understanding of the cosmic and theological dimension of *raptus* in *Paradiso*.

While in the dream vision of *Purgatorio* 9, there is only a foreboding of danger able to disrupt the integrity of the dreamer's body, at the end of the canto, visionary apparitions give way to a physical inscription of the pilgrim's forehead:

Sette P ne la fronte mi descrisse  
col punton de la spada, e "Fa che lavi,  
quando se' dentro, queste piaghe" disse.

(*Purg.* 9.112-14)

The threat of violence implicit in the dream foreshadows the perceptible marking of Dante's body and is incorporated into the order of the otherworldly realm insofar as the erasure of the wounds becomes the organizing principle of Dante's purgatorial journey. "Sette P" give a visible expression to the commitment to humility encouraged by the dream, and their cancellation becomes a palpable sign of the pilgrim's internal transformation.

---

<sup>45</sup> "...quoniam vas electionis est mihi iste ut portet nomen meum coram gentibus et regibus et filiis Israhel."

When Dante refers to the inscriptions on his forehead as “piaghe,” we are introduced to the notion of paradoxical wounds that are a source of healing, or, in Gregory the Great’s terms, “percutit ut sanet.”<sup>46</sup> Divine desire leaving traces on Dante’s body in the canto evokes the trope of *vulnus amoris*, or love wound, which Lino Pertile associates precisely with the images of wounding fire in the *Commedia* (“L’antica fiamma”). Pertile suggests that the lexis of violently striking fire in *Purgatorio* 30 (“percuotere,” “trafiggere,” “fiamma”) has precedents in the Vulgate (“Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa; vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum,” Cant. 4.9; “Percusserunt me et vulneraverunt me,” Cant. 5.7) and Origen’s *Commentarium in Canticum Canticorum* (“vulnus amoris acceperit,” 16), while also indebted to the love lyric tradition. The notion of *vulnus amoris* also helps to explain the language of wounding that we find in *Purgatorio* 9. The goal of Dante’s purgatorial journey is to return to a wound-free state, and we know that the pilgrim will fare all the better for having been wounded. As Augustine explains in *De natura et gratia*, the human nature suffered a wound, *vulneratio naturae*, when Adam fell; this *vulneratio naturae* darkened man’s mind and weakened his will towards God (*PL* 44: 286). In *Purgatorio* 9, Dante receives a counter-wound, thus acknowledging the vulnerability of the fallen body, but also imagining a way out of the fallibility of the flesh precisely through the receptivity of the body to the purgatorial *piaga*. In the canto, the seven Ps introduce the notion of a letter as an open wound that is an essential part of the purgatorial process, providing justification for the poetry that deals in the language of violence, but is ultimately designed to impart comfort.

Elsewhere in the *Commedia*, Dante suggests that an appropriate response to this *vulnus amoris* is reciprocal violence, understood in biblical terms as an ardent striving toward the divine:

*Regnum celorum* violenza pate  
da caldo amore e da viva speranza,  
che vince la divina volontate:  
non a guisa che l’omo a l’om sobranza,  
ma vince lei perché vuole esser vinta,  
e, vinta, vince con sua beninanza.

(*Par.* 20.94-99)

In the heaven of Justice, Dante is glossing the line “Regnum caelorum vim patitur et violenti rapiunt illud” from Matthew 11.12 (“The kingdom of Heaven suffers violence, and the violent seize it”). William Peraldus explains that the human rapture described in the Gospel of Matthew stands for the energetic endeavor of Christian martyrs who, for the Dominican writer, represent the opposite of

---

<sup>46</sup> See Muessig, “Signs of Salvation”; Vloebergs; and Muessig, *The Stigmata in Medieval and Early Modern Europe*, especially Chapter 1, “Bearing the Stigmata: The Emergence of a Religious Ideal” (23-59).

slothfulness: they proactively reach out toward God and thus assault the kingdom of Heaven with their virtue.<sup>47</sup> Dante makes clear that this violent striving is affectively charged (“da caldo amore e da viva speranza,” 20.95), but the violence in this model of loving reciprocity is explicitly not earthly (“non a guisa che l’omo a l’om sobranza,” 20.97). Both willingly overcome and overcoming (“vince lei perché vuole esser vinta”), God appears in His capacity as the heavenly passion (“violenza pate,” from Latin *patire*) in the canto, and His loving suffering of the ardent assault represents a model for the raptured Christian to imitate and contemplate.

As we see in *Paradiso* 20, *raptus* for Dante assumes existential and cosmological dimensions, and there are medieval precedents for explaining its universal scope. *Raptus* is a technical term used to describe the interaction of the celestial spheres in a mechanical model of the cosmos defended in Johannes de Sacrobosco’s *De sphaera mundi* and commonly accepted during the Middle Ages.<sup>48</sup> The enormous speed of the *primum mobile* causes all the lower celestial spheres to move via *raptus*: the *raptus* exerted by the higher sphere on the sphere immediately inferior to it, and thereby on the rest of the spheres successively, accounts for the transmission of the diurnal motion.<sup>49</sup> In *Paradiso*, *rapire* is similarly a term describing the forceful movement of the largest and swiftest sphere in Dante’s cosmology, central to the continuation of life in the universe: “costui che tutto quanto rape / l’altro universo seco” (28.70). *Rapire* thus designates not only a privileged visionary experience, but also the daily life-giving movements of the Dantean cosmos. The combination of the exceptional and the everyday implied in the term can be said to translate into Dante’s depiction of the visionary sensorium, best understood as an intensified version of the daily rapture of which we are not even aware. Rapture might be the continual condition of human beings in relation to God, but through the intensification of this condition in dreams, Dante can experience a glimpse of how loving this relationality is. The dream images seem to threaten, disturb, and disrupt, but ultimately, they are absorbed back into and reaffirm the power of divine order.

The experience of *raptus* can also be a portent of the perfectibility of the self. The dream episode prepares the pilgrim and the readers for Dante’s relationship with the divine that we shall see in *Paradiso*. As Barbara Faes de Mottoni explains (“Per una storia della dottrina del *raptus*” 430), the violence of *raptus* lies not in its unpredictable or unwilled nature: “dicitur *raptus* non quod fuerit contra voluntatem Pauli” (*Summae Magistri Rolandi Cremonensis* 337.4). In fact, there is an element of conscious preparation involved in *raptus* for Rolando da

---

<sup>47</sup> William Peraldus, *Summa de vitiis*, pa. 1, ch. 1, pp. 171a-b. See further analysis in Corbett 142-43.

<sup>48</sup> See Axworthy. On Dante’s knowledge of astronomical texts, including those of Bartholomew of Parma, see Chisena 504.

<sup>49</sup> See Grant; see also Shank.

Cremona, even if the actual process is sudden and not under Paul's control: "[...] dicitur *raptus* quoniam non per virtutem Pauli factum est hoc, sed per virtutem Spiritus Sancti. [...] Quando autem [Paulus] *se preparabat* per contemplationem, erat voluntarium quod faciebat; quando autem elevatus fuit, erat per violentiam" (337.4-5). If, according to de Mottoni, the real violence implied in *raptus* consists in the disruption of the established patterns of the mind and the routine *modus operandi* of the sensorium,<sup>50</sup> the *raptus* of *Purgatorio* introduces Dante to the sensory-cognitive paradoxes that show cognition to be inadequate to the visionary sensation, yet nonetheless enables the pilgrim to learn something about himself that cognition itself cannot tell. Seen in this framework, purgatorial dreams allow for Dante and his readers to acquire a taste for visions and sensory-cognitive uncertainty more generally, so that when the pilgrim approaches the final vision at the end of the *Commedia*, the sensory overwhelming is actively desired ("veder volea," *Par.* 33.137).

Dante's *raptus* is preparatory in more than one way: it may also act as a rehearsal of the final rapture at the end of times, when all types of fallible human vision will be perfected in resurrection (*De genesi* 12.36). Writing on 2 Corinthians 12 in *Summa Theologiae*, Thomas Aquinas contends: "When he [Saint Paul] is said to be 'rapt up' (*se raptum*), this means that God has shown him the life in which He will be contemplated in eternity" (2a2ae: 175, 5). If the Apostle "did not know whether his ecstasy had taken place in or out of his body," such knowledge will only be gained "when our bodies will be recovered at the resurrection of the dead, when this corruptible will have put on incorruption" (2a2ae, 175.6).<sup>51</sup> For Aquinas, then, visionary rapture is a foreshadowing of the knowledge to come, even if the status of visionary bodies amounts to impossible knowledge in the mortal world. As a prefiguration of the resurrection of the body, the main purpose of an account of rapture such as Dante's may then be not to provide definitive answers as to how it might work, but to kindle a longing for this futurity. Even if at the end of *Purgatorio*, the fundamentally human mode of dreaming must gradually recede into the background, "sì che non parli più com' om che sogna," says Beatrice (*Purg.* 33.33), it has set us up for a different way in which we, as readers, must face the possibilities of the life to come as well as the intellectual and affective challenges of *Paradiso*. There, when Dante is asked to imagine God as a point, or to experience the music and dancing that the blessed enjoy in *Paradiso*, the poet has to speak not like one who is dreaming, but like one who has dreamed.

*University of Cambridge*

---

<sup>50</sup> See Faes de Mottoni, "'Et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui'" and "La violenza nel *raptus* secondo Rolando di Cremona e Tommaso d'Aquino."

<sup>51</sup> The rapture at the end of the world in which the living and dead will be raised for judgment is described in evangelical sources (1 Cor. 15.51). On this, see Peter Lombard, *Sententiae in IV libris distinctae* 4.43.6.4, 2: 515.

**Works Cited**

- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Ed. Giorgio Petrocchi. 2<sup>nd</sup> ed. Firenze: Le Lettere, 1994.
- Anfray, Clélia. "Le mythe de Ganymède chez Dante et son illustration par Botticelli, Blake et Doré." *Ganymède, ou, L'échanson: rapt, ravissement et ivresse poétique*. Ed. Véronique Gély. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2013. 133-44.
- Aquinas, Thomas. *De veritate*. Ed. and trans. Christian Brouwer and Marc Peeters. Paris: J. Vrin, 2002.
- . *Summa theologiae*. Ed. and trans. R. Potter. Vol. 45, *Prophecy and Other Charisms*. London: Blackfriars, 1970.
- Augustine, Saint. *The Literal Meaning of Genesis*. New York: Newman Press, 1982.
- Avery, William T. "Purgatorio IX, 1-3: Aurora's 'balco d'oriente.'" *Dante Studies* 97 (1979): 151-55.
- Axworthy, Angela. "Oronce Fine and Sacrobosco: From the Edition of the *Tractatus de sphaera* (1516) to the *Cosmographia* (1532)." *De sphaera of Johannes de Sacrobosco in the Early Modern Period*. Ed. Matteo Valleriani. Cham: Springer, 2020. 186-264.
- Barański, Zygmunt G. "9. Without Any Violence." *Vertical Readings in Dante's Comedy*. Ed. George Corbett and Heather Webb. Vol. 1. Cambridge: Open Book Publishers, 2015. 181-202.
- Barkan, Leonard. *Transuming Passion: Ganymede and the Erotics of Humanism*. Stanford: Stanford UP, 1991.
- Barolini, Teodolinda. *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Barucci, Guglielmo. "Un'aguglia nel ciel. Primo sogno." *Simile a quel che talvolta si sogna: i sogni del Purgatorio dantesco*. Firenze: Le lettere, 2012. 61-104.
- Beattie, Tina. "Angels, Demons, and the Man of God." *Theology after Postmodernity: Divining the Void. A Lacanian Reading of Thomas Aquinas*. Oxford: Oxford UP, 2013. 125-47.
- Boitani, Piero. *English Medieval Narrative in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge UP, 1982.
- Botterill, Steven. "From *deificari* to *trasumanar*? Dante's *Paradiso* and Bernard's *De diligendo Deo*." *Dante and the Mystical Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 194-241.
- . "'*Quae non licet homini loqui*': The Ineffability of Mystical Experience in *Paradiso* I and the *Epistle to Cangrande*." *Modern Language Review* 83 (1988): 332-41.
- Braet, H. "La réception médiévale de l'Apocalypse paulinienne. Une réécriture de l'Au-delà." *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza*. Ed. A. Cornagliotti et al. Vol. 1. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1988. 75-89.
- Brownlee, Kevin. "Dante, Beatrice, and the Two Departures from Dido." *MLN* 108.1 (1993): 1-14.
- . "Dante and the Classical Poets." *The Cambridge Companion to Dante*. Ed. Rachel Jacoff. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 141-60.
- . "Pauline Vision and Ovidian Speech in *Paradiso* I." *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's Commedia*. Ed. Rachel Jacoff and Jeffrey T. Schnapp. Stanford: Stanford UP, 1991. 202-13.
- Brumble, H. David. *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: A Dictionary of Allegorical Meanings*. London: Fitzroy Dearborn, 1998.

- Burgwinkle, William E. "'The Form of Our Desire': Arnaut Daniel and the Homoerotic Subject in Dante's *Commedia*." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 10.4 (2004): 565-97.
- Barrow, Colin. "Virgils from Dante to Milton." *The Cambridge Companion to Virgil*. Ed. Charles Martindale and Fiachra Mac Góráin. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge: Cambridge UP, 2019. 128-40.
- Cappozzo, Valerio. *Dizionario dei sogni nel Medioevo: il Somniale Danielis in manoscritti letterari*. Firenze: Olschki, 2018.
- Carozzi, Claude. *Eschatologie et Au-delà. Recherches sur l'Apocalypse de Paul*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1994.
- Carter, Sarah. "'That Female Wanton Boy': Ganymede, Iphis, and Myths of Same Sex Desire." *Ovidian Myth and Sexual Deviance in Early Modern English Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. 81-114.
- Cassell, Anthony K. "Santa Lucia as Patroness of Sight: Hagiography, Iconography, and Dante." *Dante Studies* 109 (1991): 71-88.
- Cervigni, Dino. *Dante's Poetry of Dreams*. Biblioteca dell'"Archivum Romanicum." Firenze: Olschki, 1986.
- Chisena, Anna Gabriella. "L'impurità della 'prima stella': la spinosa questione delle macchie lunari." *Lettere italiane* 67.3 (2015): 500-18.
- Chronopoulos, Tina. "Ganymede in the Medieval Classroom: Reading an Ode by the Roman Poet Horace." *Medium aevum* 86.2 (2017): 224-24.
- Ciabattoni, Francesco. "Il dolce ruggito del tuono: per un'interpretazione di *Purgatorio* IX, 144 e *Paradiso* XVII, 44." *Dante e l'arte* 2 (2015): 65-86.
- Clarke, K. P. "Eagles Mating with Doves: *Troilus and Criseyde*, II, 925-931, *Inferno* V and *Purgatorio* IX." *Notes and Queries* 53.3 (2006): 297-99.
- Colunga, A., and L. Turrado. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*. Madrid: Editorial Católica, 1946.
- Corbett, George. *Dante's Christian Ethics: Purgatory and its Moral Contexts*. Cambridge: Cambridge UP, 2020.
- Cosmo, Umberto. *L'ultima ascesa: introduzione alla lettura del Paradiso*. Bari: Laterza, 1936.
- Crompton, Louis. "The Medieval World: 1050-1321. The Fortunes of Ganymede." *Homosexuality and Civilization*. Cambridge: Harvard UP, 2003. 178-82. *Dartmouth Dante Lab*. <http://dantelab.dartmouth.edu/reader>.
- Davis, David J. "Rapt in the Spirit: The Ritualizing of Divine Revelation in Early Modern England." *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 48.2 (2018): 341-64.
- Dillon, John. "Ganymede as the Logos: Traces of a Forgotten Allegorization in *Philo*?" *Classical Quarterly* 31 (1985): 183-85.
- Dunn, Caroline. "The Language of Ravishment in Medieval England." *Speculum* 86.1 (2011): 79-116.
- \_\_\_\_\_. *Stolen Women in Medieval England: Rape, Abduction and Adultery, 1100-1500*. Cambridge: Cambridge UP, 2013.
- Elliott, Dyan. "The Physiology of Rapture and Female Spirituality." *Medieval Theology and the Natural Body*. Ed. Peter Biller and Alastair Minnis. Woodbridge, UK: York Medieval Press, 1997. 142-44.
- \_\_\_\_\_. "Raptus/Rapture." *The Cambridge Companion to Christian Mysticism*. Ed. Amy Hollywood and Patricia Z. Beckman. Cambridge: Cambridge UP, 2012. 189-99.
- Enciclopedia Dantesca*. Ed. Umberto Bosco. 5 vols. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78.

- Even-Ezra, Ayelet. "Blind Men Speaking of Colours: Paul's Recollection and the Self-Image of Early Thirteenth-Century Theologians." *Harvard Theological Review* 107.4 (2014): 425-46.
- Faes de Mottoni, Barbara. "'Et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui'. Arcani, segreti e misteri nella teologia all'inizio del '200: Roberto Grossatesta, Guglielmo d'Auxerre, Rolando di Cremona." *Figure e motivi della contemplazione nelle teologie medievali*. Firenze: SISMEL, 2007. 83-100.
- \_\_\_\_\_. "Excessus mentis, alienatio mentis, estasi, raptus nel Medioevo." *Per una storia del concetto di mente*. Ed. Eugenio Canone. Vol. 1. Firenze: Olschki, 2005. 167-84.
- \_\_\_\_\_. "Interpretazioni tardo-antiche e medievali del sopore di Adamo." *Adam, le premier homme*. Ed. Agostino Paravicini Bagliani. Firenze: SISMEL, 2012. 21-48.
- \_\_\_\_\_. "Per una storia della dottrina del raptus in Tommaso d'Aquino." *Bruniana & Campanelliana* 12 (2006): 411-30.
- \_\_\_\_\_. "La violenza nel raptus secondo Rolando di Cremona e Tommaso d'Aquino." *Universalità della Ragione. Pluralità delle Filosofie nel Medioevo. XII Congresso Internazionale di Filosofia Medievale (Palermo, 17-22 settembre 2007)*. Ed. Alessandro Musco, Carla Compagno, and Salvatore D'Agostino. 2 vols. Palermo: Officina di Studi Medievali, 2012. 1.349-56.
- Fallani, Giovanni. "Analogie tra Dante e S. Paolo, come introduzione agli aspetti mistici del Paradiso." *Lectura Dantis Mystica: Il poema sacro alla luce delle conquiste psicologiche odierne*. Firenze: Olschki, 1969. 444-60.
- Gardiner, Eileen. *Medieval Visions of Heaven and Hell. A Sourcebook*. New York: Garland, 1993.
- Gibson, Craig A. "Two Rhetorical Exercises on Ganymede in John Doxapatres' *Homiliae in Aphthonium*." *Byzantine and Modern Greek Studies* 43.2 (2019): 181-93.
- Gilson, Simon. "Plato, the *platonici*, and Marsilio Ficino in Cristoforo Landino's *Comento sopra la Comedia*." *The Italianist* 23 (2003): 5-53.
- Ginsberg, Warren. "Dante's Dream of the Eagle and Jacob's Ladder." *Dante Studies* 100 (1982): 41-69.
- Gragnotati, Manuele. *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*. Milano: il Saggiatore, 2013.
- Grant, Edward. "Celestial Motions in the Late Middle Ages." *Early Science and Medicine* 2.2 (1997): 129-48.
- Guthmüller, Bodo. "'Trasumanar significar per verba / non si poria.' Zu Dantes erstem Gesang des Paradiso." *Deutsches Dante-Jahrbuch* 82.1 (2007): 67-86.
- Herzman, Ronald B. "'Io non Enëa, io non Paolo sono': Ulysses, Guido da Montefeltro, and Franciscan Traditions in the *Commedia*." *Dante Studies* 123 (2005): 23-69.
- Hollander, Robert. "'La concubina di Titone antico': Purgatorio IX.1." *Electronic Bulletin of the Dante Society of America* (2001). <https://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/bobh073101.html>.
- \_\_\_\_\_. "Dante and Paul's Five Words with Understanding." *Centre for Medieval and Early Renaissance Studies: Occasional Papers* 1. Binghamton, NY: Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1992.
- The Holy Bible: the 21<sup>st</sup> Century King James Version*. Gary, S.D.: 21<sup>st</sup> Century King James Bible Publishers, 1994.
- Howard, Lloyd H. *Virgil the Blind Guide: Marking the Way through the Divine Comedy*. Montreal: McGill-Queen's UP, 2010.
- Kappler, C. "L'Apocalypse latine de Paul. Apocalypses et voyages dans l'Au-delà." Ed. C. Kappler et al. Paris: Les Éditions du Cerf, 1987. 237-65.

- Kay, Tristan. "Dido, Aeneas, and the Evolution of Dante's Poetics." *Dante Studies* 129 (2011): 135-60.
- Keskiaho, Jesse. "The Epistemology of Visions: the Reception of Augustine on the Three *Visiones*." *Dreams and Visions in the Early Middle Ages: The Reception and Use of Patristic Ideas, 400-900*. Cambridge: Cambridge UP, 2015. 137-216.
- Kolve, V. A. "Ganymede/Son of Getron: Medieval Monasticism and the Drama of Same-Sex Desire." *Speculum* 73.4 (1998): 1014-67.
- Kruger, Steven F. *Dreaming in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Laird, Andrew. "Re-inventing Virgil's Wheel: The Poet and His Work from Dante to Petrarch." *Classical Literary Careers and their Reception*. Ed. Philip Hardie and Helen Moore. Cambridge: Cambridge UP, 2010. 138-59.
- Ledda, Giuseppe. "Dante e la tradizione delle visioni medievali." *Lecture Classensi* 37 (2008): 119-42.
- \_\_\_\_\_. *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*. Ravenna: Longo, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Modelli biblici e identità profetica nelle *Epistole* di Dante." *Lettere italiane* 60.1 (2008): 18-42.
- \_\_\_\_\_. "Modelli biblici nella *Commedia*: Dante e San Paolo." *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante. Atti del Convegno (Ravenna, 7 novembre 2009)*. Ed. Giuseppe Ledda. Ravenna: Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011. 179-216.
- \_\_\_\_\_. "Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella *Commedia* di Dante." *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*. Ed. G. M. Anselmi and M. Guerra. Bologna: Gedit, 2006. 17-40.
- \_\_\_\_\_. "Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione. Per una lectura di *Purgatorio IX*." *Lettere italiane* 56 (2014): 3-36.
- Levenstein, Jessica. "Philomela, Procne, and the Song of the Penitent in Dante's *Purgatorio*." *Writers Reading Writers: Intertextual Studies in Medieval and Early Modern Literature in Honour of Robert Hollander*. Ed. Janet L. Smarr. Cranbury: U of Delaware P, 2007. 40-57.
- Lingardi, Vittorio. "Ganymede and Zeus." *Men in Love: Male Homosexualities from Ganymede to Batman*. Trans. By Robert H. Hopcke and Paul A. Schwartz. Chicago: Open Court Publishers, 2002. 25-36.
- \_\_\_\_\_. "Spiritual Love and Carnal Love." *Men in Love: Male Homosexualities from Ganymede to Batman*. Trans. By Robert H. Hopcke and Paul A. Schwartz. Chicago: Open Court Publishers, 2002. 37-45.
- Lombardi, Elena. *The Syntax of Desire. Language and Love in Augustine, the Modistae, Dante*. Toronto: U of Toronto P, 2007.
- \_\_\_\_\_. *The Wings of the Doves. Love and Desire in Dante and Medieval Culture*. Montreal: McGill Queens UP, 2012.
- Lombardi, Elena, Manuele Gagnolati, Francesca Southerden, and Tristan Kay, eds. *Desire in Dante and the Middle Ages*. Oxford: Legenda, 2012.
- Lovell, Alison Baird. "Scève and Dante: 'L'amor che qui raffina.'" *The Shadow of Dante in French Renaissance Lyric*. Berlin: De Gruyter, 2020. 165-90.
- Lund-Mead,Carolynn. "Dido Alighieri: Gender Inversion in the Francesca Episode." *Dante & the Unorthodox: The Aesthetics of Transgression*. Ed. James Miller. Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 2005. 121-50.
- Mandeville Caciola, Nancy. *Discerning Spirits: Divine and Demonic Possession in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell UP, 2015.



- Marchesi, Simone. "Dante Alighieri, *Purgatorio* XXVI.139-148." *Glossator* 4 (2011): 73-80.
- Marongiu, Marcella, ed. *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo. Catalogo della mostra Casa Buonarroti, 18 giugno-30 settembre 2002*. Firenze: Mandragora, 2002.
- Mazzeo, Joseph Anthony. "Dante and the Pauline Modes of Vision." *Harvard Theological Review* 5 (1957): 275-306.
- Mosetti Casaretto, Francesco. "Dante o del viaggio erotico dell'anima." *Itineraria* 18 (2019): 73-133.
- Muessig, Carolyn. "Signs of Salvation: The Evolution of Stigmatic Spirituality Before Francis of Assisi." *Church History* 82.1 (2013): 40-68.
- \_\_\_\_\_. *The Stigmata in Medieval and Early Modern Europe*. Oxford: Oxford UP, 2020.
- Murphy, Timothy, ed. *Reader's Guide to Lesbian and Gay Studies*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 2000.
- Németh, Csaba. "Paulus Raptus to Raptus Pauli: Paul's Rapture (2 Cor 12: 2-4) in the Pre-Scholastic and Scholastic Theologies." *A Companion to St Paul in the Middle Ages*. Ed. Steven R. Cartwright. Leiden: Brill, 2013. 349-94.
- Newman, Barbara. "What Did It Mean to Say 'I Saw'?: The Clash between Theory and Practice in Medieval Visionary Culture." *Speculum* 80 (2005): 6-41.
- Norton, Glyn P. "Retrospection and Prefiguration in the Dreams of *Purgatorio*." *Italica* 47.4 (1970): 351-65.
- Norton, Liz. *Aspects of Ekphrastic Technique in Ovid's Metamorphoses*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Orgel, Stephen. "Ganymede Agonistes." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 10.3 (2004): 485-501.
- Origen. *Commentarium in Canticum Canticorum. Origenes Werke* VIII. Ed. W. Baehrens. Leipzig: Hinrichs, 1925. 62-241.
- Ovid. *The Metamorphoses*. Trans. Anthony S. Kline. <https://ovid.lib.virginia.edu/trans/Ovhome.htm>.
- d'Ovidio, Francesco. "Dante e San Paolo." *Studi sulla Divina Commedia*. Milano: Remo Sandron, 1901. 326-55.
- Oxford English Dictionary (OED)*. [www.oed.com](http://www.oed.com).
- Patrologia Latina*. Migne, Ed. Jacques-Paul Migne. Paris: Garnier Freres, 1844-64.
- Peraldus, William. *Summa de vitiis et de virtutibus*. Ed. Rodolpus Clutius. 2 vols. Paris, 1629.
- Pertile, Lino. "L'antica fiamma: la metamorfosi del fuoco nella *Commedia* di Dante." *The Italianist* 11.1 (1991): 29-60.
- Peter Lombard, *Sententiae in IV libris distinctae*. 2 vols. Ed. Ignatius Brady. Grottaferrata: Editiones Collegii S. Bonaventurae Ad Claras Aquas, 1971-81.
- Petrocchi, Giorgio. "San Paolo in Dante." *Dante e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale promosso da "Bibbia" (Firenze 26-28 settembre 1986)*. Ed. G. Barblan. Firenze: Olschki, 1988. 235-48.
- Picone, Michelangelo. "Canto IX." *Lectura Dantis Turicensis: Purgatorio*. Ed. Georges Güntert and Michelangelo Picone. Firenze: Cesati, 2001. 121-37.
- \_\_\_\_\_. "Le metamorfosi dell'amore: una lettura tipologica di *Purgatorio* IX." *Italianistica* 29.1 (2000): 9-25.
- Putnam, Michael C. J. "Ganymede and Virgilian Ekphrasis." *The American Journal of Philology* 116.3 (1995): 419-40.
- Richlin, Amy. "Reading Boy-Love and Child-Love in the Greco-Roman World." *Sex in Antiquity: Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*. Ed. Mark Masterson,

- Nancy Sorkin Rabinowitz, James Robson, and Lloyd Llewellyn-Jones. London: Routledge, 2015. 352-73.
- Rigo, Paola. *Memoria classica e memoria biblica*. Firenze: Olschki, 1994.
- Roland of Cremona. *Summae Magistri Rolandi Cremonensis O. P. liber tercius*. Ed. Aloysius Cortesi. *Monumenta Bergomensia* 7. Bergamo: Edizione Monumenta Bergomensia, 1962.
- Salisbury, Eve. "Carried Away by the Law: Chaucer and the Poetry of Abduction." *Theorizing Legal Personhood in Late Medieval England*. Ed. Andrea D. Boboc. Leiden: Brill, 2015. 50-70.
- Sarolli, Gian Roberto. "La visione dantesca come visione paolina." *Prolegomena alla Divina Commedia*. Firenze: Olschki, 1971.
- Saslow, James M. "3,000 Years of Homoerotic Pictures." *The Gay & Lesbian Review Worldwide* (2000).  
<https://www.thefreelibrary.com/3%2c000+Years+of+Homoerotic+Pictures.-a077712301>.
- \_\_\_\_\_. *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*. New Haven: Yale UP, 1986.
- Schibanoff, Susan. "What Dante Meant to Chaucer: The Hermaphrodite Poetics of the *Divine Comedy*." *Chaucer's Queer Poetics: Rereading the Dream Trio*. Toronto: U of Toronto P, 2006. 101-51.
- Di Scipio, Giuseppe C. "Dante and St. Paul: The Blinding Light and Water." *Dante Studies* 98 (1980): 151-57.
- \_\_\_\_\_. *The Presence of Pauline Thought in the Works of Dante*. Lewinston: Edwin Mellen Press, 1995.
- Scott, John A. "The Dream and the Entrance to Purgatory (*Purgatorio* IX-X)." *Dante's Political Purgatory*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1996. 128-43.
- Shank, Michael H. "Setting up Copernicus? Astronomy and Natural Philosophy in Giambattista Capuano da Manfredonia's *Expositio* on the *Sphere*." *Evidence and Interpretation in Studies on Early Science and Medicine: Essays in Honour of John E. Murdoch*. Ed. Edith Dudley Sylla and William R. Newman. Leiden: Brill, 2009. 290-315.
- Silverstein, Theodore. *Visio Sancti Pauli. The History of the Apocalypse in Latin together with Nine Texts*. London: Christophers, 1935.
- Silverstein, Theodore, and Anthony Hilhorst, eds. *Apocalypse of Paul. A New Critical Edition of Three Long Latin Versions*. Genève: Cramer, 1997.
- Smith, Nathaniel B. "Arnaut Daniel in the *Purgatorio*: Dante's Ambivalence toward Provençal." *Dante Studies* 98 (1980): 99-109.
- Stanivukovic, Goran. "Unheroic Masculinity in the Prose Romance of the English Renaissance." *Ovid and Masculinity in English Renaissance Literature*. Ed. John S. Garrison and Goran Stanivukovic. Montreal: McGill-Queen's UP, 2021. 129-50.
- Steinberg, Glenn A. "Dante, Virgil, and Christianity: Or Statius, Sin, and Clueless Pagans in *Inferno* IV." *Forum italicum* 47.3 (2013): 475-96.
- Strolonga, Polyxeni. "Variations on the Myth of the Abduction of Ganymede: Intertextuality and Narratology." *Yearbook of Ancient Greek Epic* 2.1 (2018): 190-217.
- Tabor, James D. *Things Unutterable: Paul's Ascent to Paradise in Its Greco-Roman, Judaic, and Early Christian Contexts*. Lanham, MD: UP of America, 1986.
- Tang, Henry Ka Chun. "Heroic Self-Fashioning in Statius' *Thebaid*." PhD Thesis. University of Cambridge (2018).

- Teulade, Anne. "Portrait de Ganymède en poète, dans le *Purgatorio* de Dante et les *Soledades* de Góngora." *Ganymède, ou, L'échanson: rapt, ravissement et ivresse poétique*. Ed. Véronique Gély. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2013. 121-31.
- Verstraete, Beerte C., and Vernon L. Provencal, eds. *Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West*. New York: Routledge, 2006.
- Virgil. *The Aeneid*. Trans. Robert Fagles. New York: Penguin Classics, 2006.
- . *Aeneid VII-XII. The Minor Poems*. Trans. H.R. Fairclough. *Loeb Classical Library* 64. Cambridge: Harvard UP, 1966.
- . *Eclogues, Georgics, Aeneid I-IV*. Trans. H.R. Fairclough. *Loeb Classical Library* 63. Cambridge: Harvard UP, 1978.
- Vloebergs, Sander. "Wounding Love: A Mystical-Theological Exploration of Stigmatization." *International Journal of Philosophy and Theology* 77.1-2 (2016): 1-29.
- Walker, Garthine. "Sexual Violence and Rape in Europe, 1500-1750." *The Routledge History of Sex and the Body, 1500 to the Present*. Ed. Kate Fisher and Sarah Toulalan. London: Routledge, 2013. 429-43.
- Webb, Heather. "Ardent Attention." *Dante's Persons*. Oxford: Oxford UP, 2016. 123-63.
- Wetherbee, Winthrop. *The Ancient Flame: Dante and the Poets*. Notre Dame, IN: U of Notre Dame P, 2008.
- Xenophon. *Symposium. Opera omnia*. Vol. 2: *Oeconomicus, Convivium, Apologia Socratis*. The Perseus Digital Library. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>.
- Zaleski, Carol. *Otherworld Journeys: Accounts of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*. New York: Oxford UP, 1987.

## ERMINIA ARDISSINO

### “REGNUM CELORUM VIOLENZA PATE” (PAR. 20.94): IL TESSUTO BIBLICO DEL CIELO DI GIOVE

**Sinossi:** Il saggio discute il significato del verso di *Paradiso* 20 in cui, citando il Vangelo di Matteo, si parla della violenza che il Divino subirebbe per concedere la salvezza ai giusti, anche pagani, che non hanno conosciuto Cristo. Dopo aver discusso la complessa coreografia del cielo di Giove e aver sottolineato la frequenza delle allusioni bibliche che caratterizza il canto 18, come gli altri canti del cielo di Giove (frequenza già indicata da Andrea Battistini per i canti 19 e 20), il saggio considera il rapporto tra volontà divina e volontà umana, tra sacrificio e violenza, tra giustizia e salvezza, tra grazia e devianza. Si mostra come alla radice di questi canti vi sia un'articolata adesione del poeta al dogma della salvezza, che gli consente di sottolineare la libertà umana verso il piano divino, che contempla violenza, anzitutto quella subita da Cristo nel disegno trinitario per la salvezza. **Parole chiave:** Dante, *Divina Commedia*, teologia, teodicea, redenzione, giustizia, violenza, libertà, grazia, sacrificio.

#### **Introduzione: giustizia e violenza**

Il tema della salvezza consentita all'essere umano, macchiato dal peccato originale, per mezzo del sacrificio di Cristo, tema cruciale per tutto il poema, ha nei canti del cielo di Giove, ovvero dei Giusti, uno sviluppo inatteso. Infatti qui, discutendo della giustizia divina, da cui quella umana deriverebbe, Dante si misura con un problema che molto drammaticamente lo interrogava da tempo: quello della mancata salvezza dei pagani giusti, problema che già si avverte nel Limbo e che ricorre spesso, anche implicitamente, nelle parole di Virgilio. Nel cielo di Giove Dante trova la via per risolverlo in una direzione che si allinea in modo, possiamo dire, creativo al dogma, ponendo in paradiso due pagani, Traiano e Rifeo, che sarebbero salvi in base al loro essere stati giusti, per cui avrebbero ottenuto le tre virtù teologali e il battesimo. Ma soprattutto qui egli esplicita la sua visione del rapporto tra volontà divina e volontà umana, tra grazia e libertà, tra peccato e salvezza, tra amore divino e giustizia, mostrando come fulcro della riflessione di Dante su questi problemi fosse la Redenzione avvenuta per la morte di Cristo. La terribile violenza che la seconda persona della Trinità accetta (figurativamente anticipata dai molti sacrifici di cui si parla nel Vecchio Testamento e per il Nuovo dalla decapitazione del Battista) implica che l'essere umano a sua volta accetti questa condizione per potersi salvare. Dunque il mistero della salvezza implica sempre una forma di violenza, che la creatura deve accettare, perché deve adeguarsi all'imperscrutabile volontà divina. La violenza sul Cielo/Dio, metaforicamente suggerita per salvarsi (“*Regnum celorum* violenza

pate”, *Par.* 20.94), necessita di una violenza che si deve fare su sé stessi, come è emblematicamente riassunto nella citazione evangelica che Dante fa propria. Il passo appare in un contesto fortemente marcato da allusioni bibliche, che si spiegano appunto perché la novità della riflessione e della proposta dantesca sulla salvezza dei pagani necessita del supporto del testo fondante la fede e la redenzione.

Scopo di questo saggio è appunto di trattare in primo luogo della presenza biblica nel canto d’apertura del cielo dei Giusti, il canto 18, presenza non ancora discussa dalla critica, sottolineando l’unità, all’insegna della Bibbia, di questo cielo, dove fortissimo è l’invito a perseguire la giustizia e con essa le virtù, la grazia e la salvezza. Quindi si indagheranno le possibili ragioni della speciale e insistente dipendenza della rappresentazione del cielo di Giove con i suoi beati, anche pagani, dalle Sacre Scritture, dipendenza che ha il suo culmine nella sorprendente citazione che dà il titolo a questo saggio.<sup>1</sup> Infine si intende indagare il significato di questa allusione alla violenza nel discorso salvifico, impiegando le teorie di René Girard.

### **I fondamenti biblici del discorso sulla giustizia**

La composita citazione, tra latino e volgare, dal vangelo di Matteo 11.12 che compare nella lunga sequenza del cielo di Giove e che conclude in modo sorprendente, ma coerente con il messaggio messianico di Gesù, la questione della giustizia divina, o meglio della salvezza dei giusti che non hanno potuto, per distanza di tempo o di spazio, ascoltare la buona novella ed essere battezzati, viene posta in una serie di canti in cui i riferimenti biblici sono costanti e numerosi, più che nei canti e cieli precedenti. In effetti l’ingresso nel cielo di Giove segna una svolta, in quanto questo cielo è marcato da una fittissima serie di riferimenti espliciti alle Sacre Scritture, tra cui due citazioni e una menzione specifica, che costituiscono un’eccezione nel poema, sebbene tutta la poesia di Dante sia segnata dalla Bibbia, che costituisce un ipotesto sempre attivo.<sup>2</sup>

Già Andrea Battistini, in occasione di due letture dantesche sui canti 19 e 20, ha avuto modo di segnalare tale infittirsi. All’interno della *Lectura Dantis Neapolitana* del 1988, dedicata al diciannovesimo del *Paradiso* (poi pubblicata con il titolo quanto mai significativo: “*Se la Scrittura sovra voi non fosse...*”). *Allusioni bibliche nel canto XIX del “Paradiso*), la presenza di citazioni bibliche dirette e indirette lo portavano a un’affermazione che può parere sorprendente, ovvero che le parole dell’Aquila, simbolo dell’Impero, cui Dio avrebbe affidato la giustizia in terra, “sono la parafrasi assai fedele della predicazione di Gesù” (Battistini 1988, 231). Ancora in una *lectura Dantis* a Cava de’ Tirreni del 1989

<sup>1</sup> Il versetto evangelico recita: “Regnum coelorum vim patitur, et violenti rapiunt illud” (Matteo 11.12).

<sup>2</sup> Sulla Bibbia in Dante: *Dante e la Bibbia*; Hawkins; Benfell; *La Bibbia di Dante*; Ledda; e soprattutto Lund-Mead e Iannucci.

lo studioso interpretava *Paradiso* 20, completando il discorso avviato con il canto precedente (Battistini 1990).<sup>3</sup> Battistini segnalava, oltre alle ovvie fittissime allusioni virgiliane, anche i molti riferimenti biblici del canto, sottolineati persino da figure retoriche come anafore, risposdenze lessicali, metafore, allitterazioni, antitesi, che appunto dimostrano come il poeta costruisse il suo discorso *pro salute* dei viventi con tali mezzi, in diretta continuità con la Scrittura Sacra.<sup>4</sup>

Il canto 18 del *Paradiso*, di cui Battistini non si è occupato, registra pure una presenza biblica ugualmente fitta, con una citazione dal libro della Sapienza, resa ben visibile dalla complessa coreografia che la genera.<sup>5</sup> Si tratta di un canto di passaggio, incuneato tra due blocchi importanti della cantica, quello dedicato all’incontro con il trisavolo Cacciaguida e quello in cui si discute della giustizia divina e umana, applicata in particolare alla salvezza. Per questa sua condizione di canto di passaggio la critica, specie quella più antica, lo ha destituito di valore, esprimendo perplessità di fondo e sottolineando la sua condizione di “canto schiacciato da vicini troppo potenti” (Pertile 25). Ma al contrario qui si apre una sequenza tra le più complesse della terza cantica, con una scenografia “tra le più articolate del poema” (Calenda 544), che ripropone il fondamento di tutto l’impianto teologico dell’opera, già discusso nel canto settimo della stessa cantica.

L’ingresso nel cielo di Giove avviene senza alcun commento: con una semplice segnalazione dell’accresciuta bellezza di Beatrice. Cambia però del tutto la scena, perché la luce biancastra di Giove prende il posto di quella rossastra di Marte—mutamento segnalato da ben due similitudini che servono ad indicare il passaggio di cielo, l’una dedicata alla superiore virtù avvertita, l’altra alla diversa luce. Nel *Convivio* (2.13.25-27) il cielo di Giove, associato alla geometria, era caratterizzato come cielo di “temperata complessione”, in grado ovviamente di riprodurre tale disposizione nel mondo sublunare. Questo spiega non solo i riferimenti al Dio “geometra” che troviamo nel canto successivo (*Par.* 19.41-45), ma fonda anche la temperanza necessaria per l’esercizio della giustizia, e ne dice pure l’incommensurabilità e l’impossibilità di conoscerla:

Si che tra ’l punto e lo cerchio sì come tra principio e fine si muove la Geometria, e questi due a la sua certezza repugnano; che lo punto per la sua indivisibilità è immensurabile, e lo cerchio per lo suo arco è impossibile a quadrare perfettamente, e però è impossibile a misurare a punto. E ancora la Geometria è bianchissima, in quanto è senza macula d’errore e certissima per sé e per la sua ancella, che si chiama Prospettiva.

(*Conv.* 2.13.27)

Nel cielo di Giove, “gioviai facella”, perché favorevole alla felicità, si svolge

---

<sup>3</sup> Sul canto 19 si possono vedere: Barański; Cardini; Martinelli; Longo; Inglese; Scorrano; Porro. Sul canto 20: Chiavacci Leonardi; Mazzaro; Picone; Cornish; Fosca; Serianni.

<sup>4</sup> Per i riferimenti biblici nei canti del cielo di Giove si veda Lund-Mead e Iannucci 432-53 e 629-31. Si veda anche Battistini 2016.

<sup>5</sup> Sul canto 18: Battaglia Ricci 1995; Heilbronn-Gaines; Giglio; Branca; Cofano; Calenda.

una scenografia assai complessa, la più complessa del *Paradiso*. Una similitudine di cui sono protagonisti uccelli “di rivera”, anticipa la descrizione, che approda alla formazione di una scritta, in “nostra favella”, per mezzo di ben trentacinque movimenti inframmezzati da opportune soste e accompagnati dal canto:<sup>6</sup>

E come augelli surti di rivera,  
quasi congratulando a lor pasture,  
fanno di sé or tonda or altra schiera,  
sì dentro ai lumi sante creature  
volitando cantavano, e faciensi  
or D, or I, or L in sue figure.  
Prima, cantando, a sua nota moviensi;  
poi, diventando l'un di questi segni,  
un poco s'arrestavano e taciensi.

(*Par.* 18.73-81)

La parola è protagonista in forma visiva, realizzando un “visibile parlare”, come si legge in *Purgatorio* 10.95 a proposito delle formelle esemplari per i superbi. Si tratta proprio del Verbo divino, ovvero viene realizzata una citazione da un libro biblico, il Libro della Sapienza, che ha qui la trascrizione delle lettere incipitarie. Non solo appaiono i fonemi di una scritta, sollecitando le facoltà visive, ma avviene una danza su uno sfondo musicale, con un canto all'unisono, e i rispettivi silenzi che seguono. Si tratta di un tripudio di suoni e di immagini, a cui si alternano i momenti di quiete dedicati alla lettura e alla successiva meditazione da parte del *viator*.

#### **La coreografia del cielo dei giusti**

Tanto è complessa la scenografia che si sviluppa sotto gli occhi di Dante che viene segnalata da un'invocazione (sesta nella *Commedia* e seconda nella cantica) a una non precisata musa, un'invocazione che indica inequivocabilmente la difficoltà dell'invenzione e della rappresentazione (*Par.* 18.82-27). Quello che sta per rappresentarsi nel cielo è la scrittura del versetto iniziale del libro attribuito a Salomone, versetto che invita i governanti a praticare la giustizia, come viene indicato subito dopo:

Mostrarsi dunque in cinque volte sette  
vocali e consonanti; e io notai  
le parti sì, come mi parver dette.  
“DILIGITE IUSTITIAM”, primai  
fur verbo e nome di tutto 'l dipinto;

---

<sup>6</sup> I primi commentatori non hanno precisato di quali uccelli si tratti; con Francesco da Buti si inizia a identificarli con le gru, a cui Dante si riferisce in altre similitudini ben note (*Inf.* 5.46-47; *Purg.* 24.64-66; *Purg.* 26.43-45). Pietro Alighieri rimanda al passo di Lucano (*Pharsalia* 5.711-6), collegando il volo degli uccelli alle lettere dell'alfabeto. Si vedano le considerazioni, con relativa bibliografia, di Villa (189).

“QUI IUDICATIS TERRAM”, fur sezzai.

Poscia ne l’emme del vocabol quinto  
rimasero ordinate; sì che Giove  
pareva argento li d’oro distinto.

(Par. 18.88-96)

La scrittura propone il primo versetto del libro di chi come governante non ebbe pari, “non surse il secondo” (Par. 10.114). *Diligite iustitiam* appare come una raccomandazione accorata a chi governa da parte di chi ha subito torti dal potere, torti menzionati nel canto precedente, ricordati anche a inizio di questo canto, con la promessa di una liberazione divina (Par. 18.1-6). Il versetto incipitario del Libro della Sapienza è quanto mai proprio al contesto. Inoltre, i suoi versetti successivi offrono anche l’idea delle anime dei giusti come scintille che corrono nelle stoppie: “Fulgunt et tamquam scintillae in arundinetis discurrent; iudicabunt nationes et dominabuntur populis” (Sap. 3.8; “Risplenderanno come scintille nella stoppia, governeranno le nazioni, avranno potere sui popoli”), proprio come avviene delle luci-anime moventesi nel paradiso dantesco.

Infine la scrittura si risolve in un simbolo, che esprime una profonda concezione della storia: la giustizia divina in terra è incarnata dall’Aquila, segno del governo imperiale, un’idea a cui Dante dedica non solo un intero trattato, *Monarchia*, ma anche costanti riferimenti nel corso del poema (*Purg.* 16 e *Par.* 6). Il simbolo è composto da anime ordinate che brillano di un colore dorato stagliantesi sul biancore argenteo di Giove.

Sebbene già complessa, la scenografia infatti non è completa, perché sulla “emme” finale della scritta si aggregano altre luci che la trasformano nella figura dell’Aquila, obiettivo finale della complessa coreografia. L’Aquila è inequivocabilmente il segno dell’impero romano, di cui quello imperiale è continuità. Come Giustiniano ha spiegato nel canto 6 della terza cantica, esso ha una divina giustificazione e un superiore avallo, in quanto garante dell’autorità che ha cooperato, con la condanna di Gesù, al processo salvifico per l’umanità:

E vidi scendere altre luci dove  
era il colmo de l’emme, e li quetarsi  
cantando, credo, il ben ch’a sé le move.  
Poi, come nel percuoter d’i ciocchi arsi  
surgono innumerabili faville,  
onde li stolti sogliono agurarsi.  
resurger parver quindi più di mille  
luci e salir, qual assai e qual poco,  
sì come ’l sol che l’accende sortille;  
e quietata ciascuna in suo loco,  
la testa e ’l collo d’un’aguglia vidi  
rappresentare a quel distinto foco.

(Par. 18.97-108)

Dante dedica ben tre terzine a quest’ulteriore stadio della rappresentazione con



note visive e uditive, in cui si sottolineano i canti e l'alternanza di movimento e di quiete, ma anche il riferimento al motore di tutto, a Dio, "il ben ch'a sé le move", e "l sol che l'accende", in modo da sottolineare la fonte divina dell'azione. La similitudine riconduce un'ulteriore volta al mondo domestico del fuoco, già usato per il discorso sulla resurrezione della carne di Salomone (*Par.* 14.52-58), ma anche alla pratica inane del pronostico, che non è profezia. La scenografia complessa riserva però ancora una scena, la più problematica, ovvero la comparsa momentanea di un giglio:

Quei che dipinge li, non ha chi 'l guidi;  
 ma esso guida, e da lui si rammenta  
 quella virtù ch'è forma per li nidi.  
 L'altra bēatitudo, che contenta  
 pareva prima d'ingigliarsi a l'emme,  
 con poco moto seguitò la 'mprenta.

(*Par.* 18.109-14)

L'accenno a Dio "dipintore" del cielo non è casuale, perché immediatamente dopo la scenografia è ricondotta al suo messaggio: la giustizia, che non è solo giustizia umana ma anzitutto divina, da cui quella umana deriva, una *ratio* che ordina il mondo. Il concetto è ribadito nel canto successivo, dove Dio è descritto nell'atto di progettare il mondo con gli strumenti dell'architettura ("colui che volse il sesto / a lo stremo del mondo", *Par.* 19.40-41). Dio è potenza formante e dipinge creando in cielo i segni per cui si fa conoscere, perché la conoscenza di Dio da parte delle creature in terra è sempre solo indiretta, "per speculum in aenigmate" e non "facie ad faciem", come indicato da san Paolo nella prima epistola ai Corinzi (1 Cor. 13.12). Ma la simbologia proposta qui è facilmente comprensibile, anzi la poesia di Dante si può fare tramite "versi brevi" (*Par.* 18.87), "brevi" proprio perché—come suggerisce Barberi Squarotti—"infinitamente incommensurabili allo splendore e alla profondità del contenuto della visione" (243).

L'"ingigliarsi a l'emme" del verso 113 rappresenta un problema ben dibattuto dalla critica, una vera *crux*, dove però si può vedere un ulteriore riferimento scritturale. Le varie interpretazioni proposte: i gigli di Francia, il giglio di Firenze, il segno imperiale dello scettro fiorito che appare in molta iconografia medievale, simbolo della Sapienza, non paiono pienamente adattarsi.<sup>7</sup> Il libro di Osea, dove il giglio è indicato come simbolo di salvezza nell'oracolo del profeta, offre invece il riferimento più pertinente al contesto in cui appunto si sta ricreando l'immagine del popolo di Dio ordinato dall'Aquila e nell'Aquila. Osea rappresenta la liberazione del popolo d'Israele come il fiorire del giglio: "Ero quasi ros pro

---

<sup>7</sup> Come giglio di Francia lo lesse Parodi; come giglio fiorentino lo lessero alcuni commentatori, come Mestica (*Darmouth Dante Project* online); più complessa la lettura di Sarolli. Si veda infine Battaglia Ricci 2006. Indico le ragioni di questa mia lettura nel mio saggio *Una proposta per "ingigliarsi a l'emme"*.

Israel; germinabit quasi liliū et mittet radices suas ut Libanus” (Os. 14.6: “Sarò come rugiada per Israele; fiorirà come un giglio e metterà radici come un albero del Libano”). Questo versetto serve proprio a richiamare il popolo di Israele alla sua fedeltà a Dio, che ha permesso la cattività di Babilonia per la sua infedeltà, ma che resta fedele al popolo dell’alleanza a cui promette una piena reintegrazione. I passaggi della coreografia appaiono così coerenti: dai segni del linguaggio divino per i governanti, alla raffigurazione perfetta del popolo eletto in forma di giglio, per cui le anime sono “contente”, infine all’Aquila, incarnazione terrena del volere divino, segno per le genti, dono di Dio per indicare “de la vera cittade almen la torre” (*Purg.* 16.96).

Compiutasi la coreografia, la voce ritorna al poeta che invoca la stella di Giove, che rappresenta la giustizia, collegando direttamente giustizia divina e terrena, quest’ultima soggetta al tradimento e al vizio, contro cui è pronunciata un’accesa e amara invettiva, in cui le memorie bibliche sono insistenti. Nei versi 121-22, che esprimono l’auspicio di una manifestazione dell’ira divina contro gli abusi della Chiesa, viene addirittura evocato l’episodio del Vangelo dove Gesù si adira contro i mercanti del tempio, episodio tramandato da tutti i quattro vangeli (Mt 21.12-3, Mc 11.15-7, Lc 19.45-6, Gv 2.14-6). La preghiera di Dante auspica che l’ira di Gesù si ripeta contro il mercanteggiare del suo tempo delle cose spirituali:

Per ch’io prego la mente in che s’inizia  
tuo moto e tua virtute, che rimiri  
ond’esce il fummo che ’l tuo raggio vizia;  
sì ch’un’altra fiata omai s’adiri  
del comperare e vender dentro al templo  
che si murò di segni e di martiri.

(Par. 18.118-23)

La chiusura del canto è polemica con chi questa giustizia ottenebra, ovvero il papa, ed è occasione per una eloquente e potente invettiva contro la degradazione delle istituzioni create per attuare la volontà divina, mentre invece ne fanno un uso distorto, tutto volto al guadagno. Il canto si chiude dunque con un cambiamento di stile, non di prospettiva, perché proprio la dimensione eterna del discorso autorizza l’invettiva contro il papa, che tradisce il messaggio dell’Aquila e in terra semina ingiustizia, aprendo la storia alla decadenza.

Ma prima di dare spazio alla voce indignata, il poeta rivolge una duplice preghiera: l’una alla stella di Giove per ringraziarla di quanto ha visto, l’altra ai beati che vi si trovano, alla milizia dei Giusti, perché abbiano cura di ciò che avviene in terra, per far sì che i fedeli non siano privati del pane spirituale, necessario nutrimento per la salvezza. La supplica, rivolta alla “milizia del ciel” (Par. 18.124), che riprende un’espressione biblica—“*militiae caelestis*” di Luca 2.1—è anch’essa tutta intessuta di reminiscenze bibliche. Con un’avversativa che segna la svolta nel discorso di Dante poeta, l’invettiva indirizzata al papa,

Giovanni XXII, accusato di deturpare la giustizia e di curarsi solamente del denaro, è infatti espressa con un'acuta opposizione fra Pietro e Paolo, che furono martirizzati per far crescere la Chiesa, e il papa attuale, che invece non costruisce nulla, bensì cancella ciò che ha deliberato poco prima, in un futile tentativo di annientare il Verbo divino e la sua Chiesa. Infine l'aspra critica si manifesta con una forte opposizione con il precursore di Cristo, san Giovanni Battista, martire, la cui venale immagine, stampata sul fiorino, sembra essere il solo interesse del papa:

Ma tu che sol per cancellare scrivi,  
 pensa che Pietro e Paulo, che moriro  
 per la vigna che guasti, ancor son vivi.  
 Ben puoi tu dire: "I' ho fermo 'l disiro  
 s' a colui che volle viver solo  
 e che per salti fu tratto al martiro,  
 ch'io non conosco il pescator né Polo".

(*Par.* 18.130-6)

San Giovanni Battista è ricordato non come precursore di Cristo, battezzatore o predicatore, ma per il suo martirio, conseguenza della immoralità del re Erode e di un intrigo di due donne altrettanto corrotte—Erodiade, moglie del fratello di Erode, e la figlia di Erodiade (e quindi nipote di Erode), Salomè, identificata per nome non nel vangelo ma in altre fonti. L'unione di Erode e Erodiade era stata condannata pubblicamente dal Battista, una condanna che indusse Erode ad imprigionarlo. Nel giorno del compleanno del re, Salomè danzò per il re e i invitati; la danza piacque al re a tal punto che egli promise alla danzatrice tutto il possibile; dietro istigazione della madre, Salomè chiese la testa del Battista su un vassoio; il precursore di Cristo fu quindi decapitato per soddisfare la richiesta malvagia di due donne corrotte e di un re debole e ancor più corrotto (Mt 14.1-12). Il papa, Giovanni XXII, costituisce un rovesciamento dei personaggi evangelici: di qui l'amarezza, il sarcasmo e il disprezzo che animano questi versi. L'interesse per il fiorino cancella ogni altro messaggio, anche quello dei santi apostoli fondatori della Chiesa, già prima ricordati, "il pescator" e "Polo".

L'amara invettiva contro il papa che chiude dunque il canto si avvale di molti rimandi lessicali al Nuovo Testamento, "pane", "vigna", "Pietro", "Paulo/Polo", "pescator", san Giovanni Battista, che indicano quanto sia lontano dall'annuncio della buona novella colui che oscura l'ideale di giustizia nel mondo. La costruzione del canto è speculare, come all'inizio avevamo il problema del torto subito dal personaggio (*Par.* 18.1-6), qui abbiamo di nuovo un torto subito, ma dalla comunità dei credenti. Alla poesia il compito di indicare queste deviazioni, per richiamare il lettore ai veri segni dati da Dio al mondo, quelli appunto riportati nelle Sacre Scritture.

### La salvezza dei pagani

I riferimenti biblici continuano nei canti successivi, come ha esaustivamente mostrato Battistini, includendo una ulteriore diretta citazione, quella da cui è partito il nostro discorso, che ingloba il riferimento alla violenza, e l’indicazione dell’importanza della Bibbia, che sta sopra ogni interpretazione umana, ogni ragionamento sulla giustizia divina. Resta da domandarsi quale sia la ragione di questo ispessirsi della presenza del testo fondante la religione cristiana in questi canti del cielo di Giove. Il collegamento tra questa sottolineatura dell’importanza della Bibbia per dirimere ogni dubbio e il cenno alla violenza che il regno dei cieli subisce nell’essere misericordioso verso l’umanità caduta e verso chiunque desideri fortemente la giustizia, al punto da consentire la salvezza anche quando i decreti non sono rispettati, appare particolarmente significativo. Esso ci guida a ipotizzare una giustificazione per l’opzione poetica di Dante, che fa del suo ipotesto, onnipresente nel poema, un riferimento essenziale per giustificare un’opzione (di porre i pagani Traiano e Rifeo in paradiso) che va contro il dogma della salvezza sancito sulla base della teologia agostiniana.<sup>8</sup>

È già stato sottolineato come la collocazione in cielo di due pagani sia davvero una sorpresa per il lettore medievale e anche moderno, se questi ha una minima familiarità con la teologia della salvezza. Ma è lo stesso poeta a segnalare la devianza dal dogma con espressioni come “Chi crederebbe [...]?” (Par. 20.67), “Che cose son queste?” (Par. 20.82). Traiano, che compariva già in purgatorio, ritratto in una delle formelle che insegnano ai superbi l’umiltà, era considerato salvo per un atto di giustizia verso una vedova e per la sua umiltà, grazie a un’assodata tradizione che lo riteneva ritornato in vita per le preghiere di papa Gregorio Magno.<sup>9</sup> La leggenda era però accolta anche da un teologo come Tommaso d’Aquino, nonostante si ponesse al di fuori del dogma dell’impossibile salvezza degli infedeli (*Summa theologiae* III, suppl. 71, a. 5). Rifeo invece era figlio di Priamo e di lui nell’*Eneide* si legge “cadit et Ripheus, iustissimus unus / qui fuit in Teucris et servantissimus aequi / (dis aliter visum)” (*Aen.* 2.426-28). Anche lui dunque è distinto per giustizia ed equità, grazie alle quali gli fu concessa la rivelazione e il battesimo per fede, ma la sua presenza in paradiso, proposta da

---

<sup>8</sup> Su questo aspetto: Lanza; Schildgen; Colish, Fumagalli; Segato; Vescovo.

<sup>9</sup> Pastore Stocchi riconduce alla *Vita S. Gregorii Magni* di Paolo Diacono l’episodio della vedova che reclama giustizia per il figlio ucciso e l’ottiene dopo un rapido scambio di battute con l’imperatore, cui si è fatta incontro mentre egli si avviava con l’esercito alla guerra. L’episodio commosse Gregorio e l’indusse a pregare Iddio perché usasse misericordia all’anima di quell’uomo piissimo (“huius devotissimi viri”), venendo esaudito. Se questo sembra il documento più antico della leggenda pervenuto sino a noi; nel secolo nono Giovanni Diacono, in un’altra vita di san Gregorio, ribadisce l’aneddoto, che poi Giovanni di Salisbury (*Policraticus* 5.8) e Vincenzo di Beauvais (*Speculum historiale* 11.46 e 23.22) ripropongono. Infine la storia fu rielaborata in volgare nel *Fiore di filosafi* (26), cui a sua volta rissale il *Novellino* (69). Sulla vicenda di Traiano si veda Whatley.

Dante, è ovviamente sorprendente, perché era nato, vissuto e morto prima della predicazione cristiana.

Se il dogma nega la salvezza per i pagani, Dante ha evidentemente voluto prendere in considerazione la possibilità di salvezza per i pagani giusti che, senza mettere in discussione l'ortodossia tradizionale cristiana, poneva in risalto la giustizia e la bontà divina come anche il mistero della salvezza. Il poeta continua qui dunque la sua riflessione sui giusti relegati nel Limbo e prospetta altre vie salvifiche, nascoste a noi creature limitate, ma non a Dio onnisciente e onnipotente, disposto ad elargire a tutti la Redenzione di Cristo. Attraverso la rivelazione della beatitudine di Traiano e di Rifeo il poeta mostra l'imperscrutabilità delle vie divine, che includono sacrificio e misericordia. Ne consegue non solo che anche un pagano che non ha conosciuto Cristo, ma ha cercato la giustizia, può avere la salvezza eterna, ma anche una categorica affermazione sull'insondabilità della giustizia divina che, come il fondo del mare, ““èli, ma cela lui l'esser profondo”” (*Par.* 19.63). L'elargizione della grazia e della salvezza non è materia di ragione e conoscenza umana.

Il dubbio sulla possibilità di salvezza di chi non ha conosciuto Cristo, che Dante doveva coltivare da lungo tempo, se lo descrive ben due volte, metaforicamente, come un'antica necessità fisica—“il gran digiuno / che lungamente m'ha tenuto in fame” e un “dubbio che m'è digiun cotanto vecchio” (*Par.* 19.25-26 e 33), viene qui poeticamente sciolto con una soluzione che fa riferimento al mistero della salvezza, rendendola possibile anche perché non contraria alla teologia dell'epoca. Diversamente dalle posizioni agostiniane, infatti la teologia scolastica prevedeva che la grazia divina potesse concedere la salvezza attraverso forme di rivelazione immediate o mediate capaci di portare alla fede.<sup>10</sup> Di qui la necessità per Dante di appoggiarsi al testo fondante la fede, le Sacre Scritture, processo che ha il suo culmine nella citazione delle parole di Gesù riportate da Matteo 11.12 in *Par.* 20.94, citate nel nostro titolo e qui discusse.

La risposta dell'Aquila nel canto successivo commenta la domanda di Dante, interpretando l'affermazione sul mistero della giustizia divina come espresso nel canto precedente, quasi autorizzando la curiosità prima condannata. L'Aquila riconosce cioè il diritto di Dante a sapere la “quiditate” delle cose nascoste, e non solo il dovere di credere (*Par.* 20.88-93). Cita quindi il vangelo di Matteo con l'affermazione sorprendente di Gesù:

*Regnum celorum* violenza pate  
da caldo amore e da viva speranza,  
che vince la divina volontate:  
non a guisa che l'omo a l'om sobranza,

---

<sup>10</sup> Molto attenta, chiara e utile è la discussione che fa sul problema Pasquale Porro nella sua lettura del canto 19, in cui presenta lo sviluppo della teologia da Agostino a Tommaso (Porro 576-93).

ma vince lei perché vuole esser vinta,  
e, vinta, vince con sua beninanza.

(Par. 20.94-99)

L’Aquila precisa persino il Vangelo, che si limitava ad affermare che dai giorni di Giovanni Battista il rapporto con il divino era cambiato e che era determinato appunto dai “violenti”, da chi fortemente vuole. Insomma Dante si fa qui esegeta, e nella sua esegesi mette come condizione per la salvezza due delle virtù teologali: la carità, che deve essere calda e ardente, e la speranza, che deve essere viva, mentre la terza, la fede, è ovviamente in questo caso frutto delle altre due. Le tre virtù teologali infatti determinano l’eterno destino umano, facendo agire la misericordia divina che elargisce così la sua grazia. Importante è anche la precisazione che ciò non avviene per un innalzamento della forza umana al di sopra di sé stessa, ma perché è questo il volere della volontà divina. Gli ultimi due versi sono dominati dal termine “vincere”, coniugato ben quattro volte a chiasmo: “vince lei perché vuole esser vinta / e, vinta, vince con sua beninanza”, in cui la volontà appare comunque dominante sulla violenza.

Queste due terzine aprono un’ampia prospettiva sul potere che Dante assegna all’azione e alla preghiera umana, cui dà come fondamento il Vangelo, ovvero la buona novella, e la fede in Cristo salvatore, tangibile (incarnata) prova dell’amore divino che salva l’essere umano. Infatti, quello che viene di seguito è l’esplicazione delle modalità con cui due anime pagane, vissute nel paganesimo, sono riuscite ad accedere al Cielo come cristiani. È ovvio che questi due casi potrebbero essere solo esemplari di infiniti altri casi di persone che hanno potuto salvarsi, a cui Dante non crede necessario far cenno.

Nell’esplicare la storia di Traiano e Rifeo e delle ragioni della loro salvezza Dante prende di nuovo in considerazione i principi del dogma sulla Redenzione e ribadisce la necessità della fede in Cristo e del sacramento battesimale, proponendo nel contempo modi, già esaminati nella tradizione cristiana, di conciliare questi obblighi con la condizione dei due pagani. Tutte e due le storie sono agli occhi nostri quasi incredibili, ma tutte e due sono fondate sulla natura giusta dei due personaggi, per cui Dante dichiara: “Dei corpi suoi non uscir, come credi, / Gentili, ma Cristiani, in ferma fede” (Par. 20.103-04). Segue un invito a non essere troppo precipitosi nel giudicare la destinazione delle anime, poiché persino i beati, che in Dio possono vedere quanto è umanamente possibile, non sono ancora in grado di conoscere il destino di tutti gli esseri umani (Par. 20.130-38).

Non è la prima volta che Dante avverte di essere cauti nel giudicare: già a chiusura del canto 13 del *Paradiso*, a proposito della sapienza di Salomone, il poeta raccomandava di avere il “piombo a’ piedi” nel giudicare, perché il consiglio divino può ben ribaltare il giudizio umano. Anche lì l’osservazione riguardava infine la salvezza (Par. 13.139-42). Così erano anticipate le infinite possibilità di arrivare alla Redenzione, sebbene il giudizio umano non penetri

l'abisso del divino giudizio, che include sempre misericordia infinita.

Il poeta mostra grande cautela nel pronunciarsi circa il dogma, proponendo una soluzione poetica quanto teologica al "gran digiuno" che l'aveva assillato con serrate citazioni delle Sacre Scritture. Infatti, proprio nel mezzo delle espressioni di dubbio non esplicitate, l'Aquila gli si rivolge in modo diretto e forte:

“Or tu chi se’, che vuo’ sedere a scranna,  
per giudicar di lungi mille miglia  
con la veduta corta d’una spanna?  
Certo a colui che meco s’assottiglia,  
se la Scrittura sovra voi non fosse,  
da dubitar sarebbe a maraviglia.  
Oh terreni animali! oh menti grosse!  
La prima volontà, ch’è da sé buona,  
da sé, ch’è sommo ben, mai non si mosse.  
Cotanto è giusto quanto a lei consuona:  
nullo creato bene a sé la tira,  
ma essa, radiando, lui cagiona.”

(Par. 19.79-90)

L'apostrofe riprende espressioni bibliche molto simili, in particolare quella di san Paolo, quando nella lettera ai Romani, proprio discutendo della giustizia e misericordia divine, si indirizza a chi dubita con l'espressione: "O homo tu quis es qui respondeas Deo?" (Rom 9.20). Sembra riprendere pure il versetto del libro della Sapienza: "Quis enim hominum poterit scire consilium Dei aut quis poterit cogitare quid velit Deus" (Sap 9.13), che mette in campo anche il concetto della volontà divina.<sup>11</sup> Ma soprattutto l'apostrofe indica che la meditazione sui misteri della fede necessita la fede in Dio e nella Sacra Scrittura. Il Verbo divino, non i decreti pontifici, deve essere il riferimento dei credenti, anche e soprattutto in materia così ardua come la salvezza e la giustizia divina.<sup>12</sup>

Dunque la Sacra Scrittura è alla base della fede e della soluzione dei suoi misteri, incluso quello della giustizia divina, della predestinazione e della

---

<sup>11</sup> E ancora Iob 38.2: "Quis est iste involvens sententias sermonibus inperitis"; e infine Sir 18.3: "Quis enim investigabit magnalia eius" (si veda Lund-Mead e Iannucci 441).

<sup>12</sup> Anche nelle prose Dante ricorre a simile attestazione sul potere decisivo delle Sacre Scritture di determinare ciò che è materia di fede. In *Convivio* 4.5, parlando delle ragioni provvidenziali dell'Impero, necessario per creare quell'"ottima disposizione de la terra" indispensabile perché "l Figliuolo di Dio in terra discendesse", afferma che quella condizione politica che poteva ciò garantire, ovvero Roma, fu ordinata da Dio ed è fuor di ragione negarlo. "Bestiuole" sono quelli che pensano altrimenti; presuntuosi, persino "maledetti", sono poi quelli che non vi credono (4.5.8-9). Anche nel trattato politico *Monarchia* Dante, con simile avvertenza contro l'incapacità della ragione umana a capire i misteri divini, afferma la necessità di appoggiarsi sulla fede e sulle Sacre Scritture, e di non fidarsi della ragione (2.7.4-5).

salvezza. Anzi nei versi esaminati di *Paradiso* 19 si afferma che la volontà divina (Dio stesso qui indicato con la perifrasi: “la prima volontà”) è determinante e non può essere mossa da sé, che crea volontariamente e da sola e si muove da sé, con quel moto d’amore che “move il sole e l’altre stelle” (Par. 23.145). Infatti la divina volontà genera “radiando” (Par. 19.90): bellissimo verbo che indica come la creazione sia diffusione di quell’energia che è luce divina, come detto nel canto 18, con la combinazione di “l ben ch’a sé le move” (Par. 18.99) e che “l’accende” (Par. 18,105). Dunque non solo Dio crea, ma ciò che crea gli è affine ed è giusto: “Cotanto è giusto quanto a lei consuona” (Par. 19.88). In questi versi, che riassumono il potere creativo divino, su cui Dante torna spesso, è anche ribadito che non è data possibilità di deviarlo: “nullo creato bene a sé la tira” (Par. 19.89).

### **La violenza che salva**

Tuttavia la possibilità di deviare dai dettami divini è proprio quanto viene affermato nel canto successivo, il ventesimo, nel verso con la citazione evangelica che è oggetto del nostro studio: il cielo si conquista con la violenza dell’amore: “*Regnum celorum* violenza pate / da caldo amore e da viva speranza / che vince la divina volontate” (20.94-96). Non si tratta di una contraddizione fra i due passi, perché si afferma che l’amore vivissimo della creatura si conforma all’amore e alla volontà divina, con una forza tale da sembrare una forma di violenza, proprio come detto nel Vangelo. Qui si tratta della supremazia dell’amore vivissimo e della speranza, che motivano la fede che tale amore possa valere, essere accolto e soddisfatto. Non si tratta di condizionare l’Increato, perché è la Volontà divina stessa, che è amore, a lasciarsi soggiogare, ad abbassarsi (umiliarsi?) fino a lasciar vincere quell’amore caldo della creatura. Si tratta piuttosto di una violenza che si deve fare su sé stessi, per conquistare il Cielo, che si risolve in una metaforica violenza che la creatura fa su Dio, per ottenere la salvezza. La prima violenza nel mistero della Redenzione è quella sacrificale di Cristo, che è vittima necessaria (preceduta dal sacrificio di Giovanni Battista e dei molti animali sacrificati nella storia del popolo d’Israele, incluso il sacrificio, infine evitato, di Isacco). Il mistero della salvezza include una forma di violenza per evitare la punizione divina e ottenere la salvezza tramite il sacrificio di Cristo.

In breve, si verifica qui un ribaltamento di valori, come sono ribaltati i valori dell’etica classica nel contesto del pensiero cristiano che esalta l’umiltà e la mitezza delle beatitudini, come bene ci mostrano le citazioni bibliche del *Purgatorio*. La volontà divina era già stata “piegata” dall’amore e dalla misericordia con la concessione della salvezza tramite Cristo, unica possibilità di redenzione dopo la caduta originale, quando Dio diede “sé stesso / per far l’uom sufficiente a rilevarsi”, per cui il “Figliuol di Dio [si è] umiliato ad incarnarsi” (Par. 7.115-16 e 119-20). I termini con cui è indicata la concessione che il Cielo fa a tanto caldo amore ci richiamano un’altra discussione che troviamo in paradiso e che riguarda la violenza, quella che avviene nel canto quarto, a seguito dell’incontro con Piccarda. Come è ben noto, Piccarda Donati, che aveva scelto il chostro per seguire il modello di santa Chiara improntato ad una vita tutta dedita



all'amore per lo "sposo" Cristo, viene costretta dai fratelli ad uscire dal convento al fine di contrarre un matrimonio per convenienza politica. Dante *viator* si interroga e interroga Beatrice sul significato di questa violenza che ha impedito alla giovane donna di adempiere il suo voto, il suo sacrificio. Anche lì si mettevano in connessione "pate" e "violenza": "Se violenza è quando quel che pate / niente conferisce a quel che sforza" (*Par.* 4.73-74). Questa combinazione ci induce a guardare quel passo e confrontarlo con quello che qui ci interessa capire. Là era discussa la possibilità che la violenza fosse accettata, non resistendo la vittima a sufficienza a chi la imponeva. Questa è la ragione per cui Piccarda, e come lei anche Costanza d'Altavilla, non ha compiuto il suo voto. Beatrice infatti chiarisce la questione in questo modo:

"ché volontà, se non vuol, non s'ammorza,  
ma fa come natura face in foco,  
se mille volte violenza il torza.  
Per che, s'ella si piega assai o poco,  
segue la forza; e così queste fero  
possendo rifuggir nel santo loco."

(*Par.* 4.76-81)

Piccarda e Costanza si sono piegate all'imposizione dei familiari. Hanno in qualche modo unito la loro volontà a quella altrui, come si dice poco oltre:

[...] la forza al voler si mischia, e fanno  
sì che scusar non si possan l'offense.  
Voglia assoluta non consente al danno:  
ma consentevi in tanto in quanto teme,  
se si ritrae, cadere in più affanno.

(*Par.* 4.107-11)

La violenza di cui il *regnum celorum* può essere vittima è dissimile, perché necessaria (l'adesione alla volontà divina e al sacrificio di Cristo) e perché non implica danno, ma fa fiorire l'amore divino. Allo stesso modo con cui si piega una vittima di violenza, in termini metaforici si piega (nel suo agire misericordioso) la volontà divina, la quale è eterna e non muta mai, non per usurpazione o imposizione alcuna, solo perché ama quell'amore così intenso di natura divina e da Dio stesso originato. Questo è l'amore che anima i santi, i beati, e che regna in paradiso. È ammirevole dunque l'immagine, originariamente biblica, sviluppata ulteriormente da Dante, per cui quel "primo volere", da cui è mosso o radiato il tutto, si piega al calore di un grande amore; ma ciò è sancito nientemeno che dal Verbo divino, che così ha voluto e quindi annunciato con la buona novella e soprattutto con la passione e morte di Gesù, il suo sacrificio.

Sebbene qui la volontà divina nel patire violenza non sia vinta, come per Piccarda e Costanza, ma “vinc[a] con sua beninanza”, perché è divina bontà oltre che “volontà prima”, abbiamo una chiara collocazione della violenza nell’orizzonte che congiunge l’umano al divino.

### **Conclusioni**

Ritengo che gli studi fondamentali e illuminanti di René Girard possano essere allora utili per la comprensione del pensiero dantesco sulla funzione della violenza. In *La violenza e il sacro*, Girard ha mostrato, sulla base di molta documentazione biblica e mitica, il significato del sacrificio e delle vittime sacrificali, mettendo in luce come la necessità di placare la violenza umana abbia trasferito su un piano di comunicazione con il divino la violenza insita nella natura umana. Secondo Girard, la violenza che l’essere umano mette in atto nel suo rapporto con il divino, dal peccato di Adamo ed Eva, all’uccisione di Abele da parte di Caino, e poi la violenza che fa parte della storia dell’umanità, non è altro che una modalità della perturbante violenza connaturata con la natura umana. Dante (e prima di lui il Vangelo) non trasferisce la violenza nell’ambito del divino, ma conferma la natura violenta dell’umanità che determina anche la volontà divina in un cedimento, una concessione (anche qui in termini metaforici, perché la volontà divina è immutabile), che sembra annullarla, anche se di fatto non la cancella.

Nonostante la serenità superiore dei versi in cui la “somma beninanza” si dichiara “vinta”, nonostante il “caldo amore” e la “viva speranza” che motivano la divina (per così dire) concessione, il verso è forte e “violento” anche nei suoni: “*Regnum celorum* violenza pate”, e non può non essere messo in relazione alla violenza della passione subita da Cristo, come raccontata nei Vangeli. Benché il Dio biblico non gradisca “sacrificium et oblationem” (Ps. 40.7: “sacrificio e offerta”), ha chiesto pur tuttavia un’espiazione, dopo millenni di sacrifici di animali, non all’umanità peccatrice *ab origine*, ma al proprio Figlio che solo poteva “far l’uom sufficiente a rilevarsi” (Par. 7.116).

La violenza regna sovrana nel mondo sublunare, nelle sue società. Secondo Girard per arginarla si creano le vittime espiatorie, che si dicono volute dal cielo, ma che sono in realtà un meccanismo umano di compensazione, di attenuazione, di trasferimento che da solo non può placare la violenza umana, poiché essa dura da secoli e millenni. Dante trasferisce questo meccanismo espiatorio e violento nella volontà umana animata da carità e speranza, e ovviamente da fede, e come tale ne mostra l’annientamento per opera divina tramite il sacrificio di Cristo.

**Opere citate**

- Alighieri, Dante. *Opere. Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*. Vol. 2. A. c. di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese. Milano: Mondadori, 2014.
- \_\_\_\_\_. *La commedia secondo l'antica vulgata. I. Introduzione. II. Inferno. III. Purgatorio. IV. Paradiso*. A c. di Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1994.
- Ardissino, Erminia. *Una proposta per "ingigliarsi a l'emme" di "Paradiso" XVIII, 113*. "Italian Quarterly" 58 (2021): in corso di stampa.
- Barański, Zygmund G. *Paradiso XIX*. In *Lectura Dantis Virginiana*. Charlottesville: University of Virginia, 1995, 277-99.
- Barberi Squarotti, Giorgio. *Nel cielo della Giustizia*. In *L'ombra di Argo. Studi sulla "Commedia"*. Torino: Genesi, 1986. 241-71.
- Battaglia Ricci, Lucia. *Con parole e con segni. Lettura del XVIII del "Paradiso"*. "L'Alighieri. Rassegna dantesca" 36, n.s. 6 (1995): 7-28.
- \_\_\_\_\_. *Decrittare i segni. A proposito di "Paradiso", XVIII 70-117*. In *Studi di letteratura italiana. Per Vilitio Masiello*. A c. di Pasquale Guaragnella e Marco Santagata. Roma-Bari: Laterza, 2006. 1. 95-112.
- Battistini, Andrea. *"Se la Scrittura sovra voi non fosse..."*. *Allusioni bibliche nel canto XIX del "Paradiso"*. "Critica letteraria" 16 (1988): 211-35.
- \_\_\_\_\_. *"Rifeo troiano" e la riscrittura dantesca della storia ("Paradiso", XX)*, "Lettere italiane" 42 (1990): 26-50.
- \_\_\_\_\_. *La retorica della salvezza. Studi danteschi*. Bologna: il Mulino, 2016.
- Benfell, V. Stanley. *The Biblical Dante*. Toronto: U of Toronto P, 2011.
- La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna, 7 novembre 2009*. A c. di Giuseppe Ledda. Ravenna: Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011.
- Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*. A cura di von R. Weber e R. Gryson. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.
- Branca, Vittore. *"Diligite iustitiam"*. *Lettura del XVIII canto del "Paradiso"*. "Lettere Italiane" 65 (2013): 481-501.
- Calenda, Corrado. *Canto XVIII. "Segnare a li occhi miei nostra favella": L'immaginazione visiva al servizio della parola*. In *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*. Vol. 3: *Paradiso*. T. 2: *Canti XVIII-XXXIII*. A c. di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno, 2015. 533-57.
- Cardini, Franco. *Fede, dubbio e alterità in Dante (Par. XIX)*, "Quaderni della Dante" 13 (2005): 61-73.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria. *La salvezza degli infedeli: il canto XX del "Paradiso"*. In *"Regnum celorum violenza pate". Dante e la salvezza dell'umanità, letture dantesche giubilari*, Vicenza, ottobre 1999-giugno 2000. A c. di Giuseppe Cannavò. Montella: Accademia Vivarium Novum, 2002. 193-208. Repr. in *Le bianche stole. Saggi sul "Paradiso" di Dante*, Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2010. 97-112.
- Cofano, Domenico. *Lettura di "Paradiso" XVIII*. "L'Alighieri. Rassegna dantesca" 55, n.s. 44 (2014): 93-110.
- Colish, Marcia L. *The Virtuous Pagan: Dante and the Christian Tradition*. In *The Fathers and Beyond. Church Fathers between Ancient and Medieval Thought*. Aldershot-Burlington: Ashgate, 2008. 1-40.
- Cornish, Alison. *Music, Justice, and Violence in Paradiso 20*, "Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society of America" 134 (2016): 111-41.
- Dante e la Bibbia. Atti del Convegno internazionale promosso da Biblia, Firenze, 26-28*

- settembre 1986. A c. di Giovanni Barblan. Firenze: L. S. Olschki, 1988.
- Darmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/>.
- Fosca, Nicola. *Il canto XX del “Paradiso”. Giustizia e predestinazione*, “Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi” 79 (2014): 209-66.
- Fumagalli, Edoardo. *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*. Firenze: Olschki, 2012.
- Giglio, Raffaele. *L'inno alla giustizia (Pd. XVIII)*. In *Il volo di Ulisse e di Dante. Altri studi sulla “Commedia”*. Napoli: Loffredo, 1997. 156-76.
- Girard, René. *La violenza e il sacro*. Tr. it. di Ottavio Fatica e Eva Czerl. Milano: Adelphi, 1980.
- Hawkins, Peter S. *Dante's Testaments. Essays in Scriptural Imagination*. Stanford: Stanford UP, 1999.
- Heilbronn-Gaines, Denise. “Paradiso” XVIII. In *Dante's “Divine Comedy”. Introductory Readings*. Vol. 3: “Paradiso”. A c. di Tibor Wlassics. Charlottesville: U of Virginia P, 1995. 266-76.
- Inglese, Giorgio. *Il destino dei non credenti. Lettura di Paradiso XIX*. “La Cultura” 42 (2004): 315-29.
- Lanza, Antonio. *Giustizia divina e salvezza dei “senza fede”*. In *Dante eterodosso. Una diversa lettura della “Commedia”*. Bergamo: Moretti e Vitali, 2004. 113-24.
- Ledda, Giuseppe. *La Bibbia di Dante*. Torino: Claudiana, 2015.
- Longo, Nicola. *Il canto dell'antico dubbio. Paradiso XIX*, “L'Alighieri. Rassegna dantesca” 51 n.s. 34 (2009): 111-32.
- Lund-Mead Carolyn, e Amilcare Iannucci. *Dante and the Vulgate Bible*. Roma: Bulzoni, 2012.
- Martinelli, Bortolo. *Canto XIX*. In *Lectura Dantis Turicensis*. A c. di Georges Güntert, Michelangelo Picone. Firenze: F. Cesati, 2002, 281-305.
- Mazzaro, Jerome. “Paradiso” XX, *the Missing Virgin, and Absent Presence*. “Forum Italicum. A Quarterly of Italian Studies” 35 (2001): 5-22.
- Pastore Stocchi, Manlio. *Traiano, Marco Ulpio*. In *Enciclopedia Dantesca*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-ulpio-traiano\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-ulpio-traiano_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).
- Pertile, Lino. “Paradiso” XVIII *tra autobiografia e scrittura sacra*. “Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society” 109 (1991): 25-47.
- Picone, Michelangelo. *Canto XX*. In *Lectura Dantis Turicensis*. A c. di Georges Güntert e Michelangelo Picone. Firenze: F. Cesati, 2002. 307-24.
- Porro, Pasquale. *Canto XIX. La condanna dei non credenti e la giustizia di Dio: il discorso dell'aquila e la teodicea dantesca*. In *Cento canti per cento anni. Lectura Dantis romana*. Vol. 3: *Paradiso*. T. 2: *Canti XVIII-XXXIII*. A c. di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno, 2015, 558-593.
- Sarolli, Gian Roberto. “*Ingigliarsi all'emme*” (“Par.” XVIII, 113): *archetipo di poliunivoca concordanza*. In *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*. A c. della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. Firenze: Sansoni, 1966. 2.237-54.
- Scorrano, Luigi. *Nel “dolce frui”*. (Il canto XIX del “Paradiso”). In *Una vita per la letteratura. A Mario Marti. Colleghi ed amici per i suoi cento anni*. A c. di Mario Spedicato e Marco Leone. Lecce: Grifo, 2014. 341-55.
- Schildgen, Brenda Deen. *Dante and the Orient*. Urbana-Chicago: U of Illinois P, 2002.
- Segato, Maria. *Dante e la salvezza degli antichi*. “Rivista di filosofia neoscolastica” 1 (2012): 49-80.
- Serianni, Luca. *Canto XX. Il mistero della giustizia divina*. In *Cento canti per cento anni*:

- lectura Dantis romana*. Vol 3: *Paradiso*. T. 2: *Canti XVIII-XXXIII*. A c. di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno, 2015. 594-615.
- Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, in *Corpus thomisticum*. <https://www.corpusthomicum.org/>.
- Villa, Claudia. *Canti XVIII-XIX-XX. I cieli di Marte e di Giove*. In *Esperimenti danteschi, "Paradiso" 2010*. A cura di Tommaso Montorfano. Genova-Milano: Marietti, 2010. 185-99.
- Vescovo, Piermario. *Antenore e Rifeo: troiani all'Inferno e in Paradiso ("A capta Troja" II)*. "Lettere Italiane" 69 (2017): 199-220.
- Whatley, Gordon E. *The Uses of Hagiography. The Legend of Pope Gregory and the Emperor Trajan in the Middle Ages*. "Viator" 15 (1984): 25-63.

ROSALIA PELUSO

## DANTE IN THE MARGINS OF HANNAH ARENDT

**Abstract:** The *Action* chapter of Hannah Arendt's *The Human Condition* opens with a quotation from Dante's *Monarchia*. Why does Arendt choose this exergue? Why does she open the discussion of the "political activity par excellence" and fulcrum of her reactivation of active life with a reference to an author who asserts the primacy of the speculative over the practical? Through a complex exegetical and critical-hermeneutical work, this article delves into Arendt's reflection and articulates its discourse in three parts: 1. *Margins and the Robber Quotation*, which talks about the marginal position of Dante in Arendt's work and the enigma of Dante's quotation; 2. *Dante as Philosopher of Active Life*, where, with the help of Étienne Gilson, Arendt presents Dante as the philosopher who, while reaffirming the primacy of contemplative life over the active one, gave it an unusual dignity in medieval thought; 3. *The Joy of Acting*, which shows that, by referring to the passage from the *Monarchia*, Arendt derives some fundamental characteristics of action, namely, the intensification of the agent's being and its revelatory function.

**Keywords:** Hannah Arendt, Dante, Étienne Gilson, *vita activa*, action.

### 1. Margins and the Robber Quotation

An entire spiritual world lies at the margins of Hannah Arendt's work. First, one can find philosophy there, as she, even if growing up shouting "either philosophy or death," had expelled it from her pages and for a long time from her life, openly disagreeing with a philosophical professionalism unable to stand the confrontation with new historical and political realities. Around 1933 she saw the syllogistic arguments, the reasons of life, the liberation from the tradition in which she had been formed, fall prey to the service of a new lady that was no longer theology: it was politics, specifically, a provincial and narrow *petite politique* with inferiority complexes and delusions of omnipotence from *grosse Politik*. At that time, disappointed and offended, she threw philosophy off her page. For some time, she also threw away the pages altogether because she no longer wanted to deal with thinking and writing. The world demanded action and she acted.

When she arrived in the United States, thanks to the solidarity of other Jewish intellectuals, she resumed writing. Philosophy, however, remained banished, even when she wrote about a certain existentialist tone assumed by her recent reflection. Nevertheless, philosophy flowed back behind, underneath, inside her political theory; it ended up occupying the blank spaces. It was placed at the margins of Arendt's page and lurked, waiting for the right moment to prey on everything else. There are many acts of philosophical predation in Arendt. Her attempts to "marginalize" philosophy are therefore complex: they succeed, as she tries to dislocate philosophy in the liminal territory of the margin; they fail, insofar

*Annali d'italianistica* 39 (2021). *Unholy & Holy Violence in Dante's Comedy*

as “being on the margin of...” is then translated into “being within the margins.” From “outside” to “inside.”

Everything in Hannah Arendt’s so defined “margins” is noteworthy and interesting. There we can find her amniotic connection with philosophy. We also find the enormous heritage, that “portable homeland” that she, an exile, called “activity of the spirit”: literature and poetry. This spiritual capital, neither commodifiable nor visible, was hidden, she says, without apparent value, in the back of her mind.

Here, in the margins, we also find Dante Alighieri. The position of the Italian Poet is therefore at the edge of the Arendtian page and dislocated more in quotations. One cannot but think of Walter Benjamin in this case, who used to see quotations as robbers that suddenly appear in the text in order to wrest assent from the lazy reader. From this perspective, Arendt makes a rather wise use of quotations.<sup>1</sup> “Wise” not because it is textually correct and precise. Wise, rather, for strategic reasons, because the quotations, appropriately chosen, open a door, pave a way that otherwise would be even more difficult to travel.

Hannah Arendt organizes a non-random “montage” of quotations within which we identify several references to Dante. For example, with the help of Étienne Gilson’s *Dante et la philosophie*, we encounter the Poet, in the “dramatic” role of midwife of “mental characters,” in *Thinking*—the first part of *The Life of the Mind*, Arendt’s great unfinished book on the activities of contemplative life (1979, 169). Or we see him in the folds of one of Hermann Broch’s dreams, walking in Vienna, and immediately afterwards in a Broch’s poem, *The Shadow of Dante*, sent to Arendt in a letter (Arendt and Broch, 113-14; Arendt 1968, 111-51). However, the place where the terms of Arendt’s reading of Dante are best articulated is the chapter dedicated to *Action* in *The Human Condition*, the 1958 book on *vita activa*. Here, in the guise of the Politician of his time, Arendt’s Dante “assaults” (as Benjamin would probably say) the contemporary reader with a quotation from his *Monarchia*.

This chapter, unlike the previous ones, opens with two quotations. The first says: “All sorrows can be borne if you put them into a story or tell a story about them” (Arendt 1998, 175). It belongs to the writer Isak Dinesen, pseudonym of Karen Blixen, to whom Arendt dedicates an intense essay in *Men in Dark Times* (1968, 95-109). The second, in Latin, is by Dante and, in the original text, reads:

Nam in omni actione principaliter intenditur ab agente, sive necessitate nature sive voluntarie agat, propriam similitudinem explicare. Unde fit quod omne agens, in quantum huiusmodi, delectatur; quia, cum omne quod est appetat suum esse, ac in agendo agentis

---

<sup>1</sup> “Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen” (Benjamin 1991, 138; “Quotations in my work are like wayside robbers, who leap out armed and relieve the stroller of his conviction,” Benjamin 1979, 95). For a reconstruction of the relationship between Arendt and Benjamin, see Arendt-Benjamin and Arendt 1968, 153-206.

esse quodammodo ampliatur, sequitur de necessitate delectatio [...]. Nichil igitur agit nisi tale existens quale patiens fieri debet.

(*Monarchia* 1.13.1; Alighieri 2019, 194-96).

Arendt does not immediately specify the source. She does so later in the discussion, where, in a footnote to § 29, she writes:

This is the meaning of the last sentence of the Dante quotation at the head of this chapter; the sentence, though quite clear and simple in the Latin original, defies translation (*De monarchia* i. 13).

(Arendt 1998, 208n41)

We thus learn that Dante's quotation is taken from his Latin treatise in three books, properly entitled *Monarchia*, as witnessed by the manuscript tradition, not *De Monarchia*, as erroneously transmitted and thus acknowledged by Arendt. Dante's political treatise is of uncertain date, but its writing should be placed between the abandonment of the writing of the *Convivio*—by virtue of unavoidable references to the fourth book of this work in the vernacular, which remained unfinished—and the composition of *Paradiso*. This time span goes from 1308 to the last years of the poet's life, passing through the decisive episode of the support he expressed towards the imperial policy of Arrigo VII.

Going even further into the specifics of Arendt's quotation, we note that it is taken from the first book of the treatise, chapter 13, and, as Arendt comments, appears relatively easy to understand in Latin, although it is difficult to translate. Indeed, Dante's exergue is not only given in Latin but also accompanied by an English translation. The first question this version poses is: who is the author of the translation? From the reference in the note quoted above, the text seems to be translated by Arendt herself. But in order to reach this conclusion, which alone allows us to relate Dante's political thought to the overall economy of Arendt's *vita activa*, a brief inquiry is necessary.

Hannah Arendt's library is currently kept at Bard College in Annandale-on-Hudson, where the philosopher is buried next to her husband Heinrich Blücher, a professor at that institution. For some years now, the digitization of the volumes has been underway, at least for the part relating to the "marginalia," i.e. the pages of books where we can read her annotations. Arendt owned an English edition of *Monarchia* published in New York by The Liberal Arts Press in 1957 in the collection of The Library of Liberal Arts. The title of the work is rendered as *On World-Government*; the translation is by Herbert W. Schneider, at the time professor of philosophy at Columbia University, and is preceded by an introduction by Dino Bigongiari, Da Ponte Emeritus Professor of Italian, also at Columbia.

The numerous Arendtian *marginalia*, especially in the first book, probably read and annotated while writing *The Human Condition*, are mostly annotations and sometimes transcriptions of entire passages in the original Latin. Sometimes



Arendt also intervenes in the text to improve the proposed translations. The heaviest intervention, in blue pen, unlike the pencil used up to that moment, concerns the very passage that the philosopher chooses to open her theory of action. At this point, it is interesting to compare the two translations and note what linguistic choices Arendt makes to render Dante's original in her second language. This comparison will also allow us to better document Arendt's intentional work at the basis of her "vocabulary" of action.

In Schneider's translation, the Dante passage is presented as follows:

For in any action what is primarily intended by the agent, either because his nature demands it or because he does it purposely, is to make manifest his own image; hence an agent is delighted when he is thus active, for as all things desire their own being, and as an agent in acting unfolds his own being, a state of delight naturally arise [...]. An agent acts, therefore, only because he already is the kind of the thing which what he acts on is supposed to become.

(Dante 1957, 18).

The last sentence is entirely crossed out by Arendt and replaced by the following version in her own handwriting: "Thus, nothing acts unless [by acting] it makes patent its latent self." It also closes the translation of the Dantean passage we read in *The Human Condition*, permanently removing any doubt as to whether the translator put to the test by the text of the *Monarchia* chapter was Arendt herself.

The Arendtian version reads:

For in every action what is primarily intended by the doer, whether he acts from natural necessity or out of free will, is the disclosure of his own image. Hence it comes about that every doer, in so far as he does, takes delight in doing; since everything that is desires its own being, and since in action the being of the doer is somehow intensified, delight necessarily follows [...]. Thus, nothing acts unless [by acting] it makes patent its latent self.

(Arendt 1998, 175)

To the periphrases sometimes used by Schneider, Arendt seems to prefer a greater fidelity to the linearity of Dante's text. As anticipated, however, it is important to underline lexical choices that, apparently moving away from the original, are connected to some terms that will be used in the theory of action that follows. Various elements need to be highlighted here: the translation of Dante's Latin *agens* and *explicare* and, in the case of the verb, the substitution of *similitudo* with "image"; in addition, the introduction of the term "latent" in the final part of the passage that is not found in the original, and that should be referred to *existens*.

Let us proceed with order. Arendt does not translate Dante's *agens* with *agent*, as in Schneider's version, but *doer*: as if to say that here we are not talking about the intentional agent of action, about someone "who acts," but about someone "who does." The linguistic solution is not irrelevant. The whole architecture of Arendt's *vita activa* is based on the distinction among labor, work

and action, whose relative figures are therefore the worker (*animal laborans*), the producer (*homo faber*) and finally the actor or agent (who precisely acts), and it is specified that acting is something different and distinct from working or creating, manufacturing something. Yet Arendt's solution should also be highlighted for another reason, namely the intentional use of the term agent in the paragraph that follows the translation, *The Disclosure of the Agent in Speech and Action*. By choosing *doer* Arendt is not introducing a simple synonym but a practical figure that is not someone who acts, but someone who generically does and is active in some way, by necessity imposed by nature or as a result of the free implementation of the will, as specified in Dante's text.

The verb *explicare* is rendered by Arendt with the noun "disclosure," which indicates an opening, a revelation: for Dante of a likeness (*similitudo*), for Arendt of an image, but in general we could think of a "quality" that is transmitted.<sup>2</sup> Here we come to another relevant aspect of Arendt's translation. Whatever the activity of the doer—to work, to operate, to act—Arendt seems to tell us that he entrusts to his action the visible manifestation of himself, the transmission in image of his "latent self." Freeing ourselves from the Aristotelian-metaphysical terminology, if we wanted to express ourselves in the typical language of Hannah Arendt, we would say that the practical activity should be a self-revelation of the agent in general, almost a public rendering of himself, an appearance on the scene of the world in speech and action. There is therefore no activity that is not an *explicare*, or, as the last part of Arendt's version states, a making manifest of a visual essence of oneself, an appearance, removing it from latency. The act of disclosure, of *explicare*, is thus specified as the main feature of active life and of action in particular. This linguistic solution is also reflected in the following paragraph, which, we recall, is entitled *The Disclosure of the Agent in Speech and Action*: alongside the explicit reference to the agent—which thus replaces the doer of the translation, a further sign that Arendt did not select this option by chance—we note that it is exactly this meaning of Dante's exergue of *explicare*-disclosure to be repropounded.

Arendtian scholars could not fail to notice the strategic placement of Dante's passage at the doorstep of the theory of action, as well as its unique lexical solutions. Even though investigations dedicated to the Arendtian reading of Dante are very rare, it is worth recalling two of them. The first was written by Susannah Young-ah Gottlieb in 2003, the second by Patchen Markell in 2006. Gottlieb began the difficult decipherment of Dante's passage in Arendt's version, accusing it of being a "mistranslation" and a necessary alteration to transform the *Monarchia* "into a plea for a nonmonarchical politics" (163). According to Gottlieb, the "mistranslation" is evident in the rendering of *explicare*, which,

---

<sup>2</sup> In fact, in *Monarchia* 1.8 Dante distinguished the two terms, specifying that *imago* refers to the human being, *similitudo* to any other creature that bears inscribed in itself the imprint of God.

rather than denoting “disclosure,” an opening, would more properly indicate an “uncoiling” or an “unfolding” (161). However, as Markell says, the most compromising step concerns the introduction of the term “latent” by Arendt, a term that has no correspondence in Dante’s original. Markell has indeed highlighted how the relationship between *existens* and *patiens*, referring to a single subject, could refer to the meaning of “existence”—emphasized for example by Martin Heidegger through the writing *ex-sistentia*, *Ek-sistenz*. The latter, at the same time, could be related to the operation of “opening,” “unveiling,” subtraction from the “latency” recalled by Arendt: to bring into being, to make something exist, would also coincide with bringing to truth (the Greek term *alētheia* indicates, by means of the privative alpha, exactly the same process of “unconcealment”). However, such a reading is in conflict with the characteristics of action described later in the text of the *vita activa*, in particular with the unavailability of action on the part of the agent: we are initiators but never masters of the action and consequently we can never fully predict the outcomes or imagine the circumstances in which this articulation, or rather, this unfolding takes shape. The dissociation of the latent self could lead to an intentional and controllable process of action or make it a regular and constant mechanism, eliminating the unpredictable interference of the will, which is the faculty from which it springs and to which it is linked.

From the simple lexical elements of the passage that have emerged so far, and which alone are not enough to solve the enigma of its location in a strategic part of the Arendtian text, Dante’s quotation does indeed have all the features of the symbolic “robber” of which Benjamin spoke: it suddenly assaults the lazy traveler-readers and tries to wrest an assent from them. The readers are thus left with two options: they can either continue to graze in their laziness, the evil sloth of the heart that does not make them progress, or try to find a solution to the enigma that disorients them. We are here choosing the second path.

Dante’s passage, placed at the entrance to Arendt’s *vita activa* is a mystery: it towers before us like the keeper of a secret and waves its flaming sword, implying that much of our understanding of the general sense of the work it introduces will depend on its decipherment. The mystery of Dante, however, is not resolved in discussing or not the thinker’s adhesion to the monarchical-universalistic thesis of the poet, to the necessity of a single power capable of guaranteeing universal peace, an indispensable precondition for the free and just unfolding of all the potentialities of humanity. The solution is not to be found, either, in the secular reasoned distinction of the two “*luminaria*,” Papacy and Empire, which support the life of humans; and, ultimately, not even in the doctrinal disputes concerning Dante’s belonging to Aristotelianism, Thomism or Averroism (issues in which Arendt could have reasoned with convincing arguments).

Why, then, is Dante at the margins of Hannah Arendt? The real hermeneutic difficulty of the placement of the robber-quotation starts from the following

question: if Dante has never undermined the primacy of the speculative over the practical, why is he placed at the entrance of a modern eulogy of active life? After all, Arendt's book is a fundamental philosophical work of the twentieth century that has even contributed to a "rehabilitation of practical philosophy," and therefore of ethics and politics at the expense of metaphysics and theology. The answer can be articulated starting from this premise: Arendt's Dante is a philosopher who described a phenomenology of active life and claimed its autonomy and legitimacy. To give shape to this thesis, a quotation is not enough, nor are Arendt's debatable lexical choices, which are however important, especially in the economy of the vocabulary of *vita activa* that she is building. None of these objective elements helps us to solve a theoretical enigma that must be analyzed in the wider context of the Arendtian meditation. The act of predation to which we are subjected pushes us in this direction. We must take another book from the shelf of the Arendtian library. The question it will help us explore is: from where does Arendt retrieve her image of Dante?

## 2. Dante as Philosopher of the Active Life

The book we are interested in is not by Dante, but by one of the most refined interpreters of his philosophy: Étienne Gilson. We have already mentioned that one of the marginal positions of the Poet in Arendt's work can be found in the unfinished book on the "life of the mind," a work that Arendt began to write in the early seventies. *The Life of the Mind* is closely linked to *The Human Condition*: as the latter works on the *vita activa*, the former deals with the *vita contemplativa*, assigning to its articulations—*Thinking, Willing, Judging*—the status of "activities." In the analysis of the first activity, thinking, and trying to articulate "Socrates' answer" to the question "What makes us think?", Arendt quotes Gilson's argument, writing:

Étienne Gilson, in his great book about Dante, wrote that in *The Divine Comedy* "a character [...] conserves [...] as much of its historical reality as the representative function that Dante assigns to it requires". It seems easy enough to grant this kind of freedom to poets and to call it license—but worse when non-poets try their hand at it. Yet, justified or not, that is precisely what we do when we construct "ideal types"—not out of whole cloth, as in the allegories and personified abstractions so dear to the hearts of bad poets and some scholars, but out of the crowd of living beings past or present who seem to possess a representative significance. And Gilson hints at least at the true justification of this method (or technique) when he discusses the representative part assigned by Dante to Aquinas: the real Thomas, Gilson point out, would not have done what Dante made him do—eulogize Siger of Brabant—but the only reason that the real Thomas would have declined to pronounce such a eulogy would have been a certain human weakness, a defect of character, "the part of his make-up," as Gilson says, "which he had to leave at the gate of the *Paradiso* before he could enter." There are a number of traits in the Xenophonian Socrates, whose historical credibility need not be doubted, that Socrates might have had to leave at the gate of Paradise.

(Arendt 1979, 169)

Hannah Arendt's library contains many volumes by Gilson, all cited and used to compose the second part of the *Life of the Mind*, which is focused on Willing. In particular, Arendt owned and was well acquainted with *La philosophie et la théologie*, *Duns Scotus*, and *La philosophie au Moyen-âge* in their respective English editions. Judging by the numerous references in Arendt's latest book, it seems that the French scholar is the main critical source of the philosophy of the will in medieval authors, Thomas and Duns Scotus specifically. In a couple of notes in her *Denktagebuch* (the book of notebooks and diaries) dating back to the summers of 1969 and 1970, we learn that, while preparing the first Gifford Lecture on *Thinking*, Arendt was reading Gilson's "great book about Dante" and thought of including the Poet alongside "Christians" (Arendt 2002, 716 and 785). Gilson's *Dante et la philosophie*, whose first edition dates back to 1939, can be found among Arendt's books in the English edition of 1949 under the title *Dante and Philosophy*, published by Harper & Row of New York in the translation by David Moore. It is difficult to determine whether the several underlinings, especially in the chapters that deal with the "philosophies" of the *Convivio*, the *Monarchia* and the *Commedia*, date back to the years of the composition of *The Human Condition*. What is certain is only that Arendt takes up the contents of the book in the last years of her life, to legitimize her interpretation of Socrates, especially that of the Platonic dialogues, in the guise of a character of the mind. For this work of legitimation, she remembers or refers to Gilson's authority, specifically to the interpretation he had proposed of the figure of Siger of Brabant, placed by Dante in Paradise and praised by Saint Thomas.

The French scholar believes that the enigma of this character should be resolved not by appealing to doctrinal disputes on Dante's supposed fidelity to Thomism and on his inclination for Latin Averroism of which Siger was an exponent. The mystery of his placement in the last kingdom and of Dante's praise for the one who in life was his most bitter adversary should be entirely resolved on the level of poetry. The principle underlying Gilson's interpretation of Dante is that the Poet did not express an autonomous philosophical position, thus enabling us to speak of a philosophical "Danteism" alternative and in competition with the major medieval philosophical currents. Nor does "one philosophy" exist in him: instead, there are several "blocs doctrinaux" (Gilson 1953, 86; "chunks of doctrine," Gilson 1948, 84). Gilson's Dante is an atypical thinker, "unclassifiable," for whom it is necessary to pay attention not so much to original contents as to the general attitude that the Poet had towards philosophy, the "amoroso uso di sapienza" ("loving use of wisdom," *Conv.* 3.12), starting from the position it occupies among human activities. Moreover, in a famous image of the *Convivio*, Dante presents himself as the one who does not sit at the table of the philosophers, even though he had set it up: he does not participate as a diner, but as the one who has the humble task of gathering and scattering in the world the crumbs of the philosophers' wisdom. Dante's real contributions to philosophy are better clarified in the commentary on his philosophical works, the *Convivio*

and the *Monarchia*: according to Gilson, they also present us with a more varied, less schematized vision of the philosophy of the Middle Ages.

Returning to the “poetic reality” of the *Commedia*, the characters created or rather “recreated” poetically by Dante—this is the aspect that most strikes Arendt—perform a specific representative-symbolic function. Just as Plato’s Socrates had to leave history outside the entrance door of Western philosophical symbolism, so the enigmatic Siger of Brabant stands in Dante’s “philosophical paradise” in the guise of the “pure philosopher”: he is representative of the primacy of the spiritual over practical activities, so bound up with the rational instruments of philosophy as to arrive at intelligible truths that were the cause of condemnation by his contemporaries (“*sillogizzò invidiosi veri*,” “established unwelcome truths,” *Par.* 10.138). Like Siger, Arendt’s Socrates is a “pure philosopher,” that is to say, clear, exemplary, an “ideal-type,” as opposed to the dominant figure of what she calls the “professional philosopher.”<sup>3</sup> All the philosophers in Dante’s Paradise, beginning with Thomas, are subjected to a similar process of historical rarefaction, which allows them to acquire a universal poetic-symbolic clothing. Dante’s “ingenious” act, according to Gilson, consisted in creating “une foule d’êtres vivants, porteurs de significations spirituelles aussi concrètes et vivantes” (1953, 265; “a crowd of living beings, each having a spiritual signification as concrete and alive,” Gilson 1948, 267). For each of them to be recognizable as a poetic symbol, enough history was necessary to justify the symbol, but not beyond: as Arendt also notes, history had to be left outside the door of Paradise. “Les choix de Dante—Gilson continues—sont presque toujours historiquement justifiables” (“Dante’s choices are almost always justifiable historically”) but “*un personnage de la Divine Comédie n’y conserve de sa réalité historique, que ce qu’exige la fonction représentative que Dante lui assigne*” (1953, 266; “a character in the Divine Comedy conserves only as much of its historical reality as the representative function that Dante assigns to it requires,” Gilson 1948, 267). In short, we must not make the mistake “d’expliquer le symbolisme dantesque par l’histoire,” because we must instead “expliquer l’histoire de Dante par son symbolisme” (Gilson 1953, 272; “to explain Dante’s symbolism in terms of history”; “explaining his history in terms of his symbolism,” Gilson 1948, 274).

Gilson’s authority therefore allows Arendt to explain the process of symbolic

---

<sup>3</sup> In order to flush out the “professional thinker,” that breed of “clerics” who have betrayed the independent reasons for knowledge by placing them at the ancillary service of power, in order to try to answer the question “what makes us think?,” given that philosophical professionalism has traditionally closed the doors to common sense and, with it, to action in general, we must—writes Arendt—“look for a model, an example of a thinker who was not a professional, who in his person unified two apparently contradictory passions, for thinking and acting—not in the sense of being eager to apply his thoughts or to establish theoretical standards for action but in the much more relevant sense of being equally at home in both spheres” (Arendt 1979, 167).

recreation to which even philosophical characters are subjected. Her adherence to Gilson's theses, however, should not be limited only to this point, albeit considerable, but extended more broadly to the interpretation of Dante's philosophy. In the comments on the *Convivio* and the *Monarchia* we find in fact some principles that can illuminate the Arendt's apparently unusual choice and to integrate it in her intentional process of philosophical rehabilitation of active life. To this end, one can look to the general sense of the interpretation that Gilson gives of Dante's treatises, where in fact we can find an answer to our initial question: how to reconcile the primacy of contemplative life with the autonomy of active life? Or rather, according to Gilson's interpretation, who is and where is Dante as the philosopher of active life?

Gilson reads *Convivio* and *Monarchia* as two closely related works, despite the obvious differences in structure and content. The first is a work in the vernacular and is unfinished. Originating from a state of almost philosophical euphoria and interrupted by a later intervening "crisis," it should have been composed of fourteen books, of which Dante wrote only the first four; the first of these has a proemial function, the other three open with as many songs, those that the Poet calls the "vivanda" ("meat," *Conv.* 1.1) of the work, each accompanied by a commentary that, like a companion, renders the content more enjoyable. All these choices are necessary to make the work accessible to its real recipients, that other "nobility" (*Conv.* 1.9) not always philosophically educated, "non solamente maschi ma femmine," ("not only men but women," *Conv.* 1.9), who often prove themselves in active life. The work was composed around the time of Beatrice's death, when Dante was deeply immersed in theological and philosophical studies, giving in to the flattery of the "donna gentile" ("gentle lady," *Conv.* 2.2), the symbol of Philosophy, which he had despised in the *Vita Nuova*. The approach to the new woman comes from a biographical and consolatory need: it is not by chance that the models cited by Dante are Boethius' *De Philosophiae Consolatione*, Cicero's *De amicitia* and Augustine's *Confessions*. Needing to find comfort, however, Dante soon goes beyond the therapeutic function of philosophy and discovers "vocabuli d'autori e di scienze e di libri" ("the words of authors, sciences, and books," *Conv.* 2.12) that organize his philosophical universe.

The *Convivio*, or what survives of it, is a work of philosophical enthusiasm and praise for philosophy, which in Dante's view has an earthly and public value. It is linked to the *Monarchia* for different reasons—for its more properly political theses, but also for the link established between the Emperor's philosophical education and the ability to establish on earth one of the "due felicitadi" ("two kinds of happiness," *Conv.* 4.17.) of which Dante speaks, in the fourth treatise, with regard to the distinction between contemplative and active life. Using as an *exemplum* a passage from the Gospel of Luke (10.38-42) in which Christ compares Martha to the active life and Mary to the contemplative life, Dante speaks of both as "due diversi cammini" ("two different paths"), one "buono," ("good," *Conv.* 4.17) and the other "ottimo" ("excellent," *Conv.* 4.17): "l'una è la

vita attiva, e l'altra la contemplativa; la quale, avvegna che per l'attiva si pervegna, come detto è, a buona felicitade, ne mena ad ottima felicitade e beatitudine, secondo che pruova lo Filosofo nel decimo de l'Etica," ("one is the active life, and the other the contemplative life; and although by the active, as has been said, we may arrive at a happiness that is good, the other lead us to the best happiness and state of bliss, as the Philosopher proves in the tenth book of the *Ethics*," *Conv.* 4.17). Active life is good, contemplative life is excellent: the respective beatitudes are of the same degree. Further on, discussing the practical and speculative use of the intellect<sup>4</sup>, again relying on the Gospel, this time Mark (16.1-7), Dante interprets the figures of Mary Magdalene, Mary of James and Mary Salomè as "le tre sette de la vita attiva" ("the three schools of active life," *Conv.* 4.22): Epicureans, Stoics and Peripatetics. Each of them is in search of beatitude in mortal life, which "prima trovare potemo quasi imperfetta ne la vita attiva, cioè ne le operazioni de le morali virtudi, e poi perfetta quasi ne le operazioni de le intellettuali" ("we are first able to find our blessedness imperfectly, as it were, in the active life, and later almost perfectly in the exercise of the intellectual virtues," *Conv.* 4.22). The beatitude of the active life is "almost imperfect," that of the contemplative life "almost perfect": to be underlined is the level of approximation to the ideal, the supreme blessedness, which is reached only in eternal life.

In the last quotation, the term "operation" (*operatio*, in the Latin of the *Monarchia*), the equivalent of "activity" or "single and punctual action" in Dante's language, also appears (see Mugnai). Here it denotes a "genuinely voluntary rational operation." In fact, operations are distinguished in natural and rational: the former are to be left out because they are instinctive or involuntary. Instead, rational or voluntary operations are typically human. Among these, however, there are some that require the contribution of the will but do not depend on it (for example, the operations of reflection on physical, metaphysical and mathematical realities; other mixed operations of action and reflection such as the act of speaking and mechanical production). Of these, Dante says, we are the "trovatori" ("discoverers," *Conv.* 4.9), not the "fattori" ("makers," *Conv.* 4.9). There is finally a last group of voluntary operations, "proprie nostre del tutto" ("of our own making," *Conv.* 4.9)—of which we are therefore the "fattori" (makers)—which entirely "soggiacciono a la nostra volontade" ("are subject to our will," *Conv.* 4.9) and cover the whole spectrum: since only these can make us "buoni e rei" ("we are considered good or evil," *Conv.* 4.9) they correspond to moral actions in the strict sense.

Returning to the definition of active life, in both of the passages cited above, the asserted primacy of the contemplative is not at all undermined. It could not be different, since the primacy is established by the Philosopher par excellence in

---

<sup>4</sup> See *Convivio* 4.22. On the difference between *speculari* and *operari* and on politics as a practical activity see also *Monarchia* 1.2.



Dante's works, Aristotle, who is a distinct and autonomous authority from the imperial one. Indeed, how could the great Frederick II (*Conv.* 4.3) discuss the idea of "nobilitate" ("nobility," *Conv.* 4.1) when the competent authority, the one to which one assures "faith" and "obedience" (*Conv.* 4.6) in this domain, Dante says, is that of the Philosopher? In this way, Gilson again comments, Dante complicates the stereotyped vision of the Middle Ages divided between two powers, Empire and Papacy, and next to them he places a third authority: Philosophy. Since the *Convivio* already asserts a principle that will be reconfirmed in the *Monarchia*, namely that there is an earthly "beatitudine" ("beatitude") to which one gains access "*per phylosophica documenta*" ("through the philosophical teachings," *Mon.* 3.15), Empire and Philosophy benefit from each other: an Empire without Philosophy would be "dangerous," a Philosophy, deprived of the condition of peace ensured by the Empire, "weak" (*Conv.* 4.6). Without giving in to projects of philosophical rule of the world, Dante envisages a reasoned cooperation so that those "ends" of human action, identified by philosophy and, more than any other, by Aristotelian philosophy, may be pursued through the political work of the Emperor, presented as "lo cavalcatore de la umana volontade" ("the one who rides in the saddle of the human will," *Conv.* 4.9): he is wisely instructed by philosophy and promotes the action of others—it is in this context that Arendt draws her quote. The Emperor dominates, exerts spur, and commands action, not to leave unbridled the human will that proves itself in moral operations. To summarize, "congiungasi la filosofica autoritate con la imperiale, a bene e perfettamente reggere" ("Let the philosophical be united with the imperial authority, for good and perfect government," *Conv.* 4.6).

Dante's eulogy of the "gentle lady" takes unusual forms: not only is philosophy assigned a regal and no longer ancillary function, but morality—Gilson notes again—is given priority over metaphysics and secondary status to theology alone. The human being must turn from

de ce qu'il n'a pas sur ce qu'il a, de ce qu'il ne peut pas bien faire sur ce qu'il peut faire bien, bref, il cherchera la béatitude en cette vie dans l'ordre d'opérations qui convient le mieux à l'homme tel qu'il est en cette vie, non plus par conséquent dans la métaphysique [...] mais bien dans la morale, et même, puisque l'homme est un animal social, dans une politique réglée par la morale.

(Gilson 1953, 109-10)

what he lacks to what he has, from what he cannot properly do to what he can do well. In short, he will seek beatitude in this life in the order of activities which best suits man as he is in this life, no longer, therefore, in metaphysics [...] but rather in ethics, and even, since man is a social animal, in a political philosophy moulded by ethics.

(Gilson 1948, 108)

The contemplative life is not the life of a man; it is the life of an almost divine being (as it is also defined in the tenth book of the *Nicomachean Ethics*). The active one is an inferior life, but at the same time it is an entirely human life.

Furthermore, from the point of view of the realization of the beatitude it promises, it is also the fullest. It realizes what it promises; it gives in its entirety earthly happiness. This point, the legitimization and the declaration of independence of active life in its earthly destiny, albeit concealed under the veil of the recognition of the primacy of the speculative, represents for Gilson the most relevant of Dante's contributions to the philosophy of his time: on this point, however, Gilson disagrees with Giovanni Gentile, followed by Bruno Nardi, who spoke of a pre-humanistic process of immanentization of life in Dante (Gilson 1953, 164). Dante did not anticipate the Renaissance season or other future times, nor did he break the medieval unity: he simply gave a more complex and articulated vision of the Middle Ages than the one held up to that time. Dante discovered "la limitation congénitale d'une connaissance de l'intelligible par un intellect que sa nature humaine oblige à se nourrir de données sensibles" (Gilson 1953, 140; "the natural incompleteness of a knowledge of the intelligible possessed by an intellect whose human character compels it to feed on sensible notions," Gilson 1948, 139). His philosophical contribution consists in the emancipation of philosophy and active life: the stability of the world is based on their activities. This contribution, according to the French scholar, finds no correspondent among his contemporaries.

The conclusion reached by Gilson to resolve the aporia presented above—the legitimation of the active life in force of the primacy of the contemplative—is presented as follows:

L'idée personnelle à laquelle il [Dante] veut nous ramener est celle-même qui anime tout le *Convivio*: la raison philosophique suffit à nous donner la béatitude à peu près parfaite dont notre nature humaine est capable. Dante sait que ce n'est pas la béatitude suprême, mais c'est la nôtre; c'est donc aussi celle dont il s'occupe dans cet ouvrage. Suivant la ligne logique de son argument, qui était de célébrer la philosophie sous l'image de la miséricordieuse *donna gentile*, il a donc commencé par placer la morale au faite de la sagesse; mais dès qu'il s'est souvenu de la supériorité de la contemplation sur l'action, Dante a senti que pour que l'homme trouve un bonheur complet dans la vie active, il faut le délivrer du malheur qu'entraînerait pour lui le désir d'une connaissance et d'une béatitude contemplative situées hors de ses prises; il a donc purement et simplement décrété que l'homme ne désire pas connaître ici-bas ce qu'il y est en effet incapable de connaître. Une fois amputé de toute ambition contemplative irréalisable, l'homme ne désire plus connaître que ce qu'il peut connaître et il peut jouir sans arrière pensée de la béatitude de l'action. Le voilà donc satisfait, et qu'est-ce que la satisfaction de tous les désirs sinon la béatitude? La *donna gentile* que Dieu même a chargée d'assurer notre bonheur temporel suffit donc à sa tâche, ce qu'il fallait démontrer.

(Gilson 1953, 142-43)

The personal idea to which he [Dante] desires to bring us back is that very one which animates the whole of the *Convivio*: philosophic reason suffices to give us the almost perfect beatitude to which our human nature is susceptible. Dante knows that is not the supreme beatitude, but it is ours; it is therefore also that with which he occupies himself in this work. And so, following the logical line of his argument, which was to celebrate

philosophy in the image of the merciful *donna gentile*, he began by placing ethics at the highest point of the scale of wisdom; but as soon as he remembered the superiority of contemplation to action, Dante felt that if man is to find complete happiness in the active life he must be delivered from the misfortune which the desire for a knowledge and a contemplative beatitude situated beyond his grasp would entail for him. He therefore simply and solely laid down that man should not desire to know on earth what he is in fact incapable of knowing there. Once cut off from every unrealizable contemplative ambition, man no longer desires to know anything save what he can know and, without any lurking thought, can enjoy the beatitude of action. So he is satisfied, and what is the satisfaction of every desire if not beatitude? The *donna gentile* whom God Himself has charged with ensuring our temporal happiness is therefore equal to her task, which it was required to prove.

(Gilson 1948, 141-42)

### 3. The Joy of Acting

Thanks to Gilson's reading, we have further useful elements to better clarify the meaning of Arendt's quotation of the *Monarchia*: Dante is implicitly presented as the philosopher of active life. We can now analyze how Arendt herself interprets the reference to Dante.

Dante's *Monarchia* opens with a eulogy of the "public" that could not leave Arendt indifferent, as the 20<sup>th</sup> century philosopher of the public life. A person educated in doctrines of public interest ("publica documenta," *Mon.* 1.1) would behave like the foolish and unproductive servant of the parable of the talents told by Matthew, if he did not give his contribution to the community ("res publica," *Mon.* 1.1). Dante's contribution to *publica utilitas* ("public utility", *Mon.* 1.1) is to unveil the latent truth of temporal monarchy. To demonstrate its necessity with the arguments of "true logic," the syllogistic reasoning, the Poet must use many concepts. The most interesting for us concern the identification of a goal for human action (the "propria operatio humanae universitatis," *Mon.* 1.3) and the idea of human community, seen not as a random aggregate, but as an ordered *multitudo* ("multitude," *Mon.* 1.3). This plurality of individuals, gathered in a "universalis civilitas humani generis" ("universal community of the human race," *Mon.* 1.2), has the task of bringing to the maximum deployment the best dispositions of the humankind. If this is the aim of the human community, the monarch, already excellently disposed to govern, is presented by Dante as the one who succeeds in transmitting his excellent disposition to others. As we have seen in *The Human Condition*'s quotation (*Mon.* 1.13), in every action, he who acts tends to transmit (*explicare*) his own qualities, in whatever way or case he acts, by necessity determined by nature or because of his own will. In whatever way, he derives enjoyment from it. It is worth dwelling on the pleasure that derives from this "explication": since everything that desires its own being and in action this very being finds itself enlarged (*amplietur*), or, as Arendt writes, "intensified," the agent enjoys this enlargement of being that is realized in action.

In a further passage Dante provides an argument that can be useful to illuminate Arendt's linguistic choice related to the last period of her translation.

In book three, chapter 10, while he is criticizing the juridical foundation of Constantine's donation, referring again to the authority of the Philosopher, Dante defines the agent as "he who confers" (*conferens*) and the "patient" as "he who receives" ("cui confertur," *Mon.* 3.10). In order for something to unfold its potential in the best way, not only is the *optima dispositio* ("excellent disposition") of the one who acts necessary; it is also required that the one who receives be willing to accept this *explicatio*. As we find in *Monarchia* 1.13, nothing acts unless it brings into existence something that already exists at a potential level in the "patient," i.e. in those who do not yet act. The state of "latency" that Arendt mentions evidently refers to pure power that has not yet become an act, an operation.

At this point, the hermeneutic framework is complete. Let us see how Arendt applies it to her theoretical context.

The 1958 book *The Human Condition* should have been entitled simply *Vita activa*—a recurring title in many European translations—and in Arendt's notes and letters the study is referred to as "*Amor mundi*": it is a tribute to the "world" that Arendt had discovered late in her intensive philosophical training. The volume reflects on some manifestations of active life, namely labor, work and action, and tries to answer the question "what do we do when we do something?". Arendt deliberately distances herself from the tradition that begins with the Aristotelian equivalence between active life and *bios politikos*. She is also familiar with the complex late ancient and medieval interpretation of *vita activa*, where it includes "all kinds of active engagement in the things of this world" (in Augustine, for example, it is called *vita negotiosa* or *actuosa*; Arendt 1998, 14). All of these historical references make one thing clear: active life, in its various expressions, precedes the philosophical codification of contemplative life, but, in our classical tradition, it is constantly defined in relation to contemplation. *Vita activa* is, indeed, the expression of something "un-quiet," of a lack of "idleness" (*nec-otium, a-skolia*); contemplation expresses, instead, something "quiet" (15). In Homer or Herodotus, for instance, a principle is affirmed, namely, the imitation of the eternal and natural cosmos to overcome the mortality of biological life. This principle is expressed in the human ability to immortalize oneself through *erga* (thoughts, works, actions). If the space in which this immortality is conquered is that of active life, why has the contemplative established a primacy over the practical-moral and reduced its complexity? Arendt's meaning of the *vita activa* disproves this long and plural tradition because it moves from an objection:

the enormous weight of contemplation in the traditional hierarchy has blurred the distinctions and articulations within the *vita activa* itself [...] my use of the term *vita activa* presupposes that the concern underlying all its activities is not the same as and is neither superior nor inferior to the central concern of the *vita contemplativa*.

(Arendt 1998, 17)

Let us move on to the chapter on *Action* introduced by Dante. Action, for

Arendt, is one of the articulations of active life corresponding to the human condition of plurality. Unlike labor and work, action represents the *conditio per quam* of political life and corresponds to political activity par excellence. Since plurality is an indispensable condition of action, that is, the consideration of human beings taken in the plural, as a *multitudo*, it is indispensable that this dimension of the human condition be expressed through speech and action. Only by speaking to others and acting does the apparently paradoxical character of this plurality reveal itself: it is made up of individuals who are equal, because otherwise they would be destined not to understand each other, and different, because otherwise they would have nothing to communicate. Plurality means equality and distinction, “plurality of unique beings” (176). Both speech and action have the character of revelation: they show “who” speaks and “who” acts; they show not “something,” but “someone.” The revelatory character of action had been grasped by Dante in the *Monarchia* passage as an *explicare*; to it Arendt adds speech without which, she says, “action would [...] lose its revelatory character” (178).

This revelatory function of the agent, a common feature of the operations of discourse and action, is repeated in a later synthesis of the contents of the 1958 book entitled *Labor, Work, Action* (1964). Here the passage from Dante is recalled again and is finally inserted into Arendt’s related theoretical framework. She writes:

All human activities are conditioned by the fact of human plurality, that not one man, but men in the plural inhabit the earth and in one way or another live together. But only action and speech relate specifically to this fact that to live always means to live among men, among those who are my equals. Hence, when I insert myself into the world, it is a world where others are already present. Action and speech are so closely related because the primordial and specifically human act must always also answer the question asked of every newcomer: “Who are you?”. The disclosure of “who somebody is” is implicit in the fact that speechless action somehow does not exist, or if it exists it is irrelevant; without speech, action loses the actor, and the doer of deeds is possible only to the extent that he is at the same time the speaker of words, who identifies himself as the actor and announces what he is doing, what he has done, or what he intends to do. It is exactly as Dante once said—and more succinctly than I could (*De Monarchia*, I, 13): “For in every action what is primarily intended by the doer [...] is the disclosure of his own image. Hence it comes about that every doer, in so far as he does, takes delight in doing; since everything that desires its own being, and since in action the being of the doer is somehow intensified, delight necessarily follows [...]. Thus nothing acts unless by acting it makes patent its latent self.” To be sure, the disclosure of “who” always remains hidden from the person himself—like the *daimon* in Greek religion who accompanies man throughout his life, always peering over his shoulder from behind and thus visible only to those he encounters. Still, though unknown to the person, action is intensely personal. Action without a name, a “who” attached to it, is meaningless whereas an artwork retains its relevance whether or not we know the master’s name.

(Arendt 2018, 304-05)

The various “primacies” we have come across are, so to speak, dissolved by Arendt into a *sui generis* priority: only the interaction between action and discourse makes action full and effective. A non-discursive action is, for instance, violence, when “deeds” take the place of “words.” Without discourse, Arendt writes, action loses its actor, because “he who does,” the “doer” of “acts,” is such only if he is simultaneously a speaker of words—one who identifies himself as an actor and announces what he is doing, what he has done, and what he intends to do.

Returning to *The Human Condition*, in § 29 dedicated to “*Homo faber*” and *the Space of Appearance*, Arendt recalls, in an already mentioned note, that the meaning of Dante’s quotation is linked to this thought of hers:

The human sense of reality demands that men actualize the sheer passive givenness of their being, not in order to change it but in order to make articulate and call into full existence what otherwise they would have to suffer passively anyhow.

(Arendt 1998, 208)

Human beings have the characteristic of “actualizing”—in the proper sense of “passing into action”—the passive givenness of their being; this is not in order to change it but to “articulate” it, that is, to bring to a fuller existence what would otherwise be destined to “be suffered” passively, that is, to continue to be in total passivity. The purpose of any operation is to bring the latent potentiality of one’s own being to its maximum deployment. However, this is a being in action, never fully given in its original passivity, but able to articulate itself and modify itself in the public space in which it is carried out and shown, where it takes on an appearance and makes itself recognizable to others: it becomes not a “thing,” *res*, but a “who.” For this reason, according to Arendt, we derive pleasure from this operation; we experience in action the joy of acting.

What really attracted her in Dante’s passage is certainly not the demonstration of the historical necessity of monarchy, with ontological arguments. The point that really took all of Arendt’s attention is the one in which Dante, starting from the fact that every existing being tends towards its own being and derives satisfaction from it, writes that in action the being of the one who “does” is somehow intensified, enlarged, as it is exposed to a revelation. This amplification or intensification of the being of the agent who shows himself in the action is the main premise from which Dante begins the rehabilitation of Arendt’s *vita activa*. The gratification, the pleasure, the joy that the agent feels by acting, intensifying, and showing his own being, is linked to a further characteristic of action that Arendt retrieves from Augustinian thought: the idea that this intensification/revelation has to do with the “introduction” of the beginning in the world. “Initium ergo ut esset, creatus est homo, ante quem nullus fuit”: “that there be a beginning, man was created before whom there was nobody,” Arendt translates this place from *De Civitate Dei* (12.20) in the paragraph on the “disclosure of the agent,” which opens with the reference to Dante, as we have

seen. In this context, it is superfluous to recall how much Augustine's philosophy has influenced Arendt's theory of action. We need only recall that the same reference had already closed *The Origins of Totalitarianism* as evidence of the fact that the most dangerous consequence of totalitarian regimes and political orders—they act according to the harsh law of necessity—is the eradication from the world of the ability of human beings “to start something new,” “to take the initiative.” Arendt wants to tell us that the real totalitarian evil is to prevent not so much or not only the action, which is such only if freely willed and implemented, but above all to prevent the action from having consequences. Evil begins when one prevents the beginning from being “the beginning of something by someone.” In other words, one prevents action from producing concrete effects, from “actualizing,” from fully developing latent contents. The atrophy of the ability to act frustrates the effort of any action and turns something potentially active into something inert in substance. As Dante whispers in Hannah Arendt's margins, this is a “political paradox”: power can take away from our action the possibility of intensifying our being, that is, our lives.

*University of Naples Federico II*

### Works Cited

- Alighieri, Dante. *Convivio*. Ed. G. Inglese. Milano: BUR, 2021.
- \_\_\_\_\_. *Monarchia*. Ed. M. Pizzica. Introduction G. Petrocchi. Milano: BUR, 2019.
- \_\_\_\_\_. *On World-Government or De Monarchia*. Ed. H.W. Schneider. Introduction D. Bigongiari. New York: The Liberal Arts Press, 1957.
- Arendt, Hannah. *Denktagebuch 1950 bis 1973*. Ed. U. Ludz. München-Zürich: Piper, 2002.
- \_\_\_\_\_. *The Human Condition*. Introduction M. Canovan. Chicago: The U of Chicago P, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Life of the Mind*. San Diego-New York-London: Harcourt, Inc., 1978.
- \_\_\_\_\_. *The Origins of Totalitarianism*. London: Penguin Classic, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Men in Dark Times*. San Diego-New York-London: Harcourt Brace & co., 1968.
- \_\_\_\_\_. *Thinking without a Banister. Essays in Understanding. 1953-1975*. Ed. J. Kohn. New York: Schocken Books, 2018.
- Arendt, Hannah and Hermann Broch. *Carteggio 1946-1951*. 1820. Ed. R. Rizzo. Milano: Marietti, 2006.
- Arendt, Hannah and Walter Benjamin. *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*. Ed. D. Schöttker and E. Wizisla. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 2006.
- Benjamin, Walter. *Einbahnstrasse* (1928). In *Gesammelte Schriften*. Vol. 4.1. Ed. T. Rexroth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. 83-148.
- \_\_\_\_\_. *One-Way Street and Other Writings*. Ed. E. Jephcott and K. Shorter. Introduction S. Sontag. London: NLB, 1979.
- Gentile, Giovanni. *Studi su Dante*. Firenze: Le Lettere, 1962.
- Gilson, Étienne. *Dante et la philosophie*. Paris: Vrin, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Dante the Philosopher*. Ed. D. Moore. London: Sheed & Ward, 1948.
- Gottlieb, Susannah Young-ah. *Region of Sorrow: Anxiety and Messianism in Hannah Arendt and W.H. Auden*. Stanford UP, 2003.
- Heidegger, Martin. *Platon: Sophistes*. Ed. I. Schüßler. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1992.
- Markell, Patchen. “The Rule of the People: Arendt, Archē and Democracy.” *The American Political Science Review* 100.1 (2006): 1-14.
- Mugnai, Paolo. “Operazione.” In *Enciclopedia dantesca*. Biblioteca Treccani. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2005. Vol. 12, *ad vocem*.
- Nardi, Bruno. *Saggi di filosofia dantesca*. Firenze: La Nuova Italia, 1967.

STEFANIA PORCELLI

**OLGA'S JOURNEY TO HELL AND BACK: ECHOES OF DANTE'S  
COMMEDIA IN ELENA FERRANTE'S *I GIORNI DELL'ABBANDONO***

Tanto giù cadde, che tutti argomenti  
a la salute sua eran già corti,  
fuor che mostrarli le perdute genti.  
(*Purg.* 30.136-38)

**Abstract:** This paper analyzes Elena Ferrante's *I giorni dell'abbandono* (2002) as an infernal journey. The protagonist Olga moves from the dependency and timidity of her role as wife and mother to a position that Ferrante herself calls *sorveglianza*, i.e., vigilance. Arguably, this word is a gendered term in Ferrante. There exists a masculine—repressive—vigilance and a *sorveglianza* that is made of the desire to be awake and aware. In order to become vigilant, Olga needs to reach the bottom of abandonment before starting her voyage back. The fall and difficult ascent toward a regenerated self is not new in the Western literary canon, but this tradition denies a final regeneration to the figure of the abandoned woman. My analysis of the imagery and the language of the novel highlights the influence from Dante's *Commedia*, especially from *Inferno*, on Ferrante's work. I also seek, as a second goal, to consider the question of atonement and salvation in Ferrante by addressing the absence of a Virgil-like figure in her novel. Besides textual echoes of Dante's *Commedia* on several levels (imagery, emotions, atmosphere, and lexicon) the most compelling parallel concerns the authoritative transformations achieved by Dante and Ferrante. Both poet and writer invent a "new "literature" based on the profound reworking of inherited models.

**Keywords:** Dante, *Divina Commedia*, Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, *latrare*, salvation, *sorveglianza*, Virgilio.

**Introduction: Pilgrims and Writers**

In a letter to Roberto Faenza, who directed the filmic rendition of *I giorni dell'abbandono* (2002), Elena Ferrante refers to her own novel as a "viaggio agli inferi" ("journey to hell"), repeating the expression in almost identical form after a few lines: "gran parte dei miei timori sono centrati sull'andamento *in crescendo dei giorni infernali di Olga*" (*La frantumaglia* 176, my emph.; "a great many of my fears are centered on the crescendo of Olga's days in hell," *Frantumaglia* 184). Olga, Ferrante's first-person narrator, recounts her deep crisis following her husband's decision to abandon her and their children as if she were still living her story. After months of intense grief, the woman reaches the bottom of her misery on a single summer day punctuated with displacement and tragedy, "in crescendo." However, after this experience of near absolute loss of personal meaning and fragmentation, she laboriously reemerges from the abyss thanks to

*Annali d'italianistica* 39 (2021). *Unholy & Holy Violence in Dante's Comedy*



what Ferrante calls “sorveglianza” and describes as the female desire to be awake and aware (*La frantumaglia* 99). Finally, her life starts to acquire a new form.

Although *I giorni dell'abbandono* depicts a very common story—a man leaves his wife for a younger woman—nonetheless it feels like a uniquely intense experience, which involves the reader in the spiral of despair and arduous recovery. Such an account is, indeed, almost unmediated, because the temporal distance between the narrator and the character typical of retrospective first-person narration is often reduced. “Volevo raccontare una storia di destrutturazione,” Ferrante explains in one of her interviews collected in *La frantumaglia* (81; “I wanted to tell a story of disintegration,” *Frantumaglia* 86). She elaborates on the word “destrutturazione” deploying metaphysical and Biblical terms that point directly to Dante’s *Commedia*, perhaps even more compellingly than the reference to the infernal journey mentioned above:

Chi ci sottrae l’amore devasta la costruzione culturale a cui abbiamo lavorato per tutta la vita, ci priva di quella sorta di Eden che fino a quel momento ci aveva fatto apparire innocenti e amabili. Gli esseri umani danno il peggio di sé quando i loro abiti culturali si lacerano ed essi si trovano di fronte alla nudità dei loro organismi, ne sentono la vergogna. In un certo senso la sottrazione dell’amore è l’esperienza comune più vicina al mito della cacciata dal paradiso terrestre, è la fine violenta dell’illusione di avere un corpo celeste, è la scoperta della propria inessenzialità e deperibilità.

(*La frantumaglia* 81)

(Someone who takes love away from us devastates the cultural structure we’ve worked on all our lives, deprives us of that sort of Eden that until that moment had made us appear innocent and lovable. Human beings give the worst of themselves when their cultural clothes are torn off, and they find themselves facing the nakedness of their bodies, they feel the shame of them. In a certain sense the loss of love is the common experience closest to the myth of the expulsion from the earthly paradise: it’s the violent end of the illusion of having a heavenly body, it’s the discovery of one’s own dispensability and perishability.)

(*Frantumaglia* 86)

This very dense passage is meaningful on various levels. For now, I would like to point out how the central role that Ferrante attributes to love, not only in the private sphere, but also in the public one, is also what supports the structure of Dante’s entire universe. As Virgil explains to the pilgrim in *Purgatorio* 17, love accounts for everything we do, and all our actions stem from love. But love can be defective—too intense, too weak, or directed toward the wrong object—resulting in sins and vices, both private and public. While Ferrante explicitly thematizes the political consequence of the absence of love in *L’amica geniale*,<sup>1</sup> one could argue that *I giorni dell'abbandono* focuses specifically on the moment love is taken away from someone and directed somewhere else. Olga’s loss of

---

<sup>1</sup> See, the reference to the myth of Dido in the first volume of the tetralogy. See also *La frantumaglia* (especially 75-78, 93-160, and 177-80).

love creates the collapse of her (private) self as well as of her (public) persona, since it distracts her from her motherly duties, and triggers a regression into self-neglect, violence, and obscene language.

Reading *I giorni dell'abbandono* as Ferrante's rendition of the *Commedia*, and especially of *Inferno*, I am conscious of the distance that separates the two texts, in terms of time, genre, gender, and underpinning philosophy.<sup>2</sup> The absence of any transcendental force in Ferrante's novel, for example, is particularly striking.<sup>3</sup> Moreover, while Dante can be considered the forerunner of humanism,<sup>4</sup> Ferrante's works have recently been situated within post-humanist and non-anthropocentric paradigms.<sup>5</sup> However, besides recreating the tripartite structure of Dante's *Commedia* (the fall, the purification and the final transformation), Ferrante's novel also recreates the architecture, soundscape and emotional landscape of Dante's poem, especially the first cantica, through spatial imagery, lexical choices and atmosphere. Similar to Dante, at the end of her journey Olga

---

<sup>2</sup> As Aaron Bady says about *L'amica geniale*, "Ferrante's long story is not an epic in any strict sense. It's not even poetry. But it's bound at the hip with the epic tradition, a bondage that Ferrante references, constantly, with an almost unconscious erudition. [...] [T]his is Dante, in the key of Virginia Woolf."

<sup>3</sup> This is true for Ferrante's entire corpus, with the partial exception of her last book, *La vita bugiarda degli adulti* (2019). See for example the way Lila dismisses any theological argument in *L'amica geniale*: "Tu perdi ancora tempo con queste cose, Lenù? Noi siamo volando sopra una palla di fuoco. La parte che s'è raffreddata galleggia sulla lava. Su questa parte costruiamo i palazzi, i ponti e le strade. Ogni tanto la lava esce dal Vesuvio oppure fa venire un terremoto che distrugge tutto. Ci sono microbi dovunque che ti fanno ammalare e morire. Ci sono le guerre. C'è una miseria in giro che ci rende tutti cattivi. Ogni secondo può succedere qualcosa che ti fa soffrire in un modo che non hai mai abbastanza lacrime. E tu che fai? Un corso teologico in cui ti sforzi di capire che cos'è lo Spirito Santo? Lascia stare, è stato il Diavolo a inventarsi il mondo, non il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo" (257; "You still waste time with those things, Lenù? We are flying over a ball of fire. The part that has cooled floats on the lava. On that part we construct the buildings, the bridges, and the streets, and every so often the lava comes out of Vesuvius or causes an earthquake that destroys everything. There are microbes everywhere that make us sick and die. There are wars. There is a poverty that makes us all cruel. Every second something might happen that will cause you such suffering that you'll never have enough tears. And what are you doing? A theology course in which you struggle to understand what the Holy Spirit is? Forget it, it was the Devil who invented the world, not the Father, the Son, and the Holy Spirit," *My Brilliant Friend* 261).

<sup>4</sup> I use the term "humanism" in the sense Alberto Asor Rosa's uses it: "Dante è il primo umanista, perché per primo, indubitabilmente, colloca l'uomo al centro della storia umana e ne scopre la tendenziale primazia sia storica sia individuale rispetto al resto del mondo,—di tutto il mondo" ("Dante is the first humanist, because he is the first, undoubtedly, to place man at the center of human history and discovers his supremacy, both historical and individual, over the rest of the world—the whole world," my transl.).

<sup>5</sup> See especially Enrica Maria Ferrara's essays on Ferrante and her recent talk at ACLA entitled "The Non-anthropocentric World of Grief and Objects in Elena Ferrante and Catherine Dunne" (April 8-11, 2021). See also Pinto.

is profoundly changed, yet not annihilated (*La frantumaglia* 179). Indeed, the ending of the novel presents “una lucida smagata liberazione” (*La frantumaglia* 176; “a clear, disillusioned liberation,” *Frantumaglia* 184) that Olga can reach by going back to, or better yet, by finding for the first time “la diritta via” (“the straight way,” *Inf.* 1.3),<sup>6</sup> whatever this means for her, perhaps “a more liveable sense of identity,” to use Patrizia Sambuco’s words (127). The very term “destrutturare” in Italian means breaking down a structure into elements, in order both to dismantle it and to start its reorganization. In her processes of “destrutturazione,” Olga has to confront the abyss before seeing the stars again, so to speak. Such a trajectory also allows the character to find her mirror image at the bottom of hell and to test the limits of her language in giving form to her experience,<sup>7</sup> like Dante in the lower circles of *Inferno*.

It is worth noticing that Dante himself, when writing the *Commedia* in vernacular Italian, had to establish his own authority and create a new canon and a new literary language. To do so, he drew on a new and original system of influence in the *Commedia*, especially in the combination of classical and Christian sources. What authority and models can Ferrante the writer and Olga (the character and writer herself) find in existing literature to make sense of abandonment and overcome the ensuing crisis? To what extent can Olga rely on the experience of her predecessors, be they historical figures or mythological and literary characters? To discuss these issues, I focus on one of Ferrante’s substantial alterations of Dante’s model: the absence of a Virgil-like figure that guides and rebukes, helps and consoles the pilgrim, while also providing a literary model and source for the poem. Olga, in fact, functions as her own guide, rebuker and source of consolation, only occasionally relying on other characters (her daughter, her dog, her neighbor Carrano, and even the “ghost” of the woman she calls *poverella*) as she loses control and falls into a void where sense is completely lost, and time seems to stop.

As for literary models, it is only later, with the narrative relationality of Elena and Lila in *L’amica geniale*, that we see the emergence of an authority akin to Virgil in the Comedy. As Alessia Ricciardi has pointed out,

it is to Lila that Elena in her imagination ascribes ultimate authorship of her own life’s story. When Elena publishes her first novel, she realizes in hindsight that Lila’s childhood story, “The Blue Fairy,” was her source of inspiration. [...] In a sense, Lila personifies for Elena the same sort of authority that Virgil represents for Dante in the first canto of *The Divine Comedy*. As the practice of women’s attribution of authority to other women has an inaugural meaning for feminist poetics, [...] the comparison with Dante is less farfetched

---

<sup>6</sup> All quotations from the *Divina commedia* come from the Petrocchi edition. The English versions are from the translation by Robert M. Durling.

<sup>7</sup> Roberta Colonna Dahlman has analyzed the stylistic devices—in particular free direct speech and free indirect speech, which often overlap in the text—that convey the protagonist’s psychological states.

than it may seem.

(130)<sup>8</sup>

This “feminist practice of attributing authority to other women” is typically called *affidamento* (“entrustment”) by Italian critics.<sup>9</sup> Ricciardi rightly specifies that for this form of entrustment to take place, “[t]he very notion of authorship has to be established and socially recognized” (130). For Ferrante entrustment is a creative practice, but also a problematic one, as it is for Lila and Lenù in *L'amica geniale*. Moreover, the concept of authorship becomes even more complex in the case of a writer who refuses to reveal her real name. Whatever the writer's identity, the discourse of influence is obviously a question of gender for Ferrante.<sup>10</sup> In *I giorni dell'abbandono*, Ferrante emphasizes the very lack of a literary tradition in which women can survive a crisis dramatized as the journey through the hell of abandonment.

### Contesting Authorities

In *Inferno* 1, Virgil's appearance puts an end to the deadlock in which Dante finds himself in the dark wood and at the foot of the mountain. Totally overwhelmed by fear at the beginning of the canto (the word *paura* occurs five times in the first

---

<sup>8</sup> Ricciardi's quotation is one of the few references to Dante I have found in the ever-expanding scholarship about Ferrante, along with Pina Palma's essay on *Storia del nuovo cognome*, where the scholar states: “Elena's journey is highly reminiscent of Dante's. Like Dante through the Pilgrim, Ferrante through Elena demonstrates that the uncertainties one experiences along the way to self-knowledge are universal, inevitable, and all too human because any story about people is replete with hesitations, ambivalences, indecisions, and chanciness grounded in the fact that no human is ever completely knowable” (482). Both scholars refer to *L'amica geniale*. To my knowledge, only Victor Xavier Zarour Zarzar has discussed one lexical reprise (“squadernare”) from Dante's *Paradiso* in Ferrante's *I giorni dell'abbandono*. Moreover, as I was working on this essay, the announcement was made that an unpublished essay by Ferrante, titled “Il nuovo alfabeto di Dante, le parole di Beatrice,” would be publicly read during the online conference “Dante e altri classici: da Petrarca a Soyinka,” on April 29, 2021. Ferrante's essay also appeared in *Robinson*, the cultural supplement of the Italian newspaper *la Repubblica*.

<sup>9</sup> Entrustment or *affidamento* is a crucial notion of second-wave Italian feminism. Carol Lazzaro-Weis has studied the centrality of this notion in Italian feminist discourse, which “redefines the mother-daughter relationship as a symbolic one: the ‘symbolic mother,’ usually but not necessarily an older woman, functions to sustain and recognize the gendered nature of the thought, knowledge and experience of another, less experienced woman who has entrusted herself to her” (50).

<sup>10</sup> In Stiliana Milkova's words, “Ferrante's artistic project is both an aesthetic-philosophical performance of female authorship and a practical rebellion against a global patriarchal system which dictates notions and representations of femininity, motherhood, authorship, and creativity” (7). For an opposite take on the political and aesthetic implications of Ferrante's identity, see Ricciardi, who accepts that the writer behind Ferrante's pseudonym is the translator Anita Raja, and builds her analysis starting from this biographical detail.

fifty-three lines), Dante the pilgrim is assured that his path has already been established. He will travel through the three realms up to where he will see “le beate genti” (“the blessed people,” *Inf.* 1.120). In this journey, he will never be alone: both historical and symbolical figures—increasingly closer to theology and God (Virgil, Statius, Beatrice, and finally San Bernardo)—will in succession accompany him. Among these guides, Virgil occupies a special role, because he is the first one and the only soul who rests amongst the submerged (“sommersi,” *Inf.* 20.3)—an element that creates tension and attracts the readers’ sympathy.

Virgil is more than just a character in the *Commedia*. The pilgrim has no hesitation in calling him “lo mio maestro e ’l mio autore” (“my master and my author,” *Inf.* 1.85), stating that the Roman poet contributed to turning him (Dante) into a poet. Virgil is not only an “autore” that inspired Dante’s poetry (“tu se’ solo colui da cu’ io tolsi / lo bello stilo che m’ha fatto onore”; “you alone are he from whom I have taken the pleasing style that has won me honor,” *Inf.* 1.86-87), but quite literally Dante’s “author,” that is, the creator of Dante the poet. Teodolinda Barolini, among others, has emphasized how the words *autore* and *volume* in the *Commedia* only refer to Virgil and God. This fact on the one hand “heightens” Virgil and on the other “shrinks him by comparison with that other *autore*, Who is God, and that other *volume*, which is God’s book” (*Dante’s Poets* 268). As Dante establishes himself as *author* in the two senses outlined in *Convivio* (*auctor* as someone that can “bind words together” and *auctor* as someone “worthy to be believed”),<sup>11</sup> Virgil’s authority decreases.<sup>12</sup> Yet, while Virgil himself admits to not being suitable to accompany the pilgrim in Heaven, Dante can make him nonetheless an instrument of his own salvation (Barolini, *Dante’s Poets* 268).

When we consider the incipit of *I giorni dell’abbandono*, we also find a strong sense of disorientation followed by the protagonist’s search for reliable

---

<sup>11</sup> “Questo vocabulo, cioè ‘autore’, senza quella terza lettera C, può discendere da due principii: l’uno si è d’uno verbo molto lasciato da l’uso in gramatica, che significa tanto quanto ‘legare parole’, cioè ‘auico’. [...] E in quanto ‘autore’ viene e discende da questo verbo, si prende solo per li poeti, che con l’arte musaica le loro parole hanno legate [...]. L’altro principio, onde ‘autore’ discende [...] è uno vocabulo greco che dice ‘autentin’, che tanto vale in latino quanto ‘degno di fede e d’obedienza’. E così, ‘autore’, quinci derivato, si prende per ogni persona degna d’essere creduta e obedita” (*Conv.* 4.6.3-5; “This word, namely ‘auctor’ without the third letter c, has two possible sources of derivation. One is a verb that has very much fallen out of use in Latin and which signifies more or less ‘to tie words together,’ that is, ‘auico.’ [...] Insofar as ‘author’ is derived and comes from this verb, it is used only to refer to poets who have tied their words together with the art of poetry [...]. The other source from which “author” derives [...] is a Greek word pronounced ‘autentin’ which in Latin means ‘worthy of faith and obedience.’ Thus ‘author,’ in this derivation, is used for any person deserving of being believed and obeyed.”). For a discussion of the term *auctor*, see at least Picone and Ascoli.

<sup>12</sup> In Barolini’s words, “[t]his poetic genealogy, which is unfolded incrementally along the *Commedia*’s narrative arc, works both to single out Vergil for special honor and ultimately to displace him” (“*Inferno* 1”).

tools to interpret the existential and epistemological crisis brought about by Mario's announcement that he is leaving her, significantly on an April day. Olga's first reaction to this event is an intense emotion, which remains undefined. Yet, we know that this affect turns her into a stone. The choice of the word "impietrata" (*Giorni* 7; "turned to stone," *The Days* 9) directly engages with Dante's work: for example, Dante risks being turned into stone by the Medusa in *Inferno* 9; more importantly, Ugolino tells Dante the pilgrim how he was turned into stone by grief—"io non piangea, sì dentro impietrai" ("I was not weeping, I so turned to stone within," *Inf.* 33.49). Ugolino's captivity and inability to feel emotions are very important in this sense.<sup>13</sup> Moreover, Dante's readers also know that his *rime petrose* or stone rhymes were written for a "stone lady" who did not reciprocate the poet's love. They express, perhaps in a sort of poetic game, sexual desire, wrath and other violent feelings.<sup>14</sup> As Simone Weil reminds us, grief but also violence turn people into stones (27). Therefore, Mario's departure in *I giorni dell'abbandono* can be seen, first and foremost, as an act of violence against Olga, which causes her immense grief. Along with suffering, violence is pervasive both in *Inferno* and in *I giorni dell'abbandono*, to the extent that, as I will suggest later, it becomes an epistemological tool in the depth of the abyss.

Another lexical reprise from the *Commedia*—this time from *Paradiso*—that occurs at the beginning of *I giorni dell'abbandono* is the verb "squadernare" (*Giorni* 10; "come apart," *The Days* 12). As Victor Xavier Zarour Zarzar has aptly noted, this term helps to create the central narrative metaphor of the novel, in which Olga herself becomes "an unbound book in search of a thread or a unifying plot" (333). Significantly, Dante's metaphor of creation as a book also extends to the entire *Commedia*, thus enhancing the metaliterary quality of the poem. Dante will eventually see how the divine love unifies "ciò che per l'universo si squaderna" ("what through the universe becomes unsewn quires," *Par.* 33.87); but the *Commedia* also shows the difficulty of its own making, the effort of creating a believable poem out of what appears as scattered pages of a book, a world or a time "out of joint," to use Hamlet's metaphor. This effort strongly resonates with both Olga and Ferrante, narrator and novelist respectively.<sup>15</sup>

Since Olga presents herself as a writer, it is not surprising that, at first, she seeks for a possible meaning of Mario's behavior in literature:

Stava attraversando uno di quei momenti che si raccontano nei libri, quando un

<sup>13</sup> Indeed, Olga's longest day and imprisonment in her apartment on the fifth floor together with her children might be read as a rewriting of Ugolino's tragic story, which Ferrante, as we will see, refuses to provide with a tragic ending.

<sup>14</sup> For an analysis of the *rime petrose*, see Durling and Martinez, *Time and the Crystal*.

<sup>15</sup> I believe we can consider Olga as the implied author of the novel we are reading (like Elena in *L'amica geniale*), as she often mentions that she is working on a novel about her experience of abandonment.

personaggio reagisce in modo occasionalmente eccessivo al normale scontento di vivere.  
(*Giorni* 7)

(He was going through one of those moments that you read about in books, when a character reacts in an unexpectedly extreme way to the normal discontents of living.)  
(*The Days* 10)

While readers may see her as a modern version of Dido and Medea, or maybe of the forsaken women lamenting their loss in Ovid's *Heroides*,<sup>16</sup> Olga herself summons several images of abandoned women from both her memories and the literature she knows: "Non fare come la poverella, non consumarti in lacrime. Evita di assomigliare alle donne in frantumi di un libro famoso della tua adolescenza," she tells herself (*Giorni* 20; "Don't act like the *poverella*, don't be consumed by tears. Don't be like the women destroyed in a famous book of your adolescence," *The Days* 20). Although the title is never mentioned, the reference here is to the book considered the first literary predecessor of *I giorni dell'abbandono*, that is, Simone de Beauvoir's *La Femme rompue* (1967). Translated into Italian as *Una donna spezzata*, it tells the story of Monique, abandoned by her husband and destroyed by this experience of abandonment. Thus, Ferrante's novel opens with a series of intertextual references which function as an interrogation of Western literary tradition, from the Greek myth to Dante, from Dante to Simone de Beauvoir.

As Stefania Lucamante has shown, de Beauvoir is one of Ferrante's literary "mothers," but *La Femme rompue* is a text that Ferrante rereads as a "failure" due especially to the didactic intention of the story, which depicts Monique "without compassion" (81). In other words, Lucamante argues, Ferrante is not interested in the philosophical demonstration of women's condition of oppression, which turns them into Medea figures when they lose their husbands. On the contrary, I would argue, Ferrante is interested in telling a powerful story, in which her characters look into the abyss without giving up their lives. It is not surprising that the second literary model challenged by Olga is that of Anna Karenina. Anna's doubtful questions underlined in Olga's copy of Tolstoy's novel—"Dove sono? Che faccio? Perché?" (*Giorni* 118 and 147; "Where am I? What am I doing? Why?" *The Days* 107 and 132)—morph into more meaningful interrogations at the end of the book: "Dove sono? In che modo mi sono inabissata, in che modo sono riemmersa? A quale vita mi sono restituita? E a quale scopo?" (*Giorni* 197; "Where am I? Into what world did I sink, into what world did I re-emerge? To what life am I restored? And to what purpose?" *The Days* 175). By using the two opposite verbs *inabissarsi* e *riemergere*, Olga emphasizes the double trajectory of her journey, downward and upward, making clear that she has come back "to life" in order to tell a different story.

---

<sup>16</sup> On the theme of the abandoned woman in the Western literary tradition, see Lipking; see also Hagedorn.

Thus, Dante's "crisis of authorization" (Martinez 153)—he is neither Aeneas nor Paul (*Inf.* 2.32)—is replicated in Olga's conscious rejection of her negative models, as she could well claim "Io non Monique, io non Anna sono." But Olga's denial is not rhetorical deference vis-à-vis positive models. While Dante in fact proves to be another hero elected for a great mission, not unlike Aeneas and Paul,<sup>17</sup> in rejecting her models entirely Olga rejects the inclusion in a line of women broken like dolls. Among these broken women are not only Monique and Anna Karenina, but also the *poverella*, the woman from Olga's childhood who lost everything—even her smell and her name—when her husband left her.

If, as Lucamante suggests, "Ferrante challenges the literary mother and her authority" (81), what are Olga's re(sources)? Does a woman have salvific models? While Lucamante insists on Olga's "mothers," I believe that the beginning of the novel programmatically suggests Dante's *Commedia* as one of Ferrante's hypotexts:

Volevo scrivere storie piene di spifferi, di raggi filtrati dove balla il pulviscolo. E poi amavo la scrittura di chi ti fa affacciare da ogni rigo per guardare di sotto e sentire la vertigine della profondità, la nerezza dell'inferno.

(*Giorni* 21)

(I wanted to write stories full of breezes, of filtered rays where dust motes danced. And then I loved the writers who made you look through every line, to gaze downward and feel the vertigo of the depths, the blackness of inferno.)

(*The Days* 21)

Since "non è impresa da pigliare a gabbo / discriver fondo a tutto l'universo" ("it is not task to take in jest, that of describing the bottom of the universe," *Inf.* 32.7-8), Dante's and Ferrante's works are necessarily a discussion about the possibilities of language. Dante recreates the architecture of the universe through his poetic invention, and establishes his authority by building on his predecessors, going beyond them, sometimes correcting and silencing them, both in the fiction of his journey and in his poetic accomplishments. Similarly, Olga needs to build something new starting from the debris of her relationship and the scattering of her world, and through the act of writing. In order to do so, she has to become the first of a new genealogy of women who do not perish in their crisis of abandonment and the consequent journey through hell. She also has to build her

---

<sup>17</sup> In one of the short articles written for *The Guardian* and collected in *L'invenzione occasionale*, Ferrante states: "Non mi piace la tronfia pochezza degli umani che si considerano creature elette, l'antropocentrismo, religioso e non, mi mette angoscia. Il castello dentro cui ci siamo chiusi dichiarandoci figli di Dio e perciò signori dell'universo mi pare un segno di tracotanza" (36; "I am also frightened by the conceited small-mindedness of human beings when they consider themselves elected creatures. I have no liking for the throne we have assigned ourselves by declaring that we are beloved children of God and lords of the universe," *Incidental Inventions* 40).



own authority by telling a new story of recovery of the self. Lacking any positive models to rely on, Olga engages with the most self-consciously “authoritative” cultural figure in the Western canon.<sup>18</sup> Without contesting the idea that Ferrante builds upon a lineage of female authors to challenge a stereotypical representation of the abandoned woman, I am here shifting the attention to her relationship with the “father” of Italian literature and one of the most productive creators of language. Indeed, although with different philosophical implications, this relationship between language and meaning is at the center of Olga’s crisis as much as it is Dante’s concern at the bottom of Hell.

### The Way Up is Down

Ferrante’s expression “donne in frantumi” (*Giorni* 20; “women destroyed,” *The Days* 20) creates an immediate association with the neologism the writer uses to describe a state typical of the women condition, i.e., *frantumaglia*.<sup>19</sup> *Frantumaglia* is an emotional state that destroys the logical links of reality and disconnects the subject from the object. The first symptom of this condition for Olga is the loss of her grip on reality, symbolized by her hands’ difficulty in grasping objects (“dita che, più cresceva l’angoscia, meno si chiudevano solidamente intorno alle cose,” *Giorni* 16; “the more the anguish increased, the harder they [my fingers] found it to close solidly around things,” *The Days* 17). Moreover, *frantumaglia* is a disease that triggers “atti misteriosi” (“mysterious actions”), such as talking to herself and suddenly leaving the house “abbandonando i fornelli accesi, il sugo a bruciare nella pentola” (*La frantumaglia* 94; “leaving the stove on, the sauce burning in the pot,” *Frantumaglia* 99). Indeed,

---

<sup>18</sup> Here I am challenging Lucamante’s assumption that Ferrante’s rewriting of *La Femme rompue* “exclude[s] male models” (83). However, I do agree with her that gender has an important role in every kind of rewriting. Olga’s hell is very much determined by her gender. In the parallel with *Inferno* I have been tracing, her dark wood becomes, for instance, a kitchen. One can think of the photographs taken by Francesca Woodman in the series *House* for a visual counterpart of Ferrante’s hellish domestic space—one in which the woman’s body interacts with the house. As a matter of fact, one of Woodman’s photographs—*House #3*—also appears as the cover of *La frantumaglia*.

<sup>19</sup> “Mia madre mi ha lasciato un vocabolo del suo dialetto che usava per dire come si sentiva quando era tirata di qua e di là da impressioni contraddittorie che la laceravano. Diceva che aveva dentro una frantumaglia. La frantumaglia (lei pronunciava *frantumàglia*) la deprimeva. A volte le dava capogiri, le causava un sapore di ferro in bocca. Era la parola per un malessere non altrimenti definibile, rimandava a una folla di cose eterogenee nella testa, detriti su un’acqua limacciosa del cervello” (*La frantumaglia* 94; “My mother left me a word in her dialect that she used to describe how she felt when she was racked by contradictory sensations that were tearing her apart. She said that inside her she had a *frantumaglia*, a jumble of fragments. The *frantumaglia* (she pronounced it *frantumàglia*) depressed her. Sometimes it made her dizzy, sometimes it made her mouth taste like iron. It was the word for a disquiet not otherwise definable, it referred to a miscellaneous crowd of things in her head, debris in a muddy water of the brain,” *Frantumaglia* 99).

despite the sticky notes used as reminders to herself, Olga does in fact leave her stove on and forgets the simplest gestures of everyday life and of her maternal role (*Giorni* 67-68).

At the beginning of the novel, after comparing the current situation to a previous episode in which Mario had experienced “un improvviso vuoto di senso” (*Giorni* 8; “a sudden absence of sense,” *The Days* 11) and to the story of the *poverella*, Olga tries to be rational. Since she has lived for her husband and her children, disconnected from the external world, and has also quit her job as a writer to fulfil her role in the patriarchal family,<sup>20</sup> Olga has no points of reference when her family disintegrates. There is no Virgil available for her to foretell that she will survive or to tell her, as Mazzotta suggests for *Inferno* 1, “You must take another road. You are going the wrong way” (32).<sup>21</sup> Not only does Ferrante exclude the possibility of divine help; she provides Olga with little or no human assistance. She has to become her own guide, her own Virgil. Olga thus speaks to herself over and over again:

Dovevo reagire. Dovevo organizzarmi.  
Non cedere, mi dissi, non precipitare in avanti.  
Se lui ama un'altra donna, qualsiasi cosa tu faccia non servirà a nulla [...]. Non fare come  
la poverella, non consumarti in lacrime.  
(*Giorni* 20)

(I had to react, had to take charge of myself.  
Don't give in, I said to myself, don't crash headlong.  
If he loves another woman, no matter what you do will be of no use [...]. Don't act like the  
*poverella*, don't be consumed by tears.)  
(*The Days* 20)

Mostrarsi resistente, esserlo. Dovevo dare buona prova di me. Solo se mi imponevo  
quell'obbligo mi sarei salvata.  
(*Giorni* 22)

(To appear strong, to be strong. I had to make a good showing of myself. Only if I imposed

---

<sup>20</sup> For an analysis of patriarchal “invisible” violence in *I giorni dell'abbandono*, see Morelli (7-8).

<sup>21</sup> I take the title of this section from Mazzotta's comment on *Inferno* 1: “Canto 1 is a rehearsal of the whole poem. It tells the story of a journey that fails because that's not the way Dante is supposed to go. You find yourself lost, and what do you do? You try to go quickly up to your destination. You climb up the hill, and you think you can make it. No, no, no. Virgil asserts that Dante has to go a different way. He may reach the same point, the same destination, the world of justice, the vision of God, the idea of love, the good as he calls it, but he must go down to get there. Dante has to go through the whole spiral, through the horrors and the suffering of Hell, through Purgatory, in order to be able to reach the beatific vision. *The way up is down*, and this reversal marks the difference between philosophical presumption and the notion of a spiritual Christian humility that he has to pursue and wants to pursue” (32, my emph.).

that obligation would I save myself.)

(*The Days* 22)

Mario, scrivevo, non s'è portato via il mondo, s'è portato via solo se stesso. E tu non sei una donna di trent'anni fa. Tu sei di oggi, aggrappati all'oggi, non regredire, non perderti, tieniti stretta. [...] Organizza le difese, conserva la tua interezza, non farti rompere come un soprammobile, non sei un ninnolo, nessuna donna è un ninnolo. La femme rompue, ah, rompue, rotta un cazzo.

(*Giorni* 62)

(Mario, I wrote, to give myself courage, had not taken away the world, he had taken away only himself. And you are not a woman of thirty years ago. You are of today, take hold of today, don't regress, don't lose yourself, keep a tight grip. [...] Organize your defenses, preserve your wholeness, don't let yourself break like an ornament, you're not a knickknack, no woman is a knickknack. *La femme rompue, ah, rompue*, the destroyed woman, destroyed, shit.)

(*The Days* 57)

These and similar passages recall the attempts of Virgil, whose figure has been interpreted as an allegory of rationality for centuries,<sup>22</sup> at encouraging Dante to use his reason and courage:

"l'anima tua è da viltade offesa"  
("your soul is wounded by cowardice")

(*Inf.* 2.45)

"Qui si conviene lasciare ogne sospetto  
ogni viltà convien che qui sia morta"  
("Here one must abandon every suspicion, every cowardice must die here")

(*Inf.* 3.14-15)

"Perché tanto delira  
[...] lo 'ngegno tuo da quel che sòle?  
O ver la mente dove altrove mira?"  
("Why does your wit [...] so wander from its usual course? or where does your mind gaze mistaken?")

(*Inf.* 11.76-78)

"Or sie forte e ardito:  
ormai si scende per sì fatte scale."  
("Now be strong and bold: henceforth we descend by stairs like these.")

(*Inf.* 17.81-82)

As I have suggested, there is no Virgil for Olga. Ferrante introduces only vague,

---

<sup>22</sup> For a tragic interpretation of Virgil, see, at least, Hollander, who sees Virgil also as a failed prophet, whom Dante refuses to save (*Il Virgilio dantesco* and "Dante's Virgil").

though intentional,<sup>23</sup> allusions to the poet through the references to Capo Miseno, the locality at the edge of the Gulf of Naples, where Misenus, master of the sea-horn, drowned in *Aeneid* 6, and where the *poverella* of Olga's childhood took her life (*Giorni* 57). Although suicide is a path that Olga does not want to follow,<sup>24</sup> she soon proves to be an untrustworthy guide for herself, as she seeks to repress her emotions and refuses to face the fragmentation of her world. Neither her sticky notes nor her attempts at being rational are useful to keep her self-imposed boundaries intact. In fact, Olga comes very close to falling apart. Her descent accelerates when she gives in to violent and obscene language ("Piano piano, malgrado la mia resistenza, cedetti anche al linguaggio osceno," *Giorni* 27; "Slowly, in spite of my resistance, I also gave in to obscenity," *The Days* 26). Similarly, Dante's language becomes more "aspro" when he gets closer to the lower circle of Hell.

Olga's trajectory toward depression and disintegration is conceptualized as a downward movement. In telling the story of her crisis, Olga transforms her environment, the house she lives in with her children, into a vertical space in which she constantly risks falling,<sup>25</sup> just like Dante the pilgrim, who also risks, physically and morally, to fall down.<sup>26</sup> Dante, indeed, is guilty of some of the sins he condemns in *Inferno* and is emotionally drawn toward several of the damned souls.<sup>27</sup> Olga, in turn, shares in the sins she attributes to her ghosts—Monique, Anna, the *poverella*—despite her desire to control her reactions and the inclement judgment against those women at the beginning of the book, when she says that "queste donne sono stupide [...], si rompevano come ninnoli nelle mani dei loro uomini distratti" (*Giorni* 20; "these women are stupid [...], they broke like knickknacks in the hands of their straying men," *The Days* 21).

Olga's repressive form of control comes to an end after she reaches the lowest point of her descent, "la giornata più dura di quella mia vicenda di abbandono"

<sup>23</sup> As Ferrante admits, "è rimasto solo l'accenno a Capo Miseno, rimando virgiliano" (*La frantumaglia* 101; "I eliminated all of it, except the Virgilian allusion to Capo Miseno," *Frantumaglia* 107).

<sup>24</sup> As a matter of fact, Olga comes very close to swallow a handful of sleeping pills. She changes her mind when she sees Carrano from her window. She decides to go and see him instead (*Giorni* 81).

<sup>25</sup> Michael Hollister has discussed the use of spatial metaphors in literature, introducing the concept of "dissociated vertical consciousness." He writes that "[t]he dis-integration of the psyche as a result of verticality has been one of the major themes of modern literature" (5). I am grateful to Olimpia Pelosi for calling this study to my attention.

<sup>26</sup> In *Inferno* 26, for example, Dante confesses: "Io stava sovra 'l ponte a veder surto, / sì che s'io non avessi un ronchion preso, / caduto sarei giù sanz'esser urto" ("I was standing erect on the bridge in order to see, so that if I had not grasped a projection, I would have fallen without being pushed," 43-45). These lines are generally understood as showing Dante's attraction toward the sin of Ulysses.

<sup>27</sup> I am thinking of the pity Dante's feels for Francesca (*Inf.* 5) in the circle of the lustful, or his anger for Filippo Argenti in the circle of the wrathful (*Inf.* 8).

(*Giorni* 97; “the hardest day of the ordeal of my abandonment,” *The Days* 88). In a Saturday of August, she almost loses herself (“feci fatica a ritrovarmi,” *Giorni* 97; “I had troubles getting my bearings,” *The Days* 88),<sup>28</sup> while her son Gianni becomes sick and their dog is in agony, perhaps poisoned. Two moments mark the turning point in Olga’s journey, and the beginning of her recovery, after she symbolically washes her excessive makeup from her face, thus starting the purgatorial part of her journey.<sup>29</sup> In the first, she admits that a “*donna in frantumi*” lives in her own body. (She actually sees the image of the *poverella* in her own mirror.) Secondly, Olga establishes a painful but fruitful connection with her daughter, thus subverting the idea that a woman should look for a guide in the past.

The significance of the mirror in this central scene of the novel cannot be overemphasized,<sup>30</sup> as Olga herself admits: “Non c’è riproduzione tecnica che, fino a ora, sia riuscita a superare lo specchio e i sogni” (*Giorni* 137; “There is no technical means of reproduction that, up to now, has managed to surpass the mirror and the dream,” *The Days* 123). It is in the pit of Hell, in the ice of Antenora, that Dante finds his mirror (“Perché cotanto in noi ti specchi?”; “Why do you mirror yourself in us?” *Inf.* 32.54). If Dante’s image of the mirror might signify his “imminent imitation of the traitors’ violence,” as Roland Martinez and Robert Durling put it in their comment (*Divine Comedy* 1.509), in Ferrante’s book the scene of the mirror reveals Olga’s identity as a puzzle of images imposed on her by her husband or constructed by a patriarchal society:

Se io ero cresciuta credendo di essere quell’Olga frontale, gli altri mi avevano sempre attribuito la saldatura mobile, incerta, dei due profili, un’immagine complessiva di cui non sapevo nulla.

(*Giorni* 138)

(If I had lived in the belief that I was the frontal Olga, others had always attributed to me the shifting, uncertain welding of the two profiles, an inclusive image that I knew nothing about.)

(*The Days* 123)

From the acceptance of her complex, non-monolithic identity—“una foresta di figure cubiste ignota a me stessa” (*Giorni* 145; “a forest of cubist figures unfamiliar even to myself,” *The Days* 130)—Olga derives the strength to piece

<sup>28</sup> It is difficult not to see here an echo of Dante’s “mi ritrovai per una selva oscura” (“I came to myself in a dark wood,” *Inf.* 1.2), although this echo is lost in the translation.

<sup>29</sup> In *Purgatorio* 1, Virgil cleans Dante’s cheeks with a tender gesture. Olga, instead, has to wash her own and her daughter’s face, as Ilaria has put on makeup to demonstrate her resemblance with her mother—much to Olga’s disgust.

<sup>30</sup> Here Ferrante reworks Lacan’s notion of the mirror-image stage as an important step towards the formation of the self. On this scene of the novel, see Ferrer; see also Pinto (especially 45).

her world together again. Using Ferrante's terminology, one could say that before this day she has been vigilant in a masculine way. *Sorveglianza* is another of Ferrante's keywords, and like *frantumaglia* is indeed a gendered one.<sup>31</sup> There exists a masculine, repressive vigilance and a *sorveglianza* made of the desire to be awake and aware, which Elizabeth Alsop has termed "expressive, rather than repressive" (475).<sup>32</sup> Ferrante aims at recovering the profound meaning of this state in her entire corpus, and presents Olga as one of the characters who transition from repression to vigilance:

Olga per esempio, che ha esercitato su di sé una sorveglianza "maschile", che ha imparato l'autocontrollo e si è addestrata a reazioni canoniche, esce dalla crisi dell'abbandono solo in virtù della specifica sorveglianza che riesce a realizzare su di sé: restare vigile, cioè, recuperare il desiderio di veglia, mobilitare a questo fine la piccola Ilaria, affidarle lo sfogliacarte, raccomandarle: se mi vedi distratta, se vedi che non ti sento, se non ti rispondo, pungimi; come a dire: fammi male, usa i tuoi cattivi sentimenti, ma ricordami il bisogno di vivere.

(*La frantumaglia* 99-100)

(Olga, for example, who has exercised over herself a "masculine" surveillance, who has learned self-control, and has trained herself to the prescribed reactions, emerges from the crisis of abandonment only by virtue of the close surveillance of herself that she manages to achieve: to remain vigilant, that is, to recover the desire for wakefulness, to mobilize for this purpose little Ilaria, entrust to her the paper cutter, tell her, if you see me distracted, if you see that I don't hear you, if I don't answer you, prick me—as if to say, hurt me, use your hostile feelings, but remind me of the need to live.)

(*Frantumaglia* 99-100)

For Olga too, the way up is down. She needs to reach the bottom of abandonment before starting her voyage back. The watershed for her, the moment her direction downward is inverted, occurs with the acceptance of the *poverella* as part of herself, signifying the end of an illusion: the illusion of being totally different from the poor woman that killed herself after being abandoned, but also the illusion of having a stable identity and a "celestial" body. The end of love is, indeed, "la fine violenta dell'illusione di avere un corpo celeste, è la scoperta della propria inessenzialità e deperibilità," as Ferrante puts it in the passage I quoted at the beginning of this essay (*La frantumaglia* 81; "the violent end of the illusion

---

<sup>31</sup> "I maschi hanno trasformato il sorvegliare in attività di sentinella, di secondino, di spia. La sorveglianza invece, se bene intesa, è piuttosto una disposizione affettiva di tutto il corpo, un suo distendersi e germogliare sopra e intorno" (*La frantumaglia* 98; "Men have transformed surveillance into a sentinel's activity, a jailer's, a spy's. Surveillance is, if well understood, more an emotional tendency of the whole body, an expansion and an inflorescence on and around it," *Frantumaglia* 104).

<sup>32</sup> See also de Rogatis, especially the chapter "Smarginatura frantumaglia sorveglianza" (83-121). On the positive connotation of *sorveglianza* as connected to the act of writing, see Santovetti (537).

of having a heavenly body, it's the discovery of one's own dispensability and perishability," *Frantumaglia* 86).

The second act that will bring Olga to rebuild her subjectivity is the acceptance of her children as yet another part of her identity, even though she has often considered them as bloodsuckers,<sup>33</sup> and felt disgust at her function of nourishing mother (*Giorni* 101):

Per quanto io stessa non fossi mai stata [...] l'Olga che avevo creduto di essere; per quanto, oddiomio, fossi solo un insieme sconnesso di lati, [...] quelle creature erano mie, le mie creature vere nate dal mio corpo, ne avevo la responsabilità.

(*Giorni* 145)

(even if I myself had never been that woman or [...] the Olga I had thought I was; even if, oh God, I was only a disjointed composition of sides, [...] those creatures were mine, my true creatures born from my body, this body, I was responsible for them.)

(*The Days* 130)

Olga's ascent begins here: "[...] con uno sforzo che mi costò una fatica al limite del sopportabile, mi levai in piedi" (*Giorni* 145; "[...] with an effort that cost me a struggle to the limit of the bearable, I got to my feet," *The Days* 130). At the beginning of her purgatory, Olga is not completely alone any longer; her daughter Ilaria becomes her controller, thus taking on the role of the mother, physically sustaining Olga—"Ti tengo io, mamma" (*Giorni* 151; "I'll hold you, mamma," *The Days* 135),<sup>34</sup> "Se non ti tenevo, cadevi giù" (*Giorni* 152; "If I hadn't held you, you would have fallen," *The Days* 136)—to the point that Olga realizes how heavy is the burden Ilaria carries: "Se io avevo la responsabilità di due malati, lei stava cominciando a percepire che i malati che le pesavano addosso erano tre" (*Giorni* 161; "If I had the responsibility for two sick creatures, she was starting to perceive that the sick who burdened her were three," *The Days* 144). Despite their past and ongoing hostility, Olga at this point entrusts Ilaria with the duty to be vigilant: "Insieme—la madre e la figlia—affermeranno il diritto alla vita fuori, fuori dal modello delle donne spezzate" (*La frantumaglia* 101; "Together—mother and daughter—they will declare a right to the life outside, outside the model of broken

---

<sup>33</sup> In her recent book, Isabella Pinto analyzes Ferrante's mythopoiesis and writes that "l'invenzione di una nuova genealogia femminile madre-figlia, in un'ottica che intende approfondire la funzione mitopoietica, con *I giorni dell'abbandono* si chiarifica secondo la grammatica della destrutturazione, ovvero svelando la parte mostruosa e dolorosa della soggettività femminile" (43; "the invention of a new female mother-daughter genealogy, in a perspective that intends to deepen the mythopoetic function, with *The Days of Abandonment* is clarified according to the grammar of disintegration, that is, by revealing the monstrous and painful part of female subjectivity," my transl.).

<sup>34</sup> We cannot fail to remember how Virgil physically holds Dante in *Inferno* 23, when he slides with Dante in his arms down the embankment between the fifth and the sixth pouch of Malebolge.

women," *Frantumaglia* 107). Rather than some authority from the past, it is the daughter who offers her some effective guidance.

In her attempt at ascending, Olga has to literally put back together the pieces of a broken reality. And soon the fundamental difference with Dante's *Commedia* emerges clearly: if in Dante the fiction is that his story is real and part of a divine project, in Ferrante the existence of a design is accepted as fiction: "Evitare di arrendersi all'insensatezza del giorno, tenere insieme i frammenti della mia vita come se fossero comunque destinati a un disegno" (*Giorni* 153, my emph.; "Avoid surrendering to the senselessness of the day, hold the fragments of life together as if they still had their allotted place in a design," *The Days* 136). *Frantumaglia* is indeed "il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto" (*La frantumaglia* 94; "the storehouse of time without the orderliness of a history, a story," *Frantumaglia* 100). Therefore, the cure for Olga's *frantumaglia* is the creation of a story, even if it is *only* a fiction, which keeps the fragments together and unites them in a *volume*—the narrative she is creating. With this realization, Olga's starts feeling again: "un dolore intollerabile, l'ansia di precipitare fuori dalla tessitura di certezze e dover reimparare la vita senza la sicurezza di saperlo fare" (*Giorni* 158; "an intolerable grief, the anxiety of falling out of the web of certainties and having to relearn life without the security of knowing how to do it," *The Days* 141). When she is not a stone anymore, she can try to recover from her crisis.

#### ***Latratus canis: The Soundscape of Hell***

Not only do *I giorni dell'abbandono* and *Inferno* share a similar vertical architecture and atmosphere, populated by damned souls and plagued by fear and anger, they are also rich in animal imagery and feature mysterious creatures that usually function as a threat.<sup>35</sup> In this last section of my investigation, I want to focus on the most enigmatic character in Ferrante's novel—the dog Otto—one of the few characters Ferrante remains silent about.<sup>36</sup> Leaving his family, Mario has

---

<sup>35</sup> See Ledda for a full account of animal imagery and its symbolic function in the *Commedia*. In her house, Olga is threatened by ghosts and fearful beasts, mysterious animals such as the green lizard entering the apartment and the ants that "invade" it. Olga sees them as a form of punishment or challenge that she has to win: "Se sono esposta ai ramarri, combatterò i ramarri. Se sono esposta alle formiche, combatterò le formiche. Se sono esposta ai ladri, combatterò i ladri" (*Giorni* 62; "If I am exposed to lizards, I will fight the lizards. If I am exposed to ants, I will fight the ants. If I am exposed to thieves, I will fight the thieves," *The Days* 57-58). More than any external threats, however, Olga has to fight against herself and her own "fascinazione di morte" (*La frantumaglia* 101; "fascination with death," *Frantumaglia* 107): "Se sono esposta a me stessa, mi combatterò" (*Giorni* 62; "If I am exposed to myself, I will fight myself," *The Days* 58).

<sup>36</sup> "Quanto al cane Otto non voglio né so dirle nulla, tranne che è il personaggio, se così si può dire, che mi ha procurato più sofferenza" (*La frantumaglia* 73; "As for the dog Otto, I don't want nor do I know how to tell you anything, except that he is the character, if I can put it like this, who caused me the most suffering," *Frantumaglia* 78).



also left Otto behind, therefore the dog himself suffers from abandonment. Unlike Olga and her two children, however, the dog does not survive.

Defined in the novel “capro espiatorio” (*Giorni* 204; “a scapegoat,” *The Days* 181), Otto has been interpreted by Enrica Maria Ferrara as “the catalyst for Olga’s appropriation of her new performative subject identity in which her husband Mario is no longer the necessary antagonist to define her role” (“Performative Realism” 150). It is with Otto’s death that Olga’s obsession with Mario ends:

Quando gli occhi mi tornarono asciutti e anche gli ultimi singhiozzi mi morirono in petto, mi accorsi che Mario era ridiventato il buon uomo che forse era sempre stato, non lo amavo più.

(*Giorni* 163)

(When my eyes dried and the last sobs died in my breast, I realized that Mario had become again the good man he had perhaps always been, I no longer loved him.)

(*The Days* 146)

Olga’s traumatic healing process, as I have suggested above, entails that her emotions start flowing again. It is significant that this process culminates during Otto’s agony:

Quella prossimità di morte reale, quella ferita sanguinante della sua sofferenza, di colpo, insperatamente, mi fece vergognare del dolore degli ultimi mesi, di quella giornata sovratono di irrealtà. Sentii la stanza che tornava in ordine, la casa che saldava insieme i suoi spazi, la solidità del pavimento, il giorno caldo che si distendeva su ogni cosa, una colla trasparente.

(*Giorni* 163)

(That proximity of real death, that bleeding wound of his suffering, of guilt, unexpectedly made me ashamed of my grief of the previous months, of that day with its overtones of unreality. I felt the room return to order, the house weld together its spaces, the solidity of the floor, the hot day that extended over everything, a transparent glue.)

(*The Days* 145)

When Otto dies, the space-time conjuncture that had gone “out of joint” returns to its order, and what Alsop defines “wrinkles in time” (476) unravel. The front door which had been impossible to open until this moment, and had kept Olga and her children imprisoned, easily opens now. It is the sacrifice of the good and docile dog that allows the return to some kind of normalcy in Olga’s sense of reality. The scene of Otto’s death, on Olga’s longest and darkest day, therefore, is particularly relevant and worth quoting:

Accarezzai Otto tra le orecchie e lui aprì gli occhi scoloriti e mi fissò. Gli vidi lo sguardo del cane amico che, invece di accusarmi, chiedeva scusa per la sua condizione. Poi un dolore intenso del corpo gli oscurò le pupille, digrignò i denti e *mi latrò contro senza ferocia*. Poco dopo mi morì in grembo e scoppiai a piangere d’un pianto incontenibile, non

confrontabile con nessun altro pianto di quei giorni, di quei mesi.

(*Giorni* 163, my emph.)

(I caressed Otto between the ears and he opened his colorless eyes and stared at me. I saw in him the look of the friendly dog who, instead of accusing me, asked forgiveness for his condition. Then an intense pain in his body obscured his pupils, he gnashed his teeth and barked at me without ferocity. Soon afterward he died in my lap, and I burst out crying in an uncontrollable lament, utterly unlike any other crying of those days, those months.)

(*The Days* 145-46)

In her experience of abandonment, Olga finds no real guide, but she finds a friend in a non-human animal (“cane amico”) that shares her pain, is the innocent victim of her violence,<sup>37</sup> and might even die because she fails to put away an antitubercular spray can. In the months of the abandonment their lives have become entangled.<sup>38</sup> When Olga says that “forse c’era bisogno di un capro espiatorio. Ma poiché io mi sono sottratta, è toccata a Otto” (*Giorni* 204: “maybe there was only the need for a scapegoat. And since I wasn’t going to be, it was up to Otto,” *The Days* 181) she suggests that she and her children could have perished, in line with the destiny of her literary predecessors, but she chose not to follow in their footsteps.

The passage about the dog’s death is emotionally intense precisely because it juxtaposes two kinds of pain: Olga’s and Otto’s. While Olga gives voice to her pain in her narration, we are left with Otto’s moaning, which Olga deciphers as a submissive request for forgiveness. In other words, along with his suffering and death, even Otto’s barking has become meaningful to her. This sound is referred to with a Dantean word, *latrare*, a term that the narrator uses often, even when Otto’s barking is supposed to be festive (*Giorni* 40-41).<sup>39</sup> What does Ferrante seek to convey by using (in contemporary Italian) this verb, rather than the common *abbaiare*, and having Otto produce sounds with infernal echoes? Firstly, having

---

<sup>37</sup> One day Olga meets a woman with her child while she is walking Otto. The two women have a fight over Otto’s running around the park unleashed. When Olga realizes that Otto is really a terrifying dog for those who do not know him, she hits him with a stick and does it so violently that the woman, at first scared by the dog, is now scared by Olga (chapter 11).

<sup>38</sup> According to Ferrara, “Ghosts of dead people (Amalia in *Troubling Love* and “la poverella” in *The Days*), dogs and doors (in *The Days*), dolls (in *The Lost Daughter*), and even technological artefacts (computers and telephones in *The Days*), act like a sort of cognitive springboard which forces the protagonists to acquire a better sense of self through a close interaction with the organic or inorganic materiality of these entities” (“Posthumanism and Identity” 94).

<sup>39</sup> *Il nuovo De Mauro* dictionary defines *latrare* as 1) a common word used in reference to dogs with the meaning of “abbaiare con rabbia e forza” and 2) a rare word used in a derogatory manner in reference to people: “sbraitare, inveire a gran voce”. As part of this second meaning, this dictionary includes the literary use of *latrare* meaning “parlare consideratamente, blaterare,” as in Dante’s sentence “cosa che quasi tutti così latrano” (“in this cry do almost all men bark,” *Conv.* 4.3.8).

the dog sound like hell, so to speak, is a reminder that even innocent beings, in Ferrante's world, exist always "al bordo di uno squarcio" (*Giorni* 197; "[at] the edge of a hole," *The Days* 176). Secondly, in my reading Otto is the means through which the soundscape of Hell directly resonates during Olga's abandonment, strengthening the allusion to one of the dilemmas of Dante's *Inferno*, i.e. the distinction between sign and meaning.

Dante uses *latrare* in a variety of contexts and with different levels of figuration. The verb refers to dogs or doglike figures in *Inferno*, for example in "Cerbero [...] / con tre gole caninamente latra" ("Cerberus [...] / with three throats barks doglike," *Inf.* 6.13-14). "Cane" or the feminine "cagna/cagne" itself is used as an insult in various occasions, for instance by Virgil in canto 8 against the wrathful souls ("cani," *Inf.* 8.42) or as a symbol of violence (the "cagne" in Ugolino's dream, *Inf.* 32.32). But *latrare* is also deployed to convey the pain of a soul, as in the case of Ecuba in *Inferno* 30,<sup>40</sup> or the allusion to the punishment of Brutus and Cassius in *Paradiso* 6 ("Bruto con Cassio ne l'inferno latra"; "Brutus and Cassius bark in Hell," *Par.* 6.74). Finally, the canine imagery and the discourse of language are powerfully merged when Dante meets Bocca degli Abati, right before he encounters Ugolino:

Io avea già i capelli in mano avvolti,  
e tratti glien' avea più d'una ciocca,  
*latrando* lui con li occhi in giù raccolti,  
quando un altro gridò: "Che hai tu, Bocca?  
non ti basta sonar con le mascelle,  
se tu non *latri*? qual diavol ti tocca?"

(I had already wrapped his hair around my hand and had torn out more than one tuft of it, he *barking* with his eyes kept down, when another shouted: "What's wrong with you, Bocca? Isn't it enough to play tunes with your jaws, that you have to *bark*, too? What devil is tickling you?")

(*Inf.* 32.103-08, my emph.)

The imagery of the dog here also shows, as Allen Shoaf claims, "Dante's understanding of signs and contemporary debates about signifying" (148). The bark of the dog was crucial in those debates, which recognized to dogs an "interstitial condition," since they are not human, but not "*merely* subhuman," as they can emit "*significant* sounds" (156). Since Bocca (whose name is already a reference to language) barks rather than speaking, this indicates that the soul has

---

<sup>40</sup> The entry *latrare* in *Enciclopedia dantesca* lists a "uso intermedio fra l'uso proprio e quello metaforico della parola (un essere umano, pur senza subire una vera e propria metamorfosi bestiale, perde per il crudele dolore caratteristiche umane)". The example given by the author of the entry comes precisely from *Inferno* 30: "[Ecuba] forsennata latrò sì come cane, / tanto il dolor le fé la mente torta" ("[Hecuba], going mad, she barked like a dog, her grief had so twisted her mind," *Inf.* 30.20-21).

become “a lesser and baser kind of semiotic creature” (156), therefore unworthy of being part of the human community.

Permeated by echoes of the *latratus canis* tradition, the last section of *Inferno* is also the one in which Dante can mirror himself in the thick ice that represents the landscape of the bottom of Hell (“avea di vetro e non d’acqua semiante”; “the appearance of glass and not of water,” *Inf.* 32.24). According to Shoaf, the fact that the souls in this circle are traitors, indicates that Dante himself is a traitor “both literally and tropically” (158). In fact, he has betrayed Beatrice, perhaps for the stony woman. In one of the *rime petrose*, “Così nel mio parlar voglio esser aspro,” the poet does indeed bark like a dog: “Ohimè, perché non latra / per me, com’io per lei, nel caldo borro?” (“Alas, why does she not howl / for me in the hot gorge, as I for her?” 59-60).<sup>41</sup> Thus, *latrare* provides a specific link between the pain of unrequited love and the desire for vengeance, which is exactly Olga’s emotional state before her recovery.<sup>42</sup>

*Inferno* 32 as a whole is a metaliterary canto. “As this part of the narrative journey reaches its conclusion,” Barolini writes, “it recapitulates and mirrors itself, as though the glassy ice of Cocytus provided a mirror for the self-scrutiny of poet as well as pilgrim” (*Undivine Comedy* 93). It seems to me that Olga resembles both Dante the character who suffers for unrequited love and Dante the poet who has to invent a new literary canon. As Shoaf points out, Dante is a traitor also “because, as a poet, he works in the tradition which he hands on and over by reworking it, revising it, recovering it, resuming it—in short, betraying it” (158). Why is Dante violent then? And why is Olga violent?

This is not the first time Dante uses violence against a damned soul. For instance, in *Inferno* 13 Virgilio has Dante hurt Pier delle Vigne’s trunk. In the case of Bocca, however, Dante is intentionally violent (“Allor lo presi per la cuticagna”; “Then I seized him by the scalp,” *Inf.* 32.97). Violence is necessary here for Dante as it was in the case of Pier delle Vigne. It is a means to get to see and understand, it is an epistemological tool. It also confirms the hierarchy between Dante and the damned soul, even if he can sometimes feel pity for them or mirror himself in them.

Since this is the coldest place of Hell, the furthest from divine love—the love which gives meaning to what in the universe “si squaderna”—it is not by chance that the intensity of the violence pairs with the discourse about the gap between language and reality, signifier and signified:

---

<sup>41</sup> The translation of this poem is by Kenelm Foster and Patrick Boyde and it is available through the *Princeton Dante Project*.

<sup>42</sup> We would expect that Olga’s language of grief could also be alluded to as *latrare*, but significantly the term never refers to her, which indicates that she never goes that far as becoming completely unarticulated, despite the dissolution of her grammar and her obscene language.

S'io avessi le rime aspre e chioce,  
 come si converrebbe al tristo buco  
 sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,  
 io premerei di mio concetto il suco  
 più pienamente; ma perch'io non l'abbo,  
 non senza tema a dicer mi conduco [...].

(If I had harsh and clacking rhymes such as befit the dreadful hole toward which all other rocks point their weight, I would press out the juice from my concept more fully; but because I lack them, not without fear do I bring myself to speak [...].)

(*Inf.* 32.1-6)

These first lines of canto 32 look for a language that coincides with the fact: “si che dal fatto il dir non sia diverso” (“so that the word may not be different from the fact,” *Inf.* 32.12).<sup>43</sup> Such a mimetic desire can only belong to Dante, as an intellectual of his time. For Olga, instead, the split between sign and fact has already occurred, and is in itself reassuring:

“Quando dico schiaffo, mica ti do uno schiaffo” le spiegai tranquillamente come se fossi davanti a un esaminatore e volessi fare buona figura mostrandomi calma e razionante, “la parola schiaffo non è questo schiaffo”. E non tanto per convincere lei, quanto per convincere me, mi schiaffeggiavo con energia.

(*Giorni* 114)

(“When I say ‘slap,’ I’m not slapping you,” I explained to her calmly, as if I were before an examiner and wished to make a good showing, presenting myself as cool and rational. “The word ‘slap’ is not this slap.” And not so much to convince her as to convince me, I slapped myself hard.)

(*The Days* 103)

Olga’s self-inflicted violence has the purpose to prove the distance between sign and signifier. She is indeed afraid that the distinction between language and matter might be erased, as Ferrara has aptly pointed out (“Performative Realism” 185).

Dante’s concern with the inadequacy of language is especially deep in the pit of Hell,<sup>44</sup> where the violence of the pain should generate “rime aspre e chioce.” This phrase is a reprise of the *rima petrosa* I mentioned above, “Cosi nel mio parlar voglio esser aspro,” which also expresses Dante’s effort to find an adequate language for his subject,<sup>45</sup> while anticipating a violent image that Dante recreates

<sup>43</sup> According to Barolini, “[t]his great cascade of metapoetic language celebrates the fundamental principle of Dantesque stylistic decorum: language must not differ from reality” (*Undivine Comedy* 93).

<sup>44</sup> For example, Dante-poet cannot explain what he felt when he saw Lucifer, “però ch’ogne parlar sarebbe poco. / Io non mori’ e non rimasi vivo” (“all speech would be insufficient. / I did not die and I did not remain alive,” *Inf.* 34.24-25).

<sup>45</sup> “e ’l peso che m’affonda / è tal che non potrebbe adequar rima” (“and the weight that sinks me is such that no verse / would suffice to describe it,” 20-21).

in *Inferno* 32:

S'io avessi le belle trecce prese,  
che fatte son per me scudiscio e ferza,  
pigliandole anzi terza,  
con esse passerei vespero e squille:  
e non sarei pietoso ne cortese,  
anzi farei com'orso quando scherza;  
e se Amor me ne sferza,  
io mi vendicherei di più di mille.

(“Così nel mio parlar” 66-73)

(Once I'd taken in my hand the fair locks / which have become my whip and lash, / seizing them before terce / I'd pass through vespers with them and the evening bell: / and I'd not show pity or courtesy, / O no, I'd be like a bear at play. / And though Love whips me with them now, / I would take my revenge more than a thousandfold.)

The poet's love here is only equal to his hatred, which leads to a violent eroticism. It is significant that Dante reuses the hair pulling image with Bocca, turning the sexual gesture into a political one, an imaginary gesture into a real one (see Barolini, *Undivine Comedy* 297n44).

The image of the hair pulling in Ferrante is typical of violence perpetrated by women.<sup>46</sup> Olga, for example, has the fantasy of pulling the hair of Mario's lover in one of the most violent and linguistically vulgar scenes of the book, where she physically assaults her husband's new lover:

Dammi quegli orecchini, dammi quegli orecchini. Volevo strapparglieli con tutto l'orecchio, mi volevo tirar dietro la sua bella faccia con gli occhi il naso le labbra il cuoio capelluto la chioma bionda, volevo tirarmeli dietro come se un amo avesse uncinato la sua veste di carne, le sacche dei seni, il ventre che fasciava budella e sbrodolava dal foro del culo, dalla fessa profonda coronata d'oro. E lasciarle solo quello che in realtà era, un brutto teschio macchiato di sangue vivo, uno scheletro appena scuoiato. Perché la faccia e la pelle sulla carne, infine cosa sono, una copertura, un travestimento, un fard per l'orrore insopportabile della nostra natura viva.

(*Giorni* 76)

(Give me those earrings, give me those earrings. I wanted to rip them off her, together with the ear, I wanted to drag along her beautiful face with the eyes the nose the lips the scalp the blond hair, I wanted to drag them with me as if with a hook I'd snagged her garment of flesh, the sacks of her breasts, the belly that wrapped the bowels and spilled out through the asshole, through the deep crack crowned with gold. And leave to her only that which in reality she was, an ugly skull stained with living blood, a skeleton that had just been

---

<sup>46</sup> See, for example, *L'amica geniale*: “Le donne combattevano tra loro più degli uomini, si prendevano per i capelli, si facevano male” (33; “The women fought among themselves more than the men, they pulled each other's hair, they hurt each other,” *My Brilliant Friend* 37).

skinned. Because what is the face, what, finally, is the skin over the flesh, a cover, a disguise, rouge for the insupportable horror of our living nature.)

(*The Days* 71-72)

As shown in this passage, in *I giorni dell'abbandono*, the bottom of hell is cold as ice and holds up a mirror for the character's self-scrutiny, offering the same imagery that prevails in the last cantos of *Inferno*, especially canto 32. However, for Ferrante, hell is not a separate, ultramundane space; it is inherently entangled with life. "L'orrore insopportabile della nostra natura vita" is indeed barely concealed by people's decaying corporeality. Olga is constantly reminded of this horror through Otto's infernal echoes. The word *latrare*, which occurs sixteen times in the novel, always refers to the dog, with one exception. Toward the end of the story, when Otto is already dead, Olga is at a concert where her neighbor Carrano is playing; suddenly, she feels for a moment that the room has become a precipice, acquiring an infernal spatial dimension (*Giorni* 197). Inevitably a "latrato" is heard (the laugh of a person in the audience) and Otto's ghost seems to cross the stage. But this time, Olga is not afraid. She has learned and accepted that "la vita viva" coexists with the "odore umido della terra dei morti" (*Giorni* 198; "life lives together with the damp odor of the land of the dead," *The Days* 176).

### Conclusions

Starting from an initial strong feeling of pain and fear that turns her into a stone, Olga's journey through abandonment is constructed as descent into an abyss, in which her personal drama determines an emotional, existential and epistemological crisis, followed by a laborious ascent. Similar to Dante, the pilgrim Olga shares the pains of her ghosts (the *poverella*, Monique and Anna), without succumbing to her "fascination di morte" (*La frantumaglia* 101; "fascination with death," *Frantumaglia* 107). At the end of the story, she leafs through her books again:

[T]ornai a leggere le pagine in cui Anna Karenina va verso la morte, sfogliai quelle che parlavano di donne spezzate. Leggevo e intanto mi sentivo al sicuro, non ero più come le signore di quelle pagine, non le sentivo come una voragine che mi risucchiava. Mi accorsi che avevo persino sepolto da qualche parte la moglie abbandonata della mia infanzia napoletana, il mio cuore non le batteva più in petto, i tubi delle vene si erano spezzati. La *poverella* era diventata come una vecchia foto, *passato impietrito, senza sangue*.

(*Giorni* 206-07, my emph.)

(I read again the pages in which Anna Karenina goes toward her death, leafed through the ones about women destroyed. I read and felt that I was safe, I was no longer like those women, they no longer seemed a whirlpool sucking me in. I realized that I had even buried somewhere the abandoned wife of my Neapolitan childhood, my heart no longer beat in her chest, the veins had broken. The *poverella* had become again an old photograph, the

petrified past, without blood.)

(*The Days* 183-84)

The lexical reprise of *impietrito* in the expression “passato impietrito” closes a circle—Olga was turned into stone by Mario’s abandonment at the very beginning of the novel—and marks a semantic transformation: the past is stone not because of too much sorrow, as in the case of Olga and Ugolino, but because there is no more pain (“senza sangue”).

However, Olga’s emerging from the abyss (“in che modo sono riemorsa?” *Giorni* 197) is very different from Dante’s “usc[ire] a riveder le stelle” (“[to come] forth to look again at the stars,” *Inf.* 34.139). Dante knows his journey upward will continue, whereas Olga does not expect or experience any ecstasy, and her happiness—her only possible “paradise”—will be in the “quiet” love story she starts with Carrano:

Mi abbracciò, mi tenne stretta per un po’ accanto a lui senza dire parola. Stava cercando di comunicarmi in silenzio che lui sapeva, per un suo dono misterioso, irrobustire il senso, inventare un sentimento di pienezza e di gioia. *Finsi di credergli* e perciò ci amammo a lungo, nei giorni e nei mesi a venire, quietamente.

(*Giorni* 211, my emph.)

(He embraced me, he held me close to him for a while, without saying a word. He was trying to communicate silently that, through his mysterious gift, he knew how to make meaning stronger, to invent a feeling of fullness and joy. I pretended to believe him and so we loved each other for a long time, in the days and months to come, quietly.)

(*The Days* 188)

Dante’s faith has here been replaced by a conscious illusion. In Ferrante’s version of *Inferno* and *Purgatorio*, Olga is both the suffering soul and an observer, a victim and a violent perpetrator, a reader and a writer. Without a Virgil-like figure, Olga herself has to envision a thread that can keep her world from falling apart again, a plot that can give her story a sense. The *volume* that Olga can look into is not a divine one but the book that she writes on her own journey.

It is only fitting that among Ferrante’s intertextual models is the *Commedia*, the work in which Dante tests the limits of language, creates new words, establishes his authority, and declares himself superior to his own models and masters, emphasizing what Michelangelo Picone, in his essay about the poet’s rewriting of his sources, has labeled as “incompletezza ‘tragica’ del mondo antico” (114). As no author has depicted a woman’s abandonment and envisioned the female character’s salvation, Ferrante looks toward what Alberto Asor Rosa has termed “[il] più gigantesco disegno di una possibile salvazione umana” (“the biggest plan of a possible human salvation,” my transl.). Thus, Ferrante engages with the most perfect *auctor* emerging from the *Commedia*—Dante himself—to establish the premises of her own authority—even in the absence of an authorial



face, and in the absence of any transcendental message—who bests Simon de Beauvoir and Tolstoy and the entire history of Western literature, marking the beginning of a new canon that goes beyond the male/female, or even human/non-human dichotomies.

*City University of New York*

### Works Cited

- Alighieri, Dante. *Rime. Le opere di Dante*. Ed. Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960. <https://dante.princeton.edu/pdp/rime.html>.
- \_\_\_\_\_. *La commedia secondo l'antica vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1966-67. <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/>.
- \_\_\_\_\_. *Il Convivio (The Banquet)*. Trans. Richard H. Lansing. Garland Library of Medieval Literature, 1990. <https://digitaldante.columbia.edu/text/library/the-convivio/>.
- \_\_\_\_\_. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Ed. and transl. Robert M. Durling. Introduction and Notes Roland L. Martinez and Robert M. Durling. 3 vols. New York and Oxford: Oxford UP, 1996, 2003, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Convivio*. Ed. Giorgio Inglese. Milano: BUR, 2015.
- Alsop, Elizabeth. "Femme Fatales: 'La fascinazione di morte' in Elena Ferrante's *L'amore molesto* e *I giorni dell'abbandono*." *Italica* 91.3 (2014): 466-85.
- Ascoli, Albert Russell. *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Asor Rosa, Alberto. "Il mio Dante primo umanista che voleva salvarci tutti." *la Repubblica*, August 27, 2016. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/08/27/il-mio-dante-primo-umanista-che-voleva-salvarci-tutti52.html>.
- Bady, Aaron. "Elena Ferrante, Master of the Epic-Anti-Epic. Dante in the Key of Virginia Woolf." September 2, 2015. <https://lithub.com/elena-ferrante-master-of-the-epic-anti-epic/>.
- Barolini, Teodolinda. *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Inferno 1: Myth Meets History, Isaiah Meets Aristotle." *Commento Baroliniano*, Digital Dante. New York: Columbia University Libraries, 2018. <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-1/>.
- Bosco, Umberto, ed. *Enciclopedia dantesca*. 6 vols. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78. [https://www.treccani.it/enciclopedia/latrare\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/latrare_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).
- Dahlman, Roberta Colonna. "Strategie di narrazione retrospettiva nel romanzo. *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante." *Edito, inedito, riedito*. Ed. Vera Nigrisoli Wårnhjelm, Alessandro Aresti, Gianluca Colella and Marco Gargiulo. Pisa: Pisa UP, 2017. 199-212.
- de Rogatis, Tiziana. *Elena Ferrante: Parole chiave*. Roma: Edizioni e/o, 2018.
- Durling Robert M. and Ronald L. Martinez. *Time and the Crystal: Studies in Dante's Rime Petrose*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: U of California P, 1990.
- Ferrante, Elena. *I giorni dell'abbandono*. Roma: Edizioni e/o, 2002.

- \_\_\_\_\_. *The Days of Abandonment*, Transl. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2005.
- \_\_\_\_\_. *L'amica geniale*. Roma: Edizioni e/o, 2011.
- \_\_\_\_\_. *My Brilliant Friend. Book One of the Neapolitan Novels*. Transl. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Storia del nuovo cognome*. Roma: Edizioni e/o, 2012.
- \_\_\_\_\_. *The Story of a New Name. Book Two of the Neapolitan Novels*. Transl. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2013.
- \_\_\_\_\_. *La frantumaglia*. New edition. Roma: Edizioni e/o, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Frantumaglia: A Writer's Journey*. Transl. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2016.
- \_\_\_\_\_. *L'invenzione occasionale*. Roma: Edizioni e/o, 2019.
- \_\_\_\_\_. *The Incidental Inventions*. Transl. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2019.
- \_\_\_\_\_. *La vita bugiarda degli adulti*. Edizioni e/o, 2019.
- \_\_\_\_\_. *The Lying Life of Adults*. Transl. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2020.
- \_\_\_\_\_. "Il nuovo alfabeto di Dante, le parole di Beatrice." *Robinson, la Repubblica* 229, April 24, 2021. 2-5.
- Ferrara, Enrica Maria. "Performative Realism and Post-Humanism in *The Days of Abandonment*." *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. Ed. Grace Russo Bullaro and Stephanie Love. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 129-58.
- \_\_\_\_\_. "Posthumanism and Identity in Elena Ferrante's Neapolitan Novels." *Posthumanism in Italian Literature and Film: Boundaries and Identity*. Ed. Enrica Maria Ferrara. New York: Palgrave Macmillan, 2020. 93-116.
- Ferrer, Maria Reyes. "La funzione dello specchio nel romanzo *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante." *Cuadernos de Filología Italiana* 23 (2016): 221-36.
- Hagedorn, Suzanne C. *Abandoned Women: Rewriting the Classics in Dante, Boccaccio, and Chaucer*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2003.
- Hollander, Robert. *Il Virgilio dantesco: Tragedia nella Commedia*. Firenze: Leo S. Olschki, 1983.
- \_\_\_\_\_. "Dante's Virgil: A Light that Failed." 1985. [https://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/LD/numbers/04/hollander.html](https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/LD/numbers/04/hollander.html)
- Hollister, Michael. "Spatial Cognition in Literature: Text-Centered Contextualization." *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal* 28.2 (1995): 1-21.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the I Function." *Écrits: The First Complete Edition in English*. Transl. Bruce Fink. London and New York: Norton, 2006. 75-81.
- Lazzaro-Weis, Carol. *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968-1990*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1993.
- Ledda, Giuseppe. *Il bestiario dell'aldilà: Gli animali nella Commedia di Dante*. Ravenna: Longo Editore, 2019.
- Lipking, Lawrence. *Abandoned Women and Poetic Tradition*. Chicago: U of Chicago P, 1988.
- Lucamante, Stefania. *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel*. Toronto: U of Toronto P, 2008.
- Il nuovo De Mauro*. <https://dizionario.internazionale.it/>.
- Martinez, Ronald L. "Dante and the Two Canons: Statius in Virgil's Footsteps (*Purgatorio* 21-30)." *Comparative Literature Studies* 32.2 (1995): 151-75.
- Mazzotta, Giuseppe. *Reading Dante*. New Haven and London: Yale UP, 2014.

- Milkova, Stiliana. *Elena Ferrante as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2021.
- Morelli, Maria. "Margins, Subjectivity, and Violence in Elena Ferrante's *Cronache del mal d'amore*" *Italian Studies* online first (June 2001): 1-13. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00751634.2021.1932054>.
- Palma, Pina. "Farewell to Naples: Ferrante's *Story of a New Name*." *Forum Italicum* 52.2 (2018): 471-84.
- Picone, Michelangelo. "L'Ovidio di Dante." *Dante e la "bella scola" della poesia. Autorità e sfida poetica*. Ed. Amilcare A. Iannucci. Ravenna: Longo, 1993. 107-44. *Princeton Dante Project*. <https://dante.princeton.edu/>.
- Pinto, Isabella. *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*. Milano: Mimesis, 2020.
- Ovid. *Heroides*. Transl. A.S. Kline. 2001. <https://www.poetryintranslation.com/klineasheroides.php>.
- Ricciardi, Alessia. *Finding Ferrante: Authorship and the Politics of World Literature*. New York: Columbia UP, 2021.
- Sambuco, Patrizia. "Construction and Self-Construction in Elena Ferrante's Gendered Space." *Beyond the Piazza: Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*. Ed. Simona Storchi. Brussels: Peter Lang, 2013. 115-27.
- Santovetti, Olivia. "Melodrama or Metafiction? Elena Ferrante's Neapolitan Novels". *The Modern Language Review* 113. 3 (2018): 527-45.
- Shoaf, Richard Allen. "Barking in Hell: Medieval Sign Theory in the *Inferno* and Dante's Poetics of 'convenire'." *Le tre corone: rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio* 2 (2015): 147-60.
- Weil, Simone. "The *Iliad*, or the Poem of Force." Simone Weil and Rachel Bepaloff. *War and the Iliad*. New York: New York Review of Books, 2005. 1-38.
- Zarour Zarzar, Victor Xavier. "The Grammar of Abandonment in *I giorni dell'abbandono*." *Modern Language Notes* 135.1 (January 2020): 327-44.

## OLIMPIA PELOSI

### TRADUZIONI VERNACOLARI DELLA *COMMEDIA* TRA SECONDO E TERZO MILLENNIO

**Sinossi:** Questa mia indagine, configurantesi come uno spoglio diacronico ragionato, mira ad esaminare alcuni tra i più significativi contributi fioriti sul fenomeno delle versioni vernacolari della *Commedia* partendo dagli interventi di Carlo Salvioni, apparsi nel 1902, nel 1909 e nel 1910.<sup>1</sup> Allo scandaglio delle ricerche fondative di Salvioni segue l'analisi degli scrutini di Alfredo Stussi (1982), Francesco Di Gregorio (1992) e Francesco Granatiero (2017); più succinti e specialistici i primi due; maggiormente onnicomprensivo il terzo, che traccia e commenta l'arco diacronico delle traduzioni e/o "riscritture" originali del poema dantesco.<sup>2</sup> Chiude il resoconto la riflessione sul volume di Gian Luigi Ferraris (2020) che dettaglia ed aggiorna le precedenti indagini. I contributi presi in esame delineano la fitta mappa dei rifacimenti vernacolari della *Commedia* nati sia in uno spazio preunitario che postunitario, e rendono conto altresì di quelli che lambiscono, in ampia ondata, le sponde del terzo millennio.

**Parole chiave:** Traduzioni vernacolari della *Commedia*, lingua nazionale, dialetti regionali, Italia preunitaria e postunitaria, terzo millennio.

#### Ragguagli di metodo

La prima traduzione dialettale del poema dantesco risale (come attestato dallo storico Giuseppe Galluppi di Pancaldo) all'epoca barocca. Essa fu opera del nobile siciliano Paolo Principato, erudito, "matematico insigne e poeta laureato" (147), vissuto a Messina tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo. Dopo il lungo iato settecentesco, Carlo Porta (1775-1821), il maggior poeta dialettale lombardo d'epoca romantica, divenne, con le sue riscritture dantesche, l'antesigiano ed il modello di riferimento per una larga schiera di traduttori

---

<sup>1</sup> Contributi fondativi, quelli del Salvioni, ai quali si è inteso qui dare lo spazio che ad essi spetta, per omaggiare uno studioso valente e sollevare il velo dell'oblio che, fino a tempi recenti, lo ha immeritabilmente avvolto. Un ottimo contributo miscelaneo che restituisce al filologo svizzero la sua caratura è quello pubblicato, nel 2010, dal Centro di Dialettologia e di Etnografia di Bellinzona. Il volume è il frutto del convegno tenutosi nella stessa città svizzera nel 2008 per celebrare il centocinquantesimo della nascita di Salvioni.

<sup>2</sup> Si usa qui il termine "riscritture" non nella sua accezione logico-informatica, bensì nel senso più squisitamente attinente alla branca della *Traductologie* (vale a dire degli studi traduttivi o *Translation Studies*, germogliati sul limitare della seconda metà del secolo scorso); e ci si riferisce inoltre alla lunga scia di studi teorici sull'argomento, tra i quali vale ricordare, a proposito della *transposition intersémiotique* (trasposizione intersemiotica, mia la traduzione), Roman Jakobson, Julia Kristeva, Gérard Genette, Hans Robert Jauss, André Lefevere, Itamar Even-Zohar; e, più di recente, Irene Fantappiè e Kubilay Aktulum.

vernacolari della *Commedia*. A partire dalla versione portiana del primo canto dell'*Inferno* che si situa, come riferito da Matteo Basora, “all’inizio dell’Ottocento” (219), la *vis* traduttiva in vernacolo investe con prepotenza l’opera dell’Alighieri e non conosce più sosta. I rifacimenti infatti si sono a mano a mano estesi, con ininterrotta verve, dal periodo risorgimentale e protounitario a quello postunitario e novecentesco, proliferando poi, nei primi due decenni del secolo attuale, in un fenomeno proiettato su larghissima scala che coinvolge molte tra le regioni italiane. Vari i possibili motivi di tale rigogliosa fioritura, che vanno dalla identificazione patriottica di Dante come profeta e simbolo dell’unità nazionale agli empiti retorico-propagandistici del ventennio fascista; e non ultima, trovano la loro ragion d’essere in ricorrenti spinte regionalistiche (e addirittura campanilistiche) tese a conferire preminenza agli idiomi vernacolari. La rassegna, per sua stessa natura, non pretende d’essere esaustiva. Essa si pone, bensì, come sintetica nota informativa.<sup>3</sup> Il ragguaglio si muove e si sviluppa lungo l’asse longitudinale delle inchieste estetiche, filologiche e dialettologiche che, a partire dal primo Novecento fino al tempo presente, hanno in parallelo accompagnato l’infittirsi degli esercizi traduttivi e metatraduttivi della *Commedia* in ambito regionale italiano. Come acutamente rileva lo studioso Dario Pasero di recente,

il rapporto instauratosi tra Dante e la poesia dialettale in Italia si è sviluppato in due direzioni che, pur tra loro diverse, hanno paradossalmente interagito in modo tale da far sì che molti scrittori dialettali abbiano visto il poeta fiorentino come un termine di confronto quasi irrinunciabile rispetto alla loro produzione. Non solo, ma ciò è accaduto sia per i poeti colti che per quelli che, pur definiti come “popolari”, conoscono in realtà, e a volte anche in modo non superficiale, il poema dantesco. Due direzioni, dunque: da una parte il ruolo che l’Alighieri ha esercitato, fin dai suoi tempi, e poi in misura sempre più massiccia (se si esclude, ma solo per quanto riguarda l’aspetto squisitamente linguistico, l’età del Rinascimento: il purismo e il Bembo), sulla cultura, e non solo quella letteraria, italiana; dall’altra, specialmente dal secolo XVII fino all’età romantica, ma in parte ancora ai nostri tempi, la consapevolezza della subalternità che gli scrittori dialettali hanno vissuto nei confronti della letteratura in lingua (di cui Dante [...] costituiva il punto più alto), subalternità sintetizzabile nella famosa formula crociana della “letteratura dialettale riflessa”.

(2)<sup>4</sup>


---

<sup>3</sup> Al fine di non alterare il voluto carattere sintetico dell’indagine si è optato di render conto nel testo dei principali contributi critici che affrontano in specifico ed in dettaglio il tema; e si è preferito indicare in nota (o in bibliografia) i riferimenti alle inchieste che presentano un carattere più generale (e che rivelano un più parziale scandaglio per quel che riguarda gli spazi geo-culturali della penisola) quali, fra gli altri, gli interventi di Giuliano Mambelli, Filippo Fichera, Mario Sansone, Carlo Dionisotti, Fiorenzo Toso e Davide Ruggerini.

<sup>4</sup> Il riferimento è a Croce 1927: “Nel seicento, sorse ed ebbe rigoglio in tutta Italia la letteratura dialettale riflessa o d’arte: che è cosa a cui non è stato dato il conveniente risalto nelle nostre storie letterarie e culturali, e che pure merita una considerazione critica [...]. Invero, la letteratura dialettale d’arte o riflessa si distingue [...] dalla letteratura dialettale

Di tale intricato connubio di convergenze e discrasie esistenti fra lingua ufficiale e vernacolo si fecero latori, a ridosso dell'era postbellica a noi più contigua, gli studi delle menti più sensibili e avvertite che operavano nei campi della linguistica e della dialettologia.<sup>5</sup> Ad essi seguirono, nel corso dell'evoluzione del pensiero critico novecentesco nazionale ed estero, riflessioni accurate che, superata la visione storicista crociana, videro, come spiega Vittorio Coletti, “la riemersione dei dialetti come patrimonio di una più attenta coscienza culturale [...] degli italiani”; e la colorarono di un’“implicazione ideologica” modulantesi su una “tastiera” che andava “dalla rimotivazione politica di una realtà subalterna alla simpatia psicologica per una cultura in via di estinzione” (369-70).<sup>6</sup> La presente inchiesta si concentra su alcuni fra i più significativi contributi che disegnano e compendiano, in diacronico snodarsi, il progressivo sviluppo delle versioni vernacolari della *Commedia* nel tessuto geo-antropologico della penisola.

### **I prodromi: Carlo Salvioni, i *Junggrammatiker*<sup>7</sup> e la riscoperta dell'alveo vernacolare nel primo Novecento**

Il ticinese Carlo Salvioni (1858-1920), linguista e neogrammatico, fiore all'occhiello del *milieu* accademico della Svizzera italiana, si dedicò, nella sua piena maturità intellettuale, alle inchieste dialettologiche sotto l'egida del goriziano Graziadio Isaia Ascoli.<sup>8</sup> È del 1902 la sua compilazione intitolata *La “Divina Commedia”, l’“Orlando furioso” e la “Gerusalemme liberata” nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa*, in cui lo studioso, nell’“Avvertenza”, dà ragione della composizione del “saggiuolo” con le seguenti parole: “Le note bibliografiche che qui seguono non parranno intieramente inutili né al dialettologo, che sa con qual profitto si possa talvolta consultare una

---

spontanea [...]. La letteratura dialettale riflessa suppone come antecedente e punto di partenza la letteratura nazionale” (222, 225-26).

<sup>5</sup> Sull'argomento si vedano, tra gli altri, gli studi di Maria Corti, Cesare Segre, Tullio De Mauro, Theodor Elwert, Gian Luigi Beccaria e Manlio Cortelazzo.

<sup>6</sup> Il fenomeno dell'interazione tra lingua ufficiale e dialetti regionali, come pure l’“inquadramento storico e filosofico” di tali “rapporti” che sono la spia della “polivocità e della ‘plurilinguisticità’ della cultura italiana” (Coletti 368, 374), sono divenuti il frequentato soggetto, dopo la parentesi idealistica crociana, di innumerevoli indagini. Esse sono confluite nelle esegesi filologiche di vari studiosi tra i quali vale ricordare Pier Vincenzo Mengaldo, Gianfranco Contini e Salvatore Nigro.

<sup>7</sup> Neogrammatici (mia la traduzione). La scuola neogrammaticale nacque a Lipsia intorno al 1870 ad opera di accademici di grido tra i quali spiccavano il filologo e lessicografo Hermann Paul, lo studioso di linguistica comparata August Leskien, e l'indoeuropeista Karl Brugmann. La scuola si prefiggeva l'intento di ricostruire la genesi e lo sviluppo delle lingue indoeuropee.

<sup>8</sup> L'Ascoli (1829-1907) linguista di fama, orbitante intorno alla scuola dei neogrammatici e appassionato cultore di parlate e scritture vernacolari, introdusse Salvioni agli studi di dialettologia.

traduzione, né allo storico delle lettere, cui piaccia indagare la multiforme fortuna che ebbero presso la nazione i nostri sommi poeti” (7).<sup>9</sup> Lo spoglio bibliografico riguardante le traduzioni vernacolari del poema dantesco occupa la prima sezione del saggio (11-21); e l’elenco, stilato in ordine alfabetico, include le versioni dialettali pubblicate in territorio italiano tra la prima e la seconda metà dell’Ottocento.<sup>10</sup> A questo primo contributo seguirà il “rifacimento” del 1909 che,

---

<sup>9</sup> Nella medesima avvertenza (7-8) Salvioni fornisce una lista dettagliata dei precedenti *comptes rendus* bibliografici sull’argomento apparsi tra Zurigo e il Nord Italia (Bologna e Bassano) nell’arco di tempo che si estende dal 1808 al 1881.

<sup>10</sup> Si riportano qui le pubblicazioni reperite dal Salvioni (come pure quelle rinvenute, in seguito, dai suoi epigoni) volutamente prive delle tipografie o case editrici che le diedero alle stampe, al fine di non appesantire ulteriormente il testo. Le traduzioni elencate riguardano: Bergamo: Canto Primo dell’*Inferno*, 1895, dove il traduttore non viene menzionato; Bologna: Canto Quinto dell’*Inferno*, 1882, a cura di Gustavo Vicini; e traduzione dell’episodio del Conte Ugolino, tratta dai Canti Trentaduesimo e Trentatreesimo dell’*Inferno*, 1882. Seguono: isola di Burano (Venezia): *Studi sul dialetto di Burano*, a cura di Angela Nardo Cibebe, 1898; Calabria: traduzione dell’intero *Paradiso* dantesco, 1874, ad opera di Francesco Limarzi; il Canto Terzo dell’*Inferno*, approntato da Federigo Viola Golia, 1886; il Canto Primo dell’*Inferno*, di Luigi De Pasquale, 1887; lo studio su: *Dante e la Calabria*, di Stanislao De Chiara, 1894; Cerignola di Bari: versi 1-27 del Canto Primo dell’*Inferno*, senza menzione del traduttore, 1883; Chioggia: senza titolo, autore o data di pubblicazione (sotto la voce *Chioggia*, Salvioni 13, scrive *verbatim*: “V[edi] lo scritto del Nardo, allegato più avanti s[otto] Venezia”); Ferrara: traduzione del Canto Primo dell’*Inferno*, 1870, con menzione unicamente del prefatore, Luigi Napoleone (sic) Zitadela; Forlì: così Salvioni 14: “A p. 369: Francesca d’Arèmin a imitazione d’Dant [...], vv. 88-142 del c[anto] V dell’*Inferno* [...], dieci terzine e il verso di chiusa”, mancante di data; Milano: *Poesie* di Carlo Porta, 1817, 1821, 1887. A pagina 16 si riferisce dell’esistenza di un “frammento inedito di Carlo Porta [...] il cui manoscritto, [che] si conserva all’Ambrosiana, è la versione dei vv. 34-43 dell’ottavo canto dell’*Inferno*”. Si continua con: *L’Inferno di Dante esposto in dialetto milanese da Francesco Candiani*, 1860; Salvioni 17, menziona anche una versione milanese “fuori di commercio” dell’*Inferno*, a cura di Giacomo Rotondi, datata 1861 e un’ulteriore traduzione meneghina di un breve stralcio della medesima cantica a cura del “ragioniere-revisore” Pietro Ambrosini, apparsa nel 1864. Si prosegue con Napoli: *Il Dante Napolitano* (sic), o *la Divina Commedia in dialetto partenopeo*, 1859, di Francesco Di Lorenzo, che, come si riferisce a pagina 17, “giunge fino al c[anto] XI”; *Il Dante popolare o La Divina Commedia in dialetto napolitano* (sic) per Domenico Jaccarino, 1882. Salvioni 18, scrive: “Questa edizione pare sia l’ultima, e s’arriva con essa a pagina 530, corrispondendo l’ultimo verso napoletano al terzo della diciannovesima terzina del [c]anto trentesimo dell’*Inferno*”. Alla stessa pagina si specifica: “La prima edizione dell’*Inferno* completo par essere del 1870, la seconda del 1872”; ed ancora si aggiunge: “Malgrado le promesse fatte sulla copertina, non ha mai visto la luce altro che la versione della prima cantica”. Lo spoglio procede con: Padova: Canto Primo dell’*Inferno*, 1882, senza menzione del traduttore; Piemonte: *Saggio di poesie piemontesi di un genere affatto nuovo*, senza data o menzione dell’autore. Salvioni 18, spiega: “N.B.- A pp. 8-45, la versione in terza rima dell’episodio di Ugolino col testo italiano di rincontro”. Si continua con: “*Dei primi tre canti dell’Inferno di Dante*, 1840. Versione in dialetto piemontese tentata da Aldo Marzio Tuarda [...], pseudonimo di

pur essendo più accuratamente organizzato, risulta sostanzialmente impostato sull'identica falsariga del precedente ma si rivela riveduto ed ampliato, come ribadisce lo stesso studioso:

Anni sono [sic] io pubblicavo, in occasione di nozze e in pochi esemplari, un saggio su la *Divina Commedia*, l'*Orlando* e la *Gerusalemme* nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa (Bellinzona 1902. Nozze Maggini-Salvioni). Per ciò che riguarda Dante, si lusingava quella mia pubblicazione d'essere un saggio poco men che nuovo. Nuovo ma assai imperfetto, come è provato [...] da questo rifacimento, nel quale entrano sì delle versioni venute in luce dopo il 1902 (tra cui quella completa in dialetto siciliano, dovuta alle fatiche di T[ommaso] Cannizzaro), ma anche, e più, delle altre che a me rimasero allora sconosciute. E chissà quante me ne sono sfuggite pure ora. Ma un edificio bibliografico, se anche modesto, non giunge solitamente a fine che poco a poco e mercè la cooperazione di parecchi studiosi. Voglian questi supplire là dove le mie ricerche non sono arrivate.

(45)<sup>11</sup>

---

Maurizio Tarditi” (19). Per Roma, così a pagina 19: “Parodia del Canto V di Dante [vv. 82-138] in dialetto romanesco di Guido Vieni”, 190. L'elenco procede come segue: Sicilia: “Saggio di una versione della *Divina Commedia* nell'idioma siciliano, Preghiera di S[an] Bernardo, *Par[adiso] XXXIII*”, 1873, ad opera di Salvatore Salomone-Marino (19); Venezia: *Considerazioni filologiche sull'importanza dello studio comparativo dei dialetti rustici e sulla riuscita di alcuni saggi di versione tentati in qualche dialetto veneto, del canto della D[ivina] C[ommedia] in cui trovasi descritta la morte del Conte Ugolino*, di Gio[van] Domenico Nardo, 1869; *Saggio di traduzione della Divina Commedia in dialetto veneziano*, 1873; e *La Divina Commedia di Alighieri tradotta in versi veneziani*, 1875, entrambe ad opera di Giuseppe Cappelli; Verona: *Saggio di traduzione in dialetto veronese della Divina Commedia di Dante*, 1865, di Antonio Gaspari. A questo proposito Salvioni annota: “N.B. -Versione dei primi tre canti in ottava rima. Ha il testo di rincontro” (21); *Il canto XXXIII dell'Inferno di Dante tradotto in dialetto veronese col testo a fronte*, sempre di Gaspari, 1873.

<sup>11</sup> Queste, le modifiche apportate: per quel che riguarda la produzione occorsa a Bergamo sono stati aggiunti due nuovi titoli: il primo, la “versione in terza rima manoscritta dei due primi canti dell'*Inferno*”, risulta privo di data, e non se ne menziona l'autore; il secondo, “*La mort del cont Ugoli (contàda dal Giopi ai sò scoler)*”, 1897, che, come riporta il compilatore, citando il dialettologo Foresti, vien definito “piuttosto parodia che versione” e di cui non si menziona il traduttore (45). Riguardo a Bologna, a pagina 45 si fornisce un contributo aggiuntivo: “Traduzione in terza rima dei vv. 1-12 del I canto dell'*Inferno*, di Carolina Coronedi Berti [...], 1878-79 [...], riprodotta poi in P[ietro] Fanfani, *Indagini dantesche*”, 1895. Crescono, nel rifacimento salvioniano, i contributi sulla Calabria con: “*Due altri traduttori della Divina Commedia*”, 1846. I traduttori sono rispettivamente Vincenzo Gallo, cui è dovuta la versione in vernacolo dei versi 1-81 del Canto Terzo dell'*Inferno* e Luigi Gallucci, che tradusse i versi 1-24 “del [c]anto XXXIII dell'*Inferno*” (46); seguono poi (46-47), “*La Divina Commedia di Dante Alighieri tradotta in dialetto calabrese da Salvatore Scervini*”, 1907, di cui appariranno l'edizione critica dell'*Inferno* curata da Pina Basile nel 1996 e le edizioni critiche dell'intera *Commedia* per le rispettive curatele di Franco Scervini nel 1988 e di Basile nel 2015. La regione Friuli è apposta all'elenco con un titolo: “*L'episodio dantesco di Francesca da Rimini, di Sapia Saracini, di Piccarda Donati in dial[etto] friulano*” (47). Si specifica in nota che le traduzioni “sono [...] in terza rima, col testo italiano di riscontro, *Inf.* I 73-142, *Purg.* XIII 85-154, *Par.* III



Salvioni tornerà ulteriormente sui suoi passi nel 1910, sempre nello spazio del *Bullettino* dantesco, per fornire ulteriori aggiornamenti sui luoghi già trattati e per apporre allo spoglio nuovi titoli reperiti in varie regioni italiane.<sup>12</sup> Dall'elenco

---

34-130" e si aggiunge: "Le versioni si vedono poi ripubblicate nel volume: *Versi friulani* [...], 1898, [da] Piero Bonini". Genova compare nella lista (47), con un titolo: "*Fili d'erba. Raccolta di poesie italiane e genovesi colla traduzione in dialetto dei primi sette canti dell'Inferno di Dante Alighieri, di G[iovan] B[attista] Vigo*", 1890. Per quel che concerne Milano, vi sono le seguenti aggiunte (48): "*Il conte Ugolino nell'Inferno, Canto unico in dialetto milanese di G.S. (sic)*", 1832; "*Frammento del canto XXXIII della Divina Commedia di Dante Alighieri. Versione milanese per Alfonso Porro Schiaffinati*", 1868 (49). Per quel che riguarda le versioni vernacolari della *Commedia* prodotte a Napoli, lo studioso appone soltanto le edizioni della traduzione di Jaccarino, 1882-86. Fra le versioni apparse a Torino si elencano quella del conte Luigi Joannini Ceva di San Michele, 1829, centrata sull'"episodio di Ugolino, vv. 1-89", cui segue "la traduzione in terza rima dei vv. 1-12 di *Inf. I*, di G. S. Perosino", senza indicazione di data (50). Per la Sicilia si rinvencono, nel nuovo ragguaglio bibliografico, "*La Divina Commedia tradotta in versi siciliani da Tommaso Cannizzaro*", 1903 e 1904. Viene altresì riportata una raccolta di poesie varie edite a [La] Spezia, di cui è autore Gamin (pseudonimo di Ubaldo Mazzini), 1894, dove, alle pagine 59-63, si trova "*A morte del conte Gulin*. Traduzione in 22 terzine dei vv. 1-78" (51). Nuove aggiunte sono pure quelle di Teramo, dove "nel *Finamore, Voc[abolar]io Abruzzese*, prima ediz[i]one, p. 323 n., si legge che il dott[or] Filippo Dottorelli ha delle poesie sue inedite, e fra queste un saggio di versione in parodia del primo e del terzo canto della *D[ivina] C[ommedia]*" (51). Compare, anche, alla pagina 51, la Valsesia (Piemonte), con le "*Poesie edite ed inedite di Cesare Frigiolini*", 1895. A pagina 52 dello spoglio si riporta la menzione di una versione vernacolare irpina del Canto Primo dell'*Inferno* ad opera del "fuoriuscito G[iuseppe] J[orizzo]", originario di Villanova del Battista (Avellino) che apparve nel 1907 su un "giornale del Jorizzo stesso intitolato *Lo spigolatore erudito, Rivista popolare italo-palitaliota*".

<sup>12</sup> Salvioni 1910, riporta: Bologna: Luigi Demaria, "versione in terza rima dei canti I e V dell'*Inferno*", 1872; Calabria: seconda edizione De Chiara, "in gran parte rifatta e notevolmente accresciuta", 1910 (222); Genova: edizione della *Commedia* di Federico Angelico Gazzo, 1909; Lecce: versione inedita "del *Conte Ugolino*", scritta da Giuseppe De Dominicis, le cui informazioni sono riportate "in un opuscolo di Gio[vanni] Canevazzi" del 1898 (223). Sempre alla stessa pagina, si riferisce di Mantova con il "*Saggio di traduzione in dial[etto] mantovano dei vv. 55-93 del c[anto] XX dell'Inferno*. La versione è in terzine e ha per autore Enrico Paglia", 1871. Per quel che riguarda Napoli, Salvioni 223, informa i lettori che si ha "notizia di una [...] versione frammentaria dovuta a Raff[aele] Mastriani", del 1854; e rettifica poi che, su informazione del "comm[endatore] E. Martini" [...], la versione di Dom[enico] Jaccarino si ha in forma completa e cioè di tutte e tre le cantiche [e] fu pubblicata in Napoli negli anni 1866-70" e successivamente ripubblicata "negli anni 1882-[8]6". Per la Sicilia viene indicato che "le terzine del num[ero] 42 si leggono anche in *Il Propugnatore*, XII, p. 2, p. 163" (223). Per Alagna (Valsesia), è riportata "una versione prosastica nel dial[etto] tedesco (sic) del Conte Ugolino" col "testo italiano di riscontro", del 1891, contenuta nell' "*Opera postuma di Giov[anni] Giordani*" (224). Le ultime due menzioni dello spoglio riguardano le "traduzioni in greco-salentino per le nozze Peschiulli-Palmentola", pubblicate a Parigi nel 1885, in cui, alle pagine 4-11, c'è la "versione in terza rima col testo italiano a riscontro della Francesca da Rimini" (224). In conclusione Salvioni scrive: "Constatata l'esistenza

emerge la preminenza che il dialettologo conferisce alle traduzioni milanesi del Porta, alla versione napoletana di Jaccarino, a quella calabrese dello Scervini e al rifacimento siciliano del Cannizzaro. Appare chiaro come gli emendati compendi salvioniani (al di là di qualche imperfezione formale, e anche se a volte inopinatamente negletti da qualche epigono tardonovecentesco) si pongano quali elementi fondativi ed imprescindibili per le indagini future.<sup>13</sup>

### **Le inchieste del secondo Novecento: Alfredo Stussi (1982) e Francesco Di Gregorio (1992)<sup>14</sup>**

Il linguista e filologo veneziano Alfredo Stussi dà alle stampe, nel 1982, il volume di *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani* nel quale, al capitolo sesto, discetta della “fortuna dialettale della *Commedia*” e sceglie di circoscrivere i suoi “appunti” ad alcune delle “versioni settentrionali” dei rifacimenti (73). L’indagine, redatta in uno stile agevole e stringato, tipico del filologo di vaglia, rileva, nella traduzione vernacolare dantesca di Carlo Porta, l’inizio del fenomeno.<sup>15</sup> Stussi riconosce ad Attilio Momigliano “il merito” di

---

di una completa versione napolitana (sic), ne viene che la *D[ivina] C[ommedia]* è stata tradotta intiera (sic) ne’ dialetti veneziano, napoletano, siciliano e genovese; che dell’*Inferno* solo si hanno due versioni complete, ambedue milanesi, e del *Paradiso* la sola calabrese” (224).

<sup>13</sup> Ad inizio di terzo millennio Olga Casale, 811-12, alla nota 2, segnala come “antica testimonianza lo studio” del Salvioni e cita “la recensione di A. Foresti, [contenuta] in ‘Rassegna bibliografica della letteratura italiana’, XII, 1904, nn. 1-3, pp. 1-10, dove, tra l’altro, è sottolineata la necessità di proseguire nella ricerca avviata dal Salvioni, nella prospettiva di realizzare” (e qui Casale riporta *verbatim* le parole del Foresti, 1-2) “una bibliografia compiuta e definitiva di tutti quanti i travestimenti dialettali attinenti la nostra letteratura, che darebbe materia a tracciare il disegno di un capitolo affatto nuovo e interessantissimo della nostra storia letteraria, quando di codesti travestimenti fosse ricercato il carattere, l’intimo motivo, per dir così, in rapporto alle condizioni generali de’ tempi e degli ambienti nei quali essi più particolarmente piacquero”.

<sup>14</sup> Si è ritenuto opportuno segnalare rapidamente in nota gli interventi di Mambelli e Fichera, dal momento che essi affrontano l’argomento d’*une façon générale*. Lo spoglio di Mambelli, di sole quattro pagine e stilato nell’asciutto e nitido formato caro a Salvioni, si muove sulla falsariga dei ragguagli provveduti a suo tempo dal filologo svizzero; per quel che riguarda Fichera, la sua disquisizione risulta essere più teorica che compilativa e tende sostanzialmente a conferire un valore positivo agli aspetti divulgativi dei “travestimenti” vernacolari della *Commedia*.

<sup>15</sup> Stussi 73: “Le traduzioni dialettali della *Commedia* cominciano solo all’inizio del secolo scorso [l’Ottocento]”. Riferendosi al Porta e agli altri traduttori milanesi di Dante, Stussi 73, 80, così continua: “Certo è che, almeno nell’Italia settentrionale, la prima appropriazione della *Commedia* da parte della poesia dialettale è la più notevole e in sostanza l’unica alla quale ci si possa e debba accostare con deferenza assoluta [...]. Anche la lunga e appassionata frequentazione di Carlo Porta dovette indurre il Salvioni a ricercare casi analoghi di traduzioni dialettali di classici italiani dando luogo così al ‘saggiuolo bibliografico’ del 1902”. Come spiegato da Dante Isella, “i numerosi autografi” portiani “mostrano” come, sulla scorta della traduzione vernacolare della *Gerusalemme liberata*,

“aver visto per primo nella fondamentale monografia del 1909” sul poeta meneghino “l’importanza di quegli esercizi” (74).<sup>16</sup> Dopo aver osservato come “a partire dal terzo-quarto decennio dell’Ottocento le traduzioni dilagano”,<sup>17</sup> lo studioso passa in rassegna varie produzioni fiorite, oltre a quelle del Porta, negli spazi della “pianura padana” (75) durante l’arco diacronico che va dalla seconda metà del secolo diciannovesimo sino alla parte mediana del secolo scorso. Fra i contributi degni di nota Stussi annovera i “saggi di versione tentati in qualche dialetto veneto raccolti nel 1869 da Giovan Domenico Nardo”, la traduzione istriota di “don Girolamo Curto intorno al 1872”, quella del bolognese Gustavo Vicini (1882) e quella del genovese Giovan Battista Vigo, apparsa nel 1890 (76). Un certo rilievo è dato dallo studioso alla “traduzione dei primi sette canti dell’*Inferno*” operata dal Vigo, ch’egli considera come “libera” (77); come pure è posta in risalto la versione vernacolare della prima cantica dantesca attuata da Francesco Candiani che “dedica il suo *Inferno* ‘esposto in dialetto milanese’ nel 1860 a Giuseppe Garibaldi nel quale e in Dante dichiara di vedere ‘forse i due più grandi uomini che l’Italia abbia generato’” (78). Stussi afferma inoltre che “le traduzioni” ottocentesche “della *Divina Commedia* possono rientrare almeno in parte nella reviviscenza [...] della poesia dialettale, reviviscenza stimolata in modo preciso dal conseguimento dell’unità politica italiana di cui si vede un ovvio correlato nell’incombente unificazione linguistica a detrimento della tradizione vernacolare” (79). Dopo aver reso il dovuto omaggio a Carlo Salvioni—da lui considerato come “il più grande dialettologo che alle traduzioni dantesche prestò attenzione” (80)<sup>18</sup>—Stussi precisa che, oltre ai “traduttori che sono anche poeti originali”, si ritrova altresì la “categoria”, forse più sparuta, dei “traduttori studiosi [...], non priva di rappresentanti di qualche riguardo” (81).<sup>19</sup> Ad *explicit*

---

redatta nel 1772 dal poeta dialettale milanese Domenico Balestrieri (1714-80), Porta “si sia misurato [...] con i primi canti dell’*Inferno*, più particolarmente voltando, per intero, il canto I e parzialmente i canti” che vanno dal II all’XI (con l’esclusione del VI e del X). Si vedano pure, per le edizioni degli scritti portiani, le curatele di Isella e Angelo Ottolini.

<sup>16</sup> Il riferimento è a: *L’opera di Carlo Porta*.

<sup>17</sup> Descrivendo gli “eccessi” in cui incorsero alcune delle traduzioni vernacolari dantesche, così si esprime il critico: “[...] se ne dovrà parlare per sommi capi e tipologicamente, non senza però aver prima indicato il binario parallelo o, per meglio dire, la patente collusione del dantismo rivolto a trovare oltre il lecito tracce di vari dialetti nella *Divina Commedia*. Mi sembra che di tal genere sia il contesto, e sugli eccessi di quelle ricerche si pronunciò definitivamente il Parodi nel suo *Dante e il dialetto genovese del 1925*” (75).

<sup>18</sup> Parlando di Salvioni, Stussi spiega: “Varie e convergenti motivazioni lo spinsero ad occuparsi dell’argomento peregrino sì, ma non estraneo, in linea di principio, a chi era abituato ad avere tra i suoi punti di riferimento vuoi le versioni dialettali della Parabola del figliuol prodigo [...], vuoi le 700 versioni della novella IX della prima giornata del *Decameron*, raccolte e pubblicate nel 1875 dal Papanti” (80).

<sup>19</sup> Stussi cita, ad esempio, la bolognese Carolina Coronedi Berti (1820-1911), prolifica scrittrice in vernacolo e “ben nota ai dialettologi per un cospicuo ed ancora [...] utilissimo *Vocabolario bolognese-italiano*, uscito in due volumi tra 1869 e 1874 (sic) e traduttrice

d'indagine il linguista conclude seccamente: “Da questa rapida panoramica risulta evidente che, fatte poche e circostanziate eccezioni, la maggior parte dei testi esaminati, e altri sui quali si è sorvolato, interessano la sociologia delle culture parassitarie (sic) e tutt'al più offrono materiali per inchieste dialettologiche” (84).<sup>20</sup>

È l'anno 1992 quando vien data alle stampe la miscellanea dal titolo *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento*, frutto del convegno internazionale di studi tenutosi a Roma tra il 27 e il 29 aprile del 1989 ed il cui intento è esplicitato nella presentazione del curatore, Enzo Esposito: “Ormai vicini al chiudersi del secolo, è sembrato opportuno ed utile poter disporre di una panoramica scientificamente aggiornata della presenza dell'opera dell'Alighieri nelle più diverse aree linguistico-geografiche” (7). È in tale contesto che si colloca la riflessione di Francesco Di Gregorio (289-302) che verte su “Le traduzioni novecentesche della *Divina Commedia* nei dialetti italiani”. Lo studioso, che fa la sua necessaria professione di umiltà nell'affrontare un argomento così “difficile da controllare nella sua intricatissima orditura” (289), specifica che era sua intenzione adottare un “taglio articolato in due parti distinte tra loro”: e cioè “una prima parte riguardante questioni, per così dire, ‘teoriche’, inerenti alle traduzioni” novecentesche della *Commedia*; e “una seconda parte riservata [...] alle ‘ragioni’ d'una vera e propria ‘bibliografia’, redatta [...] per regioni, e divisa, all'interno di ogni regione, nelle canoniche indicazioni bibliografiche dei testi—qui riguardanti specificamente le traduzioni—e della bibliografia ad essi relativa, proposte secondo l'ordine alfabetico, di più immediata consultazione” (289-90). In realtà, il contributo (che non tien conto dell'eredità pionieristica del Salvioni o dell'inchiesta dello Stussi)<sup>21</sup> si occupa, in *incipit*, del fatto che “su[l] fronte [...]”

---

dell'inizio del I canto dell'*Inferno* su commissione di Pietro Fanfani” (81); o la “traduzione dialettale veneziana della *Commedia*, inedita”, che fu redatta, nella seconda metà dell'Ottocento, da Antonio Gallo, “musicista e impresario teatrale, mosso da intenti divulgativi e incline ad accettare forme fonetiche e lessico dell'originale giungendo ad una ibrida commistione rispettosa della lettera” (83).

<sup>20</sup> Stussi così prosegue, specificando: “Detto questo, siamo pur sempre di fronte ad una manifestazione, almeno quantitativamente rispettabile, della ‘varia fortuna’ di Dante: talvolta si è potuto indicarne nessi evidenti o probabili con un contesto culturale più largo e con fenomeni specifici di cui è parso possibile sostenere l'affinità, almeno in determinate porzioni dell'arco di tempo preso in considerazione. Un elemento pressoché costante è dato da una serie di pregiudizi ed illusioni che accompagnano le traduzioni: l'idea di tradurre in vernacolo per divulgare non è meno diffusa e tenace dell'altra che induce al confronto tra il testo dantesco e i presunti caratteri intrinseci di questo o quel dialetto. Inutile dire che anche ciò può essere interessante, ma solo nella prospettiva autonoma e ben più complessa delle immagini convenzionali di varie parlate italiane. L'analisi del sistema di valori collegato, contrastivamente, a questo o a quel tipo dialettale rappresenta senza dubbio un tema attraente dove ricerca sociolinguistica e semiotica connotativa sembrano trovare un preciso punto di contatto” (84).

<sup>21</sup> Sono citati, fra gli altri, Croce, Fichera, Steno Vazzana e Ferdinand De Saussure.

*storico-culturale*, la sete di Dante in ambito regionalistico e provinciale, ma anche ‘zonale’ e dei singoli ‘luoghi’ dello stivale”, così come pure l’“esigenza di traduzione [...] della *Divina Commedia* nei vari dialetti” e “la larga fioritura delle traduzioni otto-novecentesche” si possono spiegare da un lato “sulla spinta dell’esempio del Porta” e dall’altro con “un bisogno intrinseco nel cuore del populismo postromantico di rendere *popolare* anche la *Divina Commedia*” (290-91). È in tale contesto che per Di Gregorio si colloca la traduzione in dialetto siciliano di Tommaso Cannizzaro, che però fallì a suo tempo nel suo intento divulgativo.<sup>22</sup> Il critico rileva peraltro come

le traduzioni dell’opera dantesca abbiano obbedito, fondamentalmente, dall’inizio del secolo fino a noi, a due sostanziali esigenze, di cui la prima trova la propria ragion d’essere dentro il clima di rivalutazione romantica delle traduzioni popolari e dei dialetti, mentre la seconda si colloca in un disegno più specificamente linguistico di elevazione a rango di lingua autonoma del dialetto, che per ciò si vede nobilitato, ma anche diversificato, rispetto a quello della cultura popolare.

(293)

Dopo avere riportato l’asserzione di Gian Francesco Galeani Napione sul fatto che nessuna traduzione può eguagliare il modello,<sup>23</sup> Di Gregorio scorre in sintetica carrellata alcune versioni vernacolari del poema dantesco maturate nella seconda metà del secolo scorso in varie regioni italiane, quali l’Abruzzo, la Campania (Napoli), la Puglia (Bari) la Lombardia (Milano).<sup>24</sup> In conclusione, lo

---

<sup>22</sup> Così “recita la dedica della traduzione del Cannizzaro”, riportata in Di Gregorio: “Ai Comuni di Sicilia/questa versione nel loro linguaggio collettivo/perché la diffusione del sacro poema/nel popolo/vaglia a rialzare l’idioma, la cultura, lo spirito/e contribuisca/al più largo e sano sviluppo/della coscienza nazionale”. Di Gregorio riporta che “commentando tale dedica [...] [Nino] Falcone [nel 1983] ammoniva che “purtroppo il popolo cui il lavoro era destinato [...], rimase *indifferente* fra tanto plauso di colti; il popolo, alla cui scarsa preparazione filologica era indirizzato lo sforzo del traduttore perché fosse diffuso il culto di Dante, rendendo intelligibile il grande poema nella parlata dialettale [...], ignorò o non cercò o presto dimenticò ciò che di prezioso era stato offerto” (291).

<sup>23</sup> Gian Francesco Galeani Napione (1748-1830), eclettico erudito e cruscante torinese, noto per aver pubblicato, nel 1791, il trattato *Dell’uso e dei pregi della lingua italiana*. Il concetto espresso da Napione fu riciclato in maniera più radicale da Croce: “La poesia, rigorosamente parlando, non si traduce [...]. Chi traduce con la pretesa di sostituire l’originale fa come uno che volesse dare a un innamorato un’altra donna in cambio di quella che egli ama, una donna equivalente o su per giù simile; ma l’innamorato è innamorato proprio di quella e non degli equivalenti (sic)” (1940, 124). Di Gregorio cita, a proposito del lavoro di Cannizzaro, il pensiero del critico letterario cefaludese Vazzana (1923-2001) il quale puntualizza, in un suo intervento del 1984, come “molto spesso neppure il vocabolo venga ‘sempre’ legittimamente ‘sicilianizzato’” (293).

<sup>24</sup> Per quel che riguarda l’Abruzzo, Di Gregorio ricorda, tra le altre, la traduzione dell’*Inferno* a cura di Angelo Umberto Scarano, 1961; la versione dei primi cinque canti dell’*Inferno* curata da Giuseppe Perrozzi, 1966; quella di Innocenzo Cervelli, *Er viaggio de Dante all’Inferno*, 1979, per la curatela dello stesso Di Gregorio; seguono poi *La*

studioso, attraverso la parafrasi del pensiero teorico del traduttore lombardo Paolo Elia Sala, affronta la *vexata quaestio* “della funzione *traditrice-traduttrice*” del vernacolo che, partendo dal “solco della tradizione romantico-risorgimentale”, si situa nel tempo presente, “anche su sollecitazione della lezione strutturalistica, come autonomo strumento del pensiero” e “va oltre il riconoscimento della parola dialettale come ‘forma’ di dialogo e ‘materia’ di ‘sapere’, proponendosi, anche, sul piano critico, come veicolo” della sua “‘artisticizzazione’—se fosse possibile così dire—[...] per il tramite dell’arte della *Divina Commedia*” (302).<sup>25</sup>

### **Riverberi dialettali della *Commedia* nel terzo millennio. Le inchieste di Francesco Granatiero (2017) e Gian Luigi Ferraris (2020)**

Interessante notare come le ricerche sui travestimenti vernacolari del poema dantesco slittino, nelle prime due decadi del terzo millennio, verso un *milieu* culturale assai fluido che, seppur appartenente agli *strata* adiacenti allo spazio accademico, esula comunque dall’ambito strettamente specialistico dei linguisti e dialettologi di professione. È questo il caso di Francesco Granatiero, medico e poeta in vernacolo pugliese. La sua lucida rassegna, dal titolo “La *Divina Commedia* nei dialetti italiani”, si snoda, dettagliata, nel suo fluire ed è imperniata sull’impianto fondativo edificato da Carlo Salvioni, proseguito poi da Mambelli e Fichera.<sup>26</sup> In pindarico e diacronico volo l’inchiesta di Granatiero relaziona ed inquadra le informazioni fornite dai critici del primo Novecento alla luce delle più recenti ricerche linguistiche condotte sull’argomento.<sup>27</sup> La disamina trascorre dalla descrizione accurata ritraente gli ambiti regionali (dove compaiono riferimenti a nomi e ad opere già citate dai suoi predecessori) alla parte conclusiva che risulta certamente la più nuova, in quanto si occupa appieno degli anni ottanta e novanta del secolo scorso ed infine si concentra sulle due prime decadi del terzo millennio.<sup>28</sup> Granatiero concorda pienamente coi critici che lo hanno precorso sul

---

“*Chemmedie*” de Dante veldat’a la barese, 1975, di Gaetano Savelli; *L’Inferno di Dante in napoletano*, tradotto da Matilde Donnarumma, 1980; *La Divina Commedia in dialetto alto-lombardo*, di Paolo Elia Sala, 1983.

<sup>25</sup> A tal proposito Di Gregorio puntualizza: “Le traduzioni della *Divina Commedia* non hanno seguito, in Italia, nel corso del nostro secolo, soltanto la pista *dialettale-popolare*, essendosi esse, al contrario, imposte come *operazioni colte*, e come tali ‘tentatrici’ per così dire, d’un dialetto non più ritenuto come evento storico-linguistico fine a se stesso, bensì come momento linguistico autonomo con ‘strutture’ e modi d’essere *propri*, tipici di una ‘parlatura’ che assurga, o voglia assurgere, a dignità di dialetto” (301).

<sup>26</sup> Granatiero menziona unicamente il contributo di Salvioni del 1902 senza alcun riferimento ai successivi emendamenti apportati dal filologo svizzero (93n1).

<sup>27</sup> Si citano, fra gli altri, gli studi di Dionisotti, Stussi e Franco Brevini.

<sup>28</sup> Tra gli autori elencati compaiono: Filippo Guastella, *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Traduzione in dialetto siciliano*, 1923; Giuseppe Monga, *La Divina Comedia (sic) in [dialett] milanes*, 1947; Nicola Testi, *Inferno da La Divina Commedia di Dante Alighieri in vernacolo pugliese*, 1958. Granatiero riporta che “*Il primo canto dell’Inferno nei dialetti d’Italia e nelle lingue neolatine*, a cura di F[ilippo] Fichera”, apparso nel 1959

fatto che la traduzione della *Commedia* in vernacolo rappresenta un tentativo dello “innalzamento di livello del dialetto” (112) a lingua d’arte e mette in guardia dal considerare tali operazioni come nazional-popolari (intese nel senso gramsciano del termine).<sup>29</sup> A tal proposito egli si riferisce al pensiero del dialettologo Toso il quale afferma che “la traduzione è [...] un atto di militanza culturale” e “la rappresentazione retorica e simbolica di un’eccellenza proclamata ma non per questo *vissuta* e condivisa dalla comunità dei parlanti”.<sup>30</sup> Fenomeno che rimane di nicchia e dunque recante, secondo Toso, “l’inutile splendore delle cause senza seguaci” (44-45). A chiusa d’indagine Granatiero (112) sostiene che “la recente grande fortuna della *Commedia* espressa in un numero davvero impressionante di versioni dialettali, quando non riguardi autori filologicamente e linguisticamente consapevoli, sembra piuttosto” essere, secondo la definizione di Brevini, “appannaggio del sottobosco vernacolare” (26) sul quale pare “velleitario”, se non addirittura superfluo, uno scavo ulteriore.<sup>31</sup>

---

sulla rivista *Convivio letterario*, “anno XXX, II-III trimestre”, contiene “numerosi autori, dal genovese Silvio Opisso (1884-1971) al garganico Giovanni de Cristofaro [...] (1886-1969)” (104n3); del 1960 è la versione ciociara de *Il primo canto dell’Inferno* di Giulio Celletti; seguono, tra gli altri, Giovanni Girgenti, *La Divina Commedia di Dante Alighieri in siciliano tradotta*, 1971 (seconda edizione); Carlo Alberto Bendinelli, *I primi sette canti de la Divina Commedia di Dante Alighieri in dialetto veronese*, 1982; C. Pazienti, *La Romana Commedia. Libera riduzione della Commedia di Dante in dialetto romanesco*, 1987. L’elenco prosegue, rigoglioso, enumerando i contributi germogliati “in progressione geometrica” (110) dopo la “svolta del secolo breve” (107), vale a dire nelle prime due decadi del terzo millennio in cui essi sono proliferati “in un numero davvero impressionante” (112). Basti citare, scegliendo tra il fittissimo elenco fornito da Granatiero, le pubblicazioni, apparse a Trieste nel 2000, in Calabria nel 2002, a Venezia e in Sicilia nel 2003; in Lombardia (Lodi 2005, Mantova 2006); a Forlì nel 2009; ancora in Calabria ed in Friuli (Udine), nel 2011; a Reggio Emilia nel 2012; a Belluno nel 2013, a Lietocolle (Como), nel 2015.

<sup>29</sup> La definizione *nazional-popolare* è adottata da chi scrive per riassumere il concetto espresso da Granatiero ed è intesa, “con specifico riferimento, alla concezione estetica di A[ntonio] Gramsci (1891-1937) secondo la quale le opere letterarie o artistiche [...] devono esprimere i caratteri distintivi della cultura nazionale in modo da essere riconosciuti[e] come rappresentativi[e] di tutto il popolo e contribuire così alla presa di coscienza dell’identità concettuale di nazione e popolo” (*Vocabolario Treccani* online).

<sup>30</sup> Granatiero afferma pure che “la motivazione profonda” di un così copioso numero di versioni vernacolari “sembra essere”, a di là della reviviscenza demologica di matrice romantica e postromantica —“ancora quella che animava le traduzioni della *Gerusalemme liberata* nel Sei e Settecento”, vale a dire l’ostinato desiderio d’elevare il dialetto al livello della lingua toscana (107).

<sup>31</sup> Così, in *explicit*: “Se fin dall’inizio del Novecento alla traduzione dei classici si preferirono” (secondo quanto affermato da Brevini 26), “il rifacimento, l’imitazione, il *d’après*, segnali tutti di una ritrovata pariteticità coi testi di partenza” [...], “non parrebbe allora il caso, nel nuovo millennio, di riabilitare pratiche traduttive titaniche, oltre che velleitarie, non dico inutili—la poesia lo è comunque, e sdegnosamente—ma di certo poco sensate” (112).

L'ultimo contributo preso in esame, unica monografia reperita sull'argomento, reca un titolo profondamente dantesco: *Il profumo della pantera*. L'espressione, usata dall'Alighieri nel *De Vulgari Eloquentia* (1.16.1), era stata ripresa da Granatiero (95-96) per indicare la natura ubiqua e sfuggente del volgare che, simile all'odore della belva (come già annotato nei bestiari d'epoca dantesca e pre-dantesca) si avverte "ovunque" ma rimane continuamente elusivo e non permette di situare l'animale in nessun luogo.<sup>32</sup> Il volume è diviso in due parti. La prima, di cui è unico autore Gian Luigi Ferraris, presenta un'introduzione (7-23) in cui si forniscono ragguagli generali "sulla distinzione lingua/dialetto" (9) e dove si palesa l'intento di spezzare una lancia in favore delle traduzioni vernacolari della *Divina Commedia*, da Ferraris considerate come dettate da svariate "motivazioni" (14). Tra di esse lo studioso ne individua alcune, quali:

un intento celebrativo, specialmente in rapporto a qualche ricorrenza anniversaria, del capolavoro dantesco; un proposito didascalico-divulgativo sul presupposto che il destinatario possa o voglia accostare l'arduo testo dantesco e i suoi contenuti straordinariamente complessi solo attraverso il proprio dialetto; l'intento di valorizzare il proprio dialetto saggiandone, nel confronto con la lingua straordinariamente ricca della *Divina Commedia*, la forza e la capacità espressiva, magari rivendicando al proprio dialetto una dignità di lingua che si vorrebbe riconosciuta rispetto a quella nazionale [...]; oppure per dare vita a un'operazione parodistico-caricaturale o satirica giocata sui richiami alla contemporaneità; un'occasione per una sfida anche sul piano tecnico, in termini di nobile esercizio letterario

(14-15)

ed ulteriori motivi poetici e culturali.

All'introduzione segue il primo capitolo: "Prospetto di varie traduzioni dialettali della *Commedia*" (25-33) che viene "distinto secondo le regioni italiane" (25). Qui l'autore ricalca, con maggiore eleganza di impostazione grafica, gli elenchi di Salvioni e Mambelli. I successivi capitoli slargano, con illustrazioni e stralci testuali dalle traduzioni in vernacolo, la strada già percorsa dagli eponimi di Ferraris ed in particolare da Granatiero, che viene di sovente citato. Il secondo brevissimo capitolo, "Carlo Porta, antesignano delle moderne traduzioni dantesche in dialetto" (35-38), definisce l'autore meneghino come pionieristico precursore delle moderne traduzioni dantesche. Infatti si ascrive al Porta "il desiderio di saggiare le possibilità espressive del dialetto arricchendo, nel dialogo

---

<sup>32</sup> Così Dante: "Postquam venati saltus et pascua sumus Ytalie, nec pantheram quam sequimur adinvenimus, ut ipsam reperire possimus rationabilius investigemus de illa ut, solerti studio, redolentem ubique et necubi apparentem nostris penitus irretiamus tenticulis" (126; "Dopo che abbiamo cacciato per monti boscosi e pascoli d'Italia e non abbiamo trovato la pantera che bracciamo, per poterla scovare proseguiamo la ricerca con mezzi più razionali, sicché, applicandoci con impegno, possiamo irretire totalmente coi nostri lacci la creatura che fa sentire il suo profumo ovunque e non si manifesta in nessun luogo", 127).



con il testo più illustre della poesia italiana, il codice vernacolare [...] con un'operazione letteraria di alto profilo e premessa indispensabile alla scelta definitiva di poetica", vale a dire "il dialetto come 'lingua d'arte'" (37). Il terzo e il quarto capitolo si strutturano sulla ricognizione delle "varie versioni" post-portiane "della *Commedia*, di solito parziali", trasposte in "piemontese, in parmigiano, in milanese, in dialetti veneti, in calabrese, in riminese, in forlivese, in bolognese, in ferrarese" (39). Queste si declinano in crescendo sul finire del secolo decimonono e si accumulano, in fitto coacervo, nel ventesimo ed *in limine* al ventunesimo.<sup>33</sup>

Nel capitolo quinto, intitolato "Il Duemila" (141-82), Ferraris rimarca che "un forte incremento di traduzioni dantesche si ha [...] agli inizi" del terzo millennio, fornendone un minuzioso e ragionato elenco (141).<sup>34</sup> Nella seconda parte del volume, dal titolo "Le traduzioni monferrino-alessandrine: Fubine, Solero, Alessandria, Valenza" (191-261), si propongono quattro autori, "cultori" del dialetto piemontese "della zona monferrino-alessandrina", che si sono di recente impegnati in "pochi saggi di versione (traduzione, travestimento, riformulazione)" di "alcuni passi della *Commedia*". Si tratta dello stesso Ferraris, seguito da Carlo Gallia, Carla Cattaneo e Carluccio Re che, prendendo idealmente "lo spunto e l'avvio dalla esperienza traduttiva di Carlo Porta [...], si cimentano [...] con il capolavoro di Dante Alighieri in un'operazione [...] impegnativa, in

<sup>33</sup> La compilazione ragionata prosegue nel capitolo terzo, intitolato: "Dopo Carlo Porta. L'Ottocento" (39-84), in un clima di *déjà vu*, con particolare riferimento, fra le altre, alle versioni di Francesco Candiani, Francesco Limarzi, Giuseppe Cappelli, Luigi De Giorgi e Domenico Jaccarino. Il capitolo quarto, dal titolo: "Dall'Otto al Novecento" (85-140), disquisisce, *in incipit*, della traduzione cosentina di Salvatore Scervini e continua con la versione genovese di Angelico Federico Gazzo e con i rifacimenti di Nino Martoglio, Tommaso Cannizzaro, Filippo Guastella ed altri, tra cui quelli del fiorentino Venturino Camaiti e del friulano Luigi Rodaro. Per quel che riguarda l'era fascista, si citano i romagnoli Francesco Talanti (la cui traduzione, ultimata "verso la fine degli Anni 30", fu "pubblicata postuma", come riferisce Ferraris, che ne cita la quarta edizione del 1997 (103). Son menzionati anche i bolognesi Giovanni Ricci (1936) e Giulio Veronesi (1937). Si citano poi, tra gli altri, il romano Aurelio Ranieri (1972), il napoletano Antonino Guglielmi (1973), il potentino Francesco Galasso (1974), il romagnolo Luigi Soldati (1982). Si menzionano anche: la traduzione "ladino-friulana" (114) di Domenico Zannier (1997) ed il milanese Ambrogio Maria Antonini, la cui versione vernacolare delle tre cantiche fu "compiuta entro gli anni Ottanta" [...], [ma fu] edita postuma" (130) nel 2004.

<sup>34</sup> L'elenco dei traduttori del "Duemila" è copioso: compaiono, tra gli altri, il triestino Nereo Zeper (2000), il calabrese Raffaele Zurzolo, traduttore dell'intera *Commedia* (2002), il siciliano Domenico Canalella (2003), la vicentina Wally Andreina Cera Pellegrini (2003), il pugliese Giovanni Scarale (2005), il mantovano Gilberto Scuderi (2005), il casarsese (Friuli) Ermes Culòs (2005), il nuorese Paolo Monni (2006), il friulano Pierluigi Visintin (2011), il romagnolo Gianfranco Bendi (2013), la romana Maddalena Capalbi (2015), l'udinese Aurelio Venuti, cui si deve la traduzione in friulano dell'intero poema dantesco (2015), il mantovano Marco Moretti che traduce il *Purgatorio* (2019), il potentino Giuseppe Laguardia (2020).

considerazione della evidente distanza culturale e linguistica dei vernacoli da loro praticati dal testo sicuramente il più complesso della tradizione letteraria nazionale, anzi, quello di essa fondativo” (191).<sup>35</sup>

#### **Nota conclusiva**

Questo, per sommi capi, il panorama dei contributi maturati intorno alla fortuna dialettale della *Commedia* che descrive in sintetiche sequenze l’osmosi sotterranea ed instancabile intercorsa, per più di due secoli, tra l’opera cardine della nostra letteratura nazionale (monolitico polo attrattivo, simbolo “dello spessore sociolinguistico della ‘*langue*’”) e—come scrive Coletti—tra le versipelli e sfrangiate “possibilità espressive deducibili da una ‘*parole*’ dialettale” (368).<sup>36</sup> Pare opportuno qui, a guisa di riflessione conclusiva, riassumere alcune tra le principali valutazioni critiche che hanno tentato di dar ragione della duratura e quanto mai vertiginosa crescita dei rifacimenti vernacolari della *Commedia*. Si può iniziare dalla *forma mentis* ottocentesca di base che, come sottolineato da Stussi, si prefiggeva quale fine il “tradurre in vernacolo per divulgare” il messaggio dantesco presso le classi meno colte (84). In tempi a noi più vicini, tale atteggiamento è affiancato, come spiega Coletti, dalla “riemergenza dei dialetti [quali] patrimonio di una più attenta coscienza culturale” (369) e dall’empito collettivo che tende a rivalutare le lingue minoritarie. Queste riflessioni fanno da corollario all’assioma, postulato a suo tempo da Gianfranco Contini, sull’inestricabilità delle due anime (quella pertinente alla lingua ufficiale e quella afferente ai dialetti) che caratterizza la produzione letteraria della penisola. Contini infatti afferma: “L’italiana è sostanzialmente l’unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio” (611). Infine, val la pena sottolineare, come rilevato da Nicola De Blasi, che la massiccia operazione di volgimento in vernacolo della *Commedia*, cui si è assistito nello snodo di secondo e terzo millennio, rientra nel contesto della vasta operazione di recupero dei dialetti, scatenatasi come controffensiva al loro progressivo “declino” dovuto all’omologazione causata dall’italiano ufficiale (5). Operazione di salvataggio, questa, che ha fatto assurgere ad un’improvvisa quanto “imprevista fortuna letteraria” le parlate regionali e locali come testimoni e “superstiti” di una realtà ormai trascorsa. È lo stesso De Blasi a puntualizzare, parafrasando il pensiero di Mengaldo (1994), gli aspetti psicologici sottesi alla necessità traduttiva vernacolare. Infatti, come entrambi i critici sostengono, i dialetti sembrano essere “strumenti adeguati all’espressione di un disagio esistenziale vissuto come un dramma personale e collettivo”, e riescono a spiegare e colmare “il senso di

---

<sup>35</sup> Carlo Gallia, “dirigente [...] nei diversi ordini di scuola [...], Carla Cattaneo, funzionario pubblico [e] cultrice del dialetto alessandrino”; e “Carlo Francesco (Carluccio) Re,” giornalista e scrittore. (Le informazioni sono tratte da Ferraris, quarta di copertina e 191).

<sup>36</sup> I termini *langue* e *parole* sono qui adoperati nel più squisito senso saussuriano.

perdita” della lingua originaria sempre più penosamente avvertito. Tale motivazione può anche dar ragione dell’inesco di una tendenza che soprattutto negli ultimi tempi “ha indotto” alla traduzione della *Commedia* nei “dialetti nativi, spesso di centri piccoli o piccolissimi” e alla preferenza di “idiomi” molte volte “estranei alle tradizioni letterarie dei dialetti più collaudati” (5).

Al di là di qualsiasi giudizio di valore, positivo o negativo, sulla validità delle traduzioni e dei travestimenti vernacolari danteschi nel loro insieme, penso che si possa concludere con la serena imparzialità di cui ogni indagine deve doverosamente rivestirsi. Comunque la si voglia considerare, la straordinaria e sempreverde fioritura dei rifacimenti dialettali della *Commedia* rimane la spia socio-antropologica della sentita necessità delle letterature regionali (e/o periferiche) di confrontarsi con l’archetipo nazionale linguistico e letterario centrale *par excellence*. Tale bisogno fa da “*pendant*”, come ben scrive Coletti, alla basilare “funzione nazionale delle letterature dialettali” che sono profondamente “ricettive di temi, problemi e luoghi ignorati” dalla lingua ufficiale e si propongono prepotentemente come vettore “centrifugo [...] ma non alternativo” entro il “centripeto [...] blocco [...] storico e geografico” della produzione letteraria della penisola (370-71, 376-77).

Alla luce di tale assunto è parso opportuno raccogliere idealmente l’appello lanciato da Olga Casale, di iniziare un “censimento esaustivo”, minuzioso ed analitico, di questa interminabile “messe di testi”. Ci si augura quindi che il presente compendio possa spianare il percorso alla sistematizzazione critica di un potenzialmente proficuo “filone di ricerca” (811) che a tutt’oggi rimane privo di una sua precisa collocazione nel vasto e fluido universo degli studi danteschi.<sup>37</sup>

*State University of New York at Albany*

---

<sup>37</sup> Casale così si esprimeva nel 2001, in contrasto coi riduttivi giudizi critici che sull’argomento l’hanno preceduta e seguita: “La costellazione dei lettori di Dante, percorsa in lungo e in largo dai relatori che se ne sono occupati in questo convegno, risulterebbe mutila di una sua stella, magari meno fulgida, se non volgessimo lo sguardo anche ai traduttori dialettali delle opere dantesche e, specificamente, della *Commedia*. La loro attività, avviata dal grande Porta nei primi dell’Ottocento e diffusasi e proseguita in tutte le regioni italiane fino ai nostri giorni, si è concretizzata in una messe di testi, ha dato luogo a un vero e proprio fenomeno letterario, ha creato un filone di ricerca tanto ghiotto quanto ancora in attesa di essere iscritto in un ‘capitolo’ dalle coordinate opportunamente definite del dantismo ufficiale. Il disegno è molto ambizioso e molto è il lavoro ancora da fare, se si pensa che la carta geografica delle regioni italiane, da me approntata provvisoriamente per localizzare e quantificare gli esperimenti a stampa di tal genere, molti dei quali finora sconosciuti e/o difficilmente reperibili, è fittamente cosparsa di puntini di riferimento”. La studiosa continua con l’asserire che bisognerebbe procedere al “censimento esaustivo [delle versioni vernacolari della *Commedia*], particolarmente delicato nei casi di edizioni ripetute e rifatte, nonché dell’analisi interna di ciascuno (sic), se non proprio alla cura editoriale”. Casale ventila, inoltre, “la necessità di discriminare i suddetti esperimenti per tipologia: traduzioni in versi/in prosa; d’autore/di cultore/di studioso; parziali/totali; fedeli/infedeli [...]; parodie, ecc[etera]” (811-13).

### Opere citate

- Aktulum, Kubilay. "What is Intersemiotics? A Short Definition and Some Examples." *International Journal of Social Science and Humanity* 7.1 (2017): 33-36.
- Alighieri, Dante. *De Vulgari Eloquentia*. In *Opere minori*. A c. di Pier Vincenzo Mengaldo. T. 2. Milano-Napoli: Ricciardi, 1979. 3-237.
- Basora, Matteo. "L' 'Inferno' dantesco 'travestito' in milanese. La versione di Carlo Porta e di Francesco Candiani a confronto." In *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*. Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD. Lumsa. Roma, 10-13 giugno 2014. A c. di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola e Caterina Verbaro. Pisa: Edizioni ETS, 2015. 219-25.
- Brevini, Franco. *Le parole perdute. Dialetti e poesia del nostro secolo*. Torino: Einaudi, 1990.
- Carlo Salvioni e la dialettologia in Svizzera e in Italia. Atti del convegno organizzato a centocinquanta anni dalla nascita di Carlo Salvioni e a cent'anni dalla fondazione del *Vocabolario dei dialetti della Svizzera italiana*. Bellinzona, 5-6 dicembre 2008. A c. di Michele Loporcaro, Franco Lurà e Max Pfister. Bellinzona: Centro di Dialettologia e di Etnografia, 2010.
- Casale, Olga S. "Una sconosciuta traduzione-commento napoletana dei primi tre canti dell' *Inferno*." In "Per correr miglior acque...": *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999. Roma: Salerno Editrice, 2001. T. 2. 811-34.
- Coletti, Vittorio. "Rassegna (parziale) di un cinquantennio di studi su letteratura nazionale e letterature dialettali." *Lettere Italiane* 29.3 (1977): 368-79.
- Contini, Gianfranco. "Introduzione a C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*." In *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, 1970. 601-19.
- Corti, Maria. "Dialetti in appello." In *Metodi e fantasmi*. Milano: Feltrinelli, 1969. 111-17.
- Croce, Benedetto. "La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico." In *Uomini e cose della vecchia Italia*. Vol. 1. Bari: Laterza, 1927. 222-34.
- \_\_\_\_\_. *La letteratura della Nuova Italia*. Vol. 4. Bari: Laterza, 1940.
- De Blasi, Nicola. "Dialetto, usi letterari del." In *Enciclopedia dell'Italiano* (2010). 1-9. [https://www.treccani.it/enciclopedia/usi-letterari-del-dialetto\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/usi-letterari-del-dialetto_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- De Mauro, Tullio. *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bari: Laterza, 1963.
- Di Gregorio, Francesco. "Le traduzioni novecentesche della *Divina Commedia* nei dialetti italiani." In *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento*. A c. di Enzo Esposito. Atti del Convegno internazionale di studi. Roma, 27-29 aprile 1989. Ravenna: Longo, 1992. 289-302.
- Dionisotti, Carlo. "Varia fortuna di Dante." In *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1967. 205-42.
- Elwert, Theodor. "Letterature nazionali e letterature dialettali nell'Europa occidentale." In Atti del VII Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. *Culture regionali e letteratura nazionale*. Bari: Adriatica, 1970. 31-52.
- Even-Zohar, Itamar. "La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario." In *Teorie contemporanee della traduzione*. A c. di Siri Nergaard. Milano: Bompiani, 1995. 227-38.
- Fantappiè, Irene. "Riscritture." In *Letterature comparate*. A c. di Francesco de Cristofaro.

- Roma: Carocci, 2014. 135-66.
- Ferraris, Gian Luigi. *Il profumo della pantera. Dal volgare dantesco della Commedia ai volgari dialettali dei suoi traduttori. Contributi di Carla Cattaneo, Carlo Gallia, Carluccio Re*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2020.
- Fichera, Filippo. "Traduzioni dialettali dantesche." *Rivista italiana di letteratura dialettale* 1.4 (1929): 179-92.
- Galluppi, Giuseppe di Pancaldo. *Nobiliario della Città di Messina*. Bologna: Forni, 1970.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Granatiero, Francesco. "La *Divina Commedia* nei dialetti italiani." *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri* 14 (2017): 93-112.
- I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*. A c. di Manlio Cortelazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi, Gianrenzo P. Clivio. Torino: UTET, 2002.
- Isella, Dante. "Porta, Carlo." *Enciclopedia Dantesca*. 1970. [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-porta\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-porta_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit, 1963.
- Jauss, Hans R. *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*. Konstanzer Universitätsreden, 1987.
- Kristeva, Julia. *Sémeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*. A c. di Franco Brevini. 3 voll. Milano: Mondadori, 1999.
- Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- Letteratura e dialetto*. A c. di Gian Luigi Beccaria. Bologna: Zanichelli, 1975.
- Mambelli, Giuliano. "Traduzioni nei vari dialetti." In "Le traduzioni della *Divina Commedia* e delle Opere minori." *Il Giornale Dantesco* 28.4 (1925): 290-93.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. *Il Novecento. Storia della lingua italiana*. Bologna: il Mulino, 1994.
- Momigliano, Attilio. *L'opera di Carlo Porta. Studio compiuto sui versi editi e inediti*. Città di Castello: Lapi, 1909.
- Nigro, Salvatore. "Dalla lingua al dialetto." In *Letteratura italiana. Storia e testi*. Vol. 5, t. 2. Bari: Laterza, 1974. 433-530.
- Pasero, Dario. "Dante Alighieri nelle traduzioni di alcuni poeti dialettali." *La voce* (Chivasso), 31 gennaio 2019. In "Blog, Storia, Terza Pagina," 1-16. <https://www.giornalelavoce.it/dante-alighieri-nelle-traduzioni-di-alcuni-poeti-dialettali-336794>.
- Porta, Carlo. *Poesie*. A c. di Dante Isella. Milano: Mondadori, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Poesie edite e inedite*. A c. di Angelo Ottolini. Milano: Hoepli, 1980.
- Ruggerini, Davide. "Aspetti della fortuna editoriale di Dante nel Risorgimento." In *La letteratura degli Italiani*. Vol. 3. *Gli Italiani della letteratura*. Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI). Torino, 14-17 settembre 2011. A c. di Clara Allasia, Mariarosa Masoero, Laura Nay. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012. 957-66.
- Salvioni, Carlo. *La Divina Commedia, l'Orlando furioso e La Gerusalemme liberata nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa. Saggiuolo bibliografico*. Nozze Maggini-Salvioni, Bellinzona: Tip. Lit. C. Salvioni, 1902. 7-41.
- \_\_\_\_\_. "Dante dialettale." *Bullettino della Società Dantesca Italiana* n.s. 16.1 (1909): 45-52.
- \_\_\_\_\_. "Ancora Dante dialettale." *Bullettino della Società Dantesca Italiana* n.s. 17.1 (1910): 222-24.
- Sansone, Mario. "Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali." In

- Letterature comparate*. Milano: Marzorati, 1948. 261-327.
- \_\_\_\_\_. "Dante nelle culture regionali d'Italia." In *Lecture e studi danteschi*. Bari: De Donato, 1975. 261-85.
- Scervini, Salvatore. *La Divina Commedia in dialetto calabrese*. A c. di Franco Scervini. Cosenza: Brenner, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La Divina Commedia in dialetto calabrese. 'U 'Nfiernu*. A c. di Pina Basile. Salerno: Edisud, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La Divina Commedia di Dante Alighieri in dialetto calabrese*. A c. di Pina Basile. Roma: Aracne, 2015.
- Segre, Cesare. "Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana." In *Lingua, stile e società*. Milano: Feltrinelli, 1976. 397-426.
- Stussi, Alfredo. "Fortuna dialettale della *Commedia*. (Appunti sulle versioni settentrionali)." In *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*. Bologna: Il Mulino, 1982. 73-84.
- Toso, Fiorenzo. "Riprodurre il senso o la forma? La traduzione in codici di diverso prestigio. (Tre versioni genovesi di Dante)." In *Lost in Translation. Testi e culture allo specchio*. Vol. 6. Workshop Papers. Sassari, 17-18 dicembre 2007. Sassari: Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 2009. 37-48.
- Vazzana, Steno. "La *Divina Commedia* siciliana di Tommaso Cannizzaro." *L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca* 25.2 (1984): 50-55.
- Vignuzzi, Ugo e Patrizia Bertini Malgarini. "L'alternativa regionale e dialettale." In *Storia della letteratura italiana*. Diretta da Enrico Malato. Vol. 5. *La fine del Cinquecento e il Seicento*. Roma: Salerno Editrice, 1997. 771-812.
- Vocabolario Treccani* online. <https://www.treccani.it/vocabolario/nazionale-popolare/>.



DINO S. CERVIGNI

**HOLY AND UNHOLY VIOLENCE IN DANTE:  
FROM HELL TO PURGATORY AND PARADISE<sup>1</sup>**

*In ricordo di Edoardo Lèbano e di Albert N. Mancini:  
illustri maestri, colleghi fedeli, carissimi amici.*

“*Regnum celorum* violenza pate  
da caldo amore e da viva speranza,  
che vince la divina volontate [...]”  
(*Par.* 20.94-96)

**Abstract:** Shortly after being created, some angels rebelled against God. As Lucifer fell from heaven down to the earth, the earth opened, forming the abyss into which the rebellious angels plunged. Created after the angels and placed in the Earthly Paradise, the primogenitors too disobeyed their creator and were expelled from Eden. These two rebellions—that of the angels and of man—mark the beginning of the world upside down viewed within an all-encompassing Judeo-Christian perspective. To bring humans not just to their primordial condition but to a much higher state, Christ dies on the cross and sheds his blood, announcing the possibility of an end to the need of all violence, sacred and profane. Dante’s Hell is a testimony to a world gone awry and to humans’ refusal of Christ’s sacrifice. Dante the Pilgrim experiences the consequences of sin, he then atones, and purifies himself. He finally ascends to God, rising from heaven to heaven as he looks in the eyes of Beatrice. As he arrives in the heaven of the martyrs, he offers himself as a “holocaust”: a wholly spiritual self-sacrifice. The language of violence—now totally transformed—accompanies him up to the vision of the Trinity. Using the same terms employed to describe Capaneus’ defeat by Jove, Dante the Pilgrim is metaphorically struck (“percosso”) by a bolt of lightning.

**Keywords:** Creation, angelic rebellion, Adam and Eve’s fall, the angel with the fall and the fire, Cain’s murder, Abel’s blood, the world upside down, holy and unholy violence, purification and transformation, spiritual holocaust, Dante is struck.

**Preamble: Chaos, Creation, Unholy and Holy Violence**

Christ suffered the most extreme form of violence, shed his blood, and died on the cross to redeem humankind from the so-called original sin, due to Adam and Eve’s fall, as well as every individual’s personal faults. In shedding his blood on the cross, Christ offered, and still offers, to all humans the grace, not just to acquire once again Adam and Eve’s prelapsarian condition, for a lost innocence

---

<sup>1</sup> This essay is a shorter version of a much more extensive work, which deals with the same themes outlined here and seeks to offer a unified approach to the *Divine Comedy*. *Annali d’italianistica* 39 (2021). *Unholy & Holy Violence in Dante’s Comedy*



is lost forever; rather, Christ's sacrifice makes it possible for all humans to achieve an even higher state, according to Saint Paul: "Ubi autem abundavit delictum, superabundavit gratia" ("But where sin abounded, grace abounded all the more," Rom. 5.20).<sup>2</sup> Thus, through Christ's blood, humans receive a gift that by far exceeds Adam and Eve's prelapsarian condition.<sup>3</sup>

Offered to every human being, Christ's redemption can be rejected, however. Those who choose to do so carry out a violent act akin to the one that caused Christ's death on the cross; for refusing God's gift is tantamount to doing violence against God, other humans, and themselves. All transgressors thus choose a human condition removed from God here on earth and consequently also in the afterlife. Insofar as God is love and joy, refusing him is embracing the opposite: hell on earth and in the afterlife.

To render the transgressors' condition in the afterlife, Dante's Hell portrays God's enemies' choice, that is, a world turned upside down, in which sinners suffer the consequences of their rejection of Christ's redemptive death. Because of their refusal of God on earth, the souls in Hell plunge themselves into a condition much worse than the one suffered by Adam and Eve after their rebellion against God and the consequent expulsion from the garden of Eden. Hell is far worse than the primogenitors' postlapsarian condition. Dante's *Inferno* foregrounds a chaos more frightening than the one anteceding God's creation of the universe, and it includes humans and non-human beings, all of them negatively affected by the primogenitors' disobedience. And yet, even this upside-down world resides, nevertheless, under Christ's rule. The Dantean Virgil, the Pilgrim's guide, though unable to comprehend fully the redemptive value of Christ's sacrifice, describes what he witnessed a short time after his death and his arrival in Limbo: Christ's triumphant descent into the nether world and his victory over Satan, the so-called enchaining or harrowing of Satan (*Inf.* 4.52-63).<sup>4</sup> Later, while guiding the Pilgrim, in the Circle of the violent, Virgil refers to the same event and the consequent earthquake, suggesting a primordial chaos caused by "amor," briefly described as a lack of discord:

---

<sup>2</sup> All Latin quotations from the Bible come from *Biblia vulgata* listed in the Works Cited. All translations are my adaptations of translations available online. I explain Saint Paul's concept of the super-abundance of grace in my essay on the Edenic river Eunoè (Cervigni, "The Eunoè or the Recovery of the Lost Good").

<sup>3</sup> Perusing the almost 800 pages of *The Oxford Handbook of Dante*, I have found only rarely references to the Christ's Redemption, a key to the understanding not just of the *Comedy* but to Dante's whole oeuvre. The same can be said about such concepts and terms as *Christ's sacrifice, blood, water, fire, sacrament*—all of them essential for the proper understanding of Dante. In the same *Oxford Handbook* an essay is striking for its very appealing title—"Bodies on Fire" by Carrie Howe—while displaying a hardly definable approach to the *Comedy*.

<sup>4</sup> For an extensive analysis of the so-called *descensus ad inferos*, I refer to Pitstick, *Light in Darkness*; see also Iannucci.

“Ma certo poco pria, se ben discerno,  
che venisse colui che la gran preda  
levò a Dite del cerchio superno,  
da tutte parti l’alta valle feda  
tremò sì, ch’i’ pensau che l’universo  
sentisse amor, per lo qual è chi creda  
più volte il mondo in caòsso converso.”

(*Inf.* 12.37-45)

The *Comedy* as a whole counters this opinion conveyed by Virgil and attributed to Empedocles, known to Dante through Aristotle, as all commentators suggest. For Dante, and all Christian thinkers, God created the universe out of love. Thus, at the beginning, everything He created was good.

But how did Hell come about? In Dante’s Christian view, Hell was the consequence of Satan’s and his followers’ rebellion against God, who allowed Hell to be formed because of the rebellious angels, as we will see in greater detail shortly. Humans join the rebellious angels by refusing Christ’s redemptive death, as they are overtaken by hubris, Lucifer’s sin, hatred, and violence toward God the Creator, Christ the Redeemer, and each other. Thus, Dante’s Hell rewrites parodically—that is, turning upside down—the biblical story of creation and primordial human happiness. In brief, just as the world of eternal happiness, Paradise, became accessible to all those who love God, so did also the place of eternal torment as the world upside down. Thus, the myth—mythos, notion, belief, imagery—of the world upside down, the topsy-turvy world, *mondo alla rovescia* or *a soqqadro*, grew out of the primordial biblical events.

Within this world upside down, the Dantean Hell’s seventh circle, consisting of three subdivisions or *gironi*, portrays dramatically the topsy-turvy world caused by human rebellion against the Creator, themselves, and each other by rewriting the sacrificial and visible signs present in Christ’s death: the tree of the cross, the blood he shed, the water pouring out of his side together with blood, as well as fire, absent in Christ’s death and yet essential for all ancient biblical offerings to be carried out. The shedding of blood denotes all violent souls—that is, those who shed someone else’s blood and are thus condemned to the river of boiling blood, Phlegethon. In the biblical narrative, the shedding of someone else’s blood starts with Cain’s spilling of his brother Abel’s blood, continuing with the endless series of murders and sacrifices of animals as an anticipation of Christ’s sacrifice, which had one purpose: to redeem humankind and thus proclaim the end to all forms of violence.

In the seventh circle, Dante the Pilgrim experiences the consequences of humankind’s violent rejection of Christ’s sacrifice. At the end of *Inferno* 17, Dante descends on the back of Geryon down into the abyss of the eighth circle. Characterized by darkness, deception, and malice, the abyss, and the infernal circles below, rewrite, from the opposite perspective, God’s hovering over the primordial abyss and the chaos anteceding God’s creation of the world:

Terra autem erat inanis et vacua, et tenebrae erant super faciem abyssi, et Spiritus Dei ferebatur super aquas.

(Now the earth was formless and empty, darkness was over the surface of the deep, and the Spirit of God was hovering over the waters.)

(Gen. 1.2)<sup>5</sup>

Reversing all the goodness present in the primordial beginning, Dante's Hell portrays an existence permeated by darkness, hatred, and violence.

The infernal journey, the Pilgrim's ascent of the Sacred Mountain, and the ascent through the celestial spheres, including the vision of God, bear out the many forms and manifestations of holy and unholy violence: that is, the violence that brings salvation to humans or makes it impossible for them to achieve it.

### **From "All Was Very Good" to a World Upside Down**

In the biblical story of creation, God first separates darkness from light, creating night and day. In the second day, He separates the waters above from the waters below, creating a vault, the firmament. In the third day, He creates the earth, that is, the dry land and all the earthly vegetation; in day four, the sun, moon, and stars adorning the firmament; in the fifth day, sea creatures and birds populating, respectively, the waters below and the air. Finally, in day six, he creates the land animals and Adam and Eve. At the end of each day God states that what He has just created is good. Finally, at the end of the sixth day, as if to emphasize the goodness of his creation, he "saw that all he had made was very good" (Gen. 1.30), summing up what he had said after each one of the previous days.

Afterwards, the story of the two primogenitors unfolds rapidly. As Adam and Eve enjoy happiness in Eden, suddenly the most clever of all animals, a serpent—which Patristic writers interpret as the fallen angel, Lucifer or Satan—enters the biblical scene and tempts Eve.<sup>6</sup> She yields to temptation, involving Adam immediately afterward. The consequences of Adam and Eve's yielding to temptation is as tragic as their disobedience: the loss of their primordial innocence—that is, their friendship with God—and their expulsion from Eden, and the beginning of a life of trials and tribulations. The promise and waiting for

---

<sup>5</sup> In Genesis 1.2, the two terms *inanis* and *vacua*, in reference to "terra," render the original Hebrew *tohu bohu*—a phrase recurring in biblical exegesis.

<sup>6</sup> The Bible refers to, or identifies, the serpent in Eden as Lucifer—literally, bearer of light—in passages that modern biblical exegesis interprets differently from ancient and medieval interpreters, e.g., Isaiah 14.12-15, from which I quote verse 12: "Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris? corruisti in terram qui vulnerabas gentes?" ("How have you fallen from heaven, Lucifer, who has risen in the morning? You have fallen to the earth and have wounded the people.") Much more common is the term Satan, or adversary. In *Inf.* 34 he is referred to as Lucifer, Dis (from classical mythology), and Beelzebub, king of flies (from the Bible).

Redemption begin at the same time, alluded to, for Patristic writers, in God's words to the tempting serpent:

"Inimicitias ponam inter te et mulierem, et semen tuum et semen illius; ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo eius."

("I will put enmity between you and the woman, between your offspring and her offspring; it will crush your head; and you will strike at her heel.")

(Gen. 3.15)

A question now arises: when was the serpent, Lucifer, the most beautiful of all angels (*Inf.* 34.35-36), created, and why has he become God's enemy to such an extent that he conspired against God, thereby tempting the two primogenitors and their descendants?

No explanation can be found at the very beginning of Genesis. However, in subsequent books, the Bible seeks to explain the presence of Lucifer at this juncture of the narrative. Two events, the creation of the angels and the rebellion of a certain number of them are just implied in the creation of the heavens (Gen. 1.1-2) and become explicit later on in the Bible. First, the creation of the heavens implies the creation of the nine angelic hierarchies, a theological position considered more likely (*probabilior*) by St. Thomas Aquinas.<sup>7</sup> The same belief is also held by Dante, who argues against a contrary opinion held by St. Jerome, whom Beatrice mentions while explaining the angels' creation (*Par.* 19.37-39).<sup>8</sup>

In the same context Beatrice also clarifies that the angels' creation was followed immediately afterward by the rebellion of Lucifer, joined by an unknown number of angels:

"Né giugneriesi, numerando, al venti  
sì tosto, come de li angeli parte

---

<sup>7</sup> In *Summa theologiae*, first part, q. 63, St. Thomas explains the more likely theological position concerning the angels' creation within the context of the making of the universe, an opinion which can be summarized as follows: God created the angels in the beginning when he created heaven and earth; the angels have some ordering toward corporeal creatures, although the angels do not depend on corporeal creatures; made in a corporeal place, the angels exhibit their relation to corporeal creatures and have contact with bodies by their power; the angels' sin of pride, or hubris, was to desire to ascend to the heaven of the Holy Trinity. Patristic writers argued that God created nine hierarchies of spiritual beings to govern the nine heavens.

<sup>8</sup> The notion of the angels as movers of the nine heavens lies at the basis of the whole structure of Dante's Paradise. In Hell, a clear reference to the angelic movers is found in Virgil's discourse concerning Fortune (*Inf.* 7.73-76).

turbò il soggetto di vostri alimenti.”<sup>9</sup>

(*Par.* 29.49-51)

In *Convivio* 2.5.14 Dante theorizes that about a tenth of all the angels rebelled against God and fell from heaven. Christ himself describes succinctly the fall of Lucifer, called Satan—that is, the adversary—after his rebellion:

“Vedebam Satanam sicut fulgur de caelo cadentem.”

(“I saw Satan fall from heaven like a flash of lightning.”)

(Luke 10.18)

Christ’s terse description of Satan’s fall—as well other biblical passages—lies at the basis of the Dantean myth of the physical upheaval of the earth and thus also of the overarching myth of the world upside down from a Christian perspective.<sup>10</sup>

First and foremost, a moral upheaval occurs because of Lucifer’s sin of pride, as Beatrice describes:

“Principio del cader fu il maladetto  
superbir di colui che tu vedesti  
da tutti i pesi del mondo costretto.”

(*Par.* 29.55-57)

Second, further expanding and dramatizing the biblical image of Lucifer’s fall from heaven, Dante imagines a physical upheaval as well: the land, which used to cover the southern hemisphere upon which Satan was directed in his fall, withdrew, as if out of fear, upon seeing the falling Satan, allowing the formation of the “gran secca” (*Inf.* 34.113) on the northern hemisphere. As a consequence of this upheaval, a mountain was formed, and on its top—the locus on earth farthest removed from Satan—God situated the garden of Eden, to be inhabited by Adam and Eve. More specifically, Dante envisions Hell as the antithesis of the nine celestial heavens, which Lucifer and his followers no longer govern. Lucifer in fact becomes, in Dante’s Hell, the mock ruler (*Inf.* 34.1) of a funnel-like cavity around which nine gradually smaller circles descend from the

---

<sup>9</sup> All commentators seem to be at a loss as they seek to explain *Paradiso* 29.51, for which I would like to offer an explanation from the view of Hell as the world upside down: falling from heaven and causing an all-pervasive upheaval, Satan “disturbed the subject—that is, everything at the basis—of all that is necessary for human sustenance.” As God explains to Adam and Eve after their disobedience prompted by Satan, everything will turn from that moment onward into trials and tribulations.

<sup>10</sup> Biblical scholars refer also to John 12.31; 16.11; Revelation 12.7-12, the most extensive description of the battle that took place in heaven between the good and bad angels and Lucifer’s defeat and fall; in fact, blood of the “Lamb” is a reference to Christ’s death on the cross.

northern hemisphere to the center of the earth, the nethermost point of the universe, where the mock ruler is frozen for eternity.<sup>11</sup>

As far as humans are concerned, created by God and placed in the earthly paradise, humankind's primogenitors, too, rebelled against God and were subsequently expelled. After Lucifer, the tempting serpent, faithful angels too appear in the first pages of Genesis: Cherubim guard the entrance to the garden from which Adam and Eve had been expelled. Tempters of humans on earth, rebellious angels were also viewed as the tormentors of sinful souls in the Christian afterlife. Thus, the myth—in the sense of mythos, notion, belief, imagery—of the world *alla rovescia* grew out of the primordial biblical events. At the same time, Eden remained deserted for thousands of years until God became man to redeem humankind. We know that after his death on the cross and before his resurrection, Christ, crowned with a sign of victory identified by most critics with the cross, descends to Hell, frees the Old Testament Patriarchs, and just Jews; according to Patristic and apocryphal writings, Christ conquers the netherworld and chains Satan.<sup>12</sup> Christ's victory over Satan is also narrated by Virgil in Hell's first circle when describing His triumphant *descensus ad inferos* (*Inf.* 4. 52-63).<sup>13</sup>

The death of Christ and the consequent harrowing of Hell are essential in the theological and structural configuration of Hell, which is physically broken in several locations after the earthquake that followed Christ's death. Dante even provides the exact time of Christ's death (and the Pilgrim's journey) through the mouth of Malacoda (*Inf.* 21.112-14).

Returning to the world's creation in Genesis, we have thus seen that no sooner does God create the pure intelligences, the angels, than a multitude of them rebel immediately after being created. Adam and Eve's sojourn in the Earthly Paradise is equally very short, only about six hours (*Par.* 26.139-42), according to Dante and most theologians.<sup>14</sup>

Humankind's rebellion against God did not come to an end with the primogenitors' primordial sin, followed by their expulsion from Eden. Shortly

---

<sup>11</sup> Concerning the upheaval of the earthly globe that followed the fall of Satan, I refer to the Dante encyclopedias listed in the works cited. Among the commentators, Singleton provides an essential explanation of the cataclysm, clarifying what Scartazzini writes in his 1874 commentary.

<sup>12</sup> For extensive analysis, I refer to *Enciclopedia dantesca* ("Descensus ad inferos"), and Iannucci. For the sign of victory, see also, in a in honor of Christopher Kleinhenz, Cervigni, "Re-Configuring the Self through Suffering, Violence, and Death in Dante's *Vita nuova* and *Comedy*," especially 115n5.

<sup>13</sup> Christ's *descensus ad inferos* is based on biblical passages (interpreted differently in Patristic writings), primarily and most importantly 1 St. Peter 18, likely at the basis of the Apostles' Creed, in which the phrase can be found: "[Christus] descendit ad inferos" ("[Christ] descended into Hell"). Vague allusions can be found in Acts 2.31; Rom. 10.7; Eph. 4.8-10.

<sup>14</sup> I refer to the commentators of the *Comedy* for further information.

afterward, Cain becomes angry at God for not accepting his sacrifice—but the Bible alludes to some fault in Cain’s offering—and he kills his brother Abel, whose blood stains the ground. Cain always carried a peculiar sign given to him by God to protect him.<sup>15</sup> From that first murder until the beheading of John the Baptist, Christ’s precursor—and beyond that moment until now—humankind’s history can be summarized as one filled with the shedding, not only of animals’ but of humans’ blood. Thus, for instance, God did not allow David to build the Temple because he had shed too much blood (1 Chronicles 22.8). No sacrifice, either of humans or animals, could possibly achieve the redemption from sin that humankind sought to obtain, according to the biblical narrative, ever since Adam’s sin and Cain’s murder.

Thus, the primordial upheaval of the world, following Lucifer’s and Adam and Eve’s rebellion, became the physical, moral, and poetic platform which Dante expanded to create his own *locus* of punishment for all sinners, including Lucifer himself. The sacred mountain, or Mount Purgatory, was also formed at the same time. At the foot of the sacred mountain, the serpent’s temptation is reenacted symbolically every evening, and so is Christ’s victory over the tempter, Satan, the “adversary” (Cervigni, “Everyman, Souls, Angels”).<sup>16</sup>

### **Dante’s Hell as the World Upside-Down: Irony, Satire, Parody<sup>17</sup>**

The myth of the world upside down most appropriately describes the consequences of the rebellion of Lucifer and Adam and Eve, followed by Cain’s murder of his brother Abel, the founding of the first city by Cain, and humankind’s further corruption, from the depravity of Sodom and Gomorrah, the hubris of the people involved in building the tower of Babel, the flood, and all human depravities throughout history.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> The Bible emphasizes that bloody violence continued after the first murder. For instance, Cain’s descendant, Lamech, made a frightening statement in front of his wives: “I kill a man for wounding me, a young man for a blow. Cain may be avenged seven times, but Lamech seventy-seven times” (Gen. 4.23-24).

<sup>16</sup> In *The Oxford Handbook of Dante*, Peter Hawkins writes a very insightful essay entitled “Dante’s Other Worlds,” in which he examines the sources of Dante’s three worlds—Hell, Purgatory, and Paradise—quoting, very correctly, medieval, classical, and biblical sources. Also, he describes the transformation of the physical world and the formation of Hell and Purgatory as a consequence of Satan’s plunge into the earth. No mention is made, however, that this topsy-turvy world—a term Hawkins too employs—may be at the basis of the Dantean Hell as much as, or even more, than all other sources.

<sup>17</sup> Concerning the concept and practice of parody, I refer to: Frye, *Anatomy of Criticism*; Gorni and Longhi; Lausberg.

<sup>18</sup> The world upside down is a well-known topos in literature. In his very erudite work, *European Literature in the Latin Middle Ages*, Ernst Robert Curtius outlines some of its essential medieval elements, tracing the topos as far back as Greek and Roman antiquity, the focus of his investigation (94-98). But he does not consider the Christian Hell, especially as described in Dante’s *Inferno*, as the fundamental prototype of the myth of

Within the myth of the world turned upside down, Dante the Poet develops manifold ways to portray his own Hell, its tormentors, and its tormented denizens. The circle of violence with its tormentors, tormented ones, and their torments—rivers filled with boiling blood teeming not with fish but violent souls, blood-shedding trees, bitches hunting squanderers, violent souls supine, running, or crouched while being burned by incessant flames falling from above—all these elements parody the goodness of God’s creation and highlight the creatures’ refusal of Christ’s sacrifice. As a consequence, the lower Hell, into which Dante and Virgil descend on Geryon’s back after completing the seventh circle’s experience, portrays neither the condition of humankind before Christ’s Redemption nor the chaos preexisting God’s creation, but a more frightening locus. Let us dwell briefly on the implications of this descent: the most horrifying *descensus ad inferos* in the *Comedy*.

As we have read above, before God made heaven and earth, the earth was void and without form, and darkness covered the abyss.<sup>19</sup> The term “abyss,” “abisso” in Italian, occurs twice in *Paradiso* to describe God’s inscrutable mysteries (*Par.* 7.94; 21.94); with positive meaning, it occurs once in *Purgatorio* (6.121). In all other instances, including *Purgatorio* 1.40 (Cato’s question: “‘‘Son le leggi d’abisso cosi rotte?’’”), the term “abisso” carries a negative meaning, describing the Dantean Hell’s valley, very deep and overwhelmed with pain and stench.<sup>20</sup> The opposite of divine inscrutable mysteries, the Dantean infernal abyss, morally as well as physically, is more frightening than the biblical primordial chaos insofar as it represents, not the nothingness out of which God makes the universe, but rather the angelic and human creatures’ rebellion against its Creator, first, and its Redeemer, second.

Let us focus more closely on how the overturned and subverted divine creation becomes the moral and fictional platform upon which Dante creates his Hell.

At the beginning of the biblical creation, a mighty wind, symbolizing divine presence, sweeps over the surface of the waters (Gen. 1.2). Winds mark the Dantean Hell negatively in several instances. First, just before the Pilgrim’s mysterious crossing of the Acheron, the earth produces a wind (“‘‘diede vento,’’ *Inf.* 3.133) that triggers an earthquake, causing Dante to become frightened and

---

the world upside down. Obviously, Curtius speaks of Dante and Christianity, but not within the context considered here. By contrast, Northrop Frye, primarily in *Anatomy of Criticism*, explains the Dantean Hell through the mythos of winter and the genres of irony and satire as well as—I would like to add—parodic rewritings, as I proposed in my essay “From Beginning to End: Dante’s Fourfold Judeo-Christian Mytho-Poiesis.”

<sup>19</sup> For St. Augustine, all such images symbolize the nothingness out of which God created everything (*Confessions*, books 12-14; *De Genesi ad litteram*).

<sup>20</sup> *Inf.* 4.8: “‘‘la valle d’abisso dolorosa’’”; 4.24: “‘‘nel primo cerchio che l’abisso cinge’’”; 11.5: “‘‘del puzzo che ’l profondo abisso gitta’’”; 34.100: “‘‘Prima ch’io de l’abisso mi divella.’’”



to faint.<sup>21</sup> Next, winds form “la bufera infernale” punishing the lustful souls (*Inf.* 5.31). A powerful wind, preceded by a strong noise, announces the arrival of the heavenly messenger, who opens the doors of the city of Dis (*Inf.* 9.64-72). An upward wind strikes the Pilgrim (*Inf.* 17.117) as he descends on Geryon’s back, amidst darkness (17.114), toward Hell’s nether circles. And, finally, Lucifer’s six batlike wings make a very powerful, frigid wind, which freezes lake Cocytus and the souls stuck in it. Echoing the narrative of the primordial abyss swept by a powerful wind, all such infernal occurrences parody biblical manifestations in which winds manifest divine power and presence.

In the primordial creation, next God separates darkness from light, making night and day. As Dante the Pilgrim leaves behind Hell’s first circle, he comes “in parte ove non è che luca” (*Inf.* 4.153); that is, a region where no sun and no moon ever shine, and where darkness pervades everything, although never to an absolute degree, which would bring about the created world’s annihilation. For, theologically and philosophically, God, who is light (John 1.4), is everywhere (*Inf.* 1.127-28), although to a varying degree (*Par.* 1.3).

Thus far, Genesis has narrated the separation of darkness and light, the waters above from the waters below, including the rivers irrigating the garden of Eden. Next, fire appears as punishment in the form of a fiery sword (“flammeum gladium,” Gen. 3.24) preventing the primogenitors’ return to Eden. The angel’s sword, which spills no blood, and the fire, which burns nothing, are fraught with significance and symbols. Positively, the angelic sword and fire announce Abel shedding the blood of animals and burning them as an offering to God (Gen. 4.3), but they also forebode Cain murdering his brother Abel and spilling his blood (Gen. 4.3-8). Thus, human blood is spilled on the ground, which opens “its mouth” (Gen. 4.11) for the first time in humankind’s history to absorb human blood, bringing about God’s curse on Cain and thus also on all those who spill human blood.

In brief, water, fire, and blood, accompanied by God’s all-powerful word (for instance, “Let there be light”), are the fundamental elements characterizing the biblical primordial narrative. God’s creative word, shared with human beings, becomes in Hell painful lamentation, shouts, curses, blasphemies, obdurate silence. Likewise, water, fire, and blood, through Christ, become Christian sacraments, through which humans achieve salvation. Perverted, water, fire, and blood are at the basis of Hell’s torments, forming the so-called *contrapasso*.<sup>22</sup> Returned not just to their original innocent condition but rather to

<sup>21</sup> I refer to my essay on this earthquake, to be associated with similar phenomena accompanying Christ’s death: “L’Acheronte dantesco: morte del Pellegrino e della poesia.”

<sup>22</sup> The principle at the basis of the specific torment to which the inhabitants of this topsyturvy world are subjected is portrayed graphically and proclaimed effectively by Bertran de Born, who, while holding his head as if it were a lantern, proclaims: “Io feci il padre e ’l figlio in sé ribelli; / Achitofèl non fé più d’Absalone e di David coi malvagi punzelli. /

a much higher state through Christ's Redemption, such natural elements as water and fire, without any blood, as we shall see, reside at the basis of the souls' purification in Purgatory. In Paradise they will form the core of the symbolic and metaphorical language describing the paradisaical experience.

Christ in fact was baptized, shed his blood, and sent the Holy Spirit, symbolized by fire, to his apostles and disciples. When humans refuse Christ's salvation, however, the same sacramental signs they reject on earth are turned upside down, becoming torments for the souls condemned to Hell. Employed in a most varied gamut of possibilities, water, fire, and blood are in fact the most common torments to which the souls in hell are subjected and are at the basis of the Dantesque *contrapasso*: what was intended to be salvific, when rejected, becomes a torment and the proper recompense of the transgressors.

An essential element for all forms of life, the waters, and everything liquid, present from the biblical narrative's beginning (Gen. 1.2), are also separated: those above from those below. In Dante's Hell, water—rivers (Acheron; Styx), hail and rain (third circle), a river of boiling blood (*Inf.* 12), a waterfall (*Inf.* 17), a pond of boiling pitch (fourth *bolgia*), and finally a frozen lake at the bottom of Hell—provides Dante's poetic genius with images to create manifold torments: the parodic subversion of divine creation and of Christian sacraments. Another form of liquid element, tears, presumably marking the face of Adam and Eve after the Fall, bear out the torments of the *ignavi* in *Inferno* 3 as well as of Lucifer, whose tears mix with slobber and blood. Thus, tears mark Hell's opening and conclusion. Between the first and last infernal tears, weeping characterize many other souls—Francesca and Paolo (*Inf.* 5.125 and 140) and diviners (*Inf.* 20.22-24)—becoming a hallmark, not of repentance, but of pain, anger, and despair.

In this world turned upside down, the infernal guardians, including the devils, and the souls themselves fight against each other, torment their neighbors and enemies while they too are tormented, and verbally abuse each other, augmenting Hell's perversion. Furthermore, to create his world upside down,

---

Perch'io parti' così giuste persone,/ partito porto il mio cerebro, lasso!./ dal suo principio ch'è in questo troncone. / Così s'osserva in me lo contrappasso" (*Inf.* 28.136-42). This philosophical (*Nicomachean Ethics* 5.5) and theological (St. Thomas, *Summa* 2-2 q. 612 a. 4) concept of retaliation or *contrapasso* is rendered shockingly by the Old Testament *lex talionis*—"Wherever hurt is done, you shall give life for life, eye for eye, tooth for tooth, hand for hand, foot for foot, burn for burn, bruise for bruise, wound for wound" (Ex. 21.23-25). This law of *contrapasso* at work in Dante's Hell is reconfigured narratively and poetically by what Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*) calls the mythos of winter and the genre of satire and parody, as I have illustrated in another essay, where I write: "Situated outside time, Lucifer, his minions, and Hell's denizens dramatize [...] their rejection of Christ's loving and redeeming act and cannot but parody His sacrifice, as does most visibly Lucifer, stretched out like a cross in the deepest pit of Hell ("From Beginning to End," 159).

Dante deploys a plethora of perverted images, mostly derived from divine creation; even what would seem to be man-made exist by divine action: tombs and leaden cloaks, inanimate natural elements (e.g., stones and fire), and animate ones (terrifying and beastlike guardians, devils, and obviously Lucifer). Dante chooses carefully non-human creatures—"mosconi," "vespe," "vermi" (*Inf.* 3.66; 3.69), "cagne" (*Inf.* 13), snakes (sixth *bolgia*)—to show the extent to which the whole creation has been turned around to form Hell's depraved condition and further augment the souls' torments.

Everybody in Hell is naked, arguably also the hypocrites under their leaden cloaks.<sup>23</sup> This nakedness harks back, not to the primordial condition of Adam and Eve in their innocence but, rather, to their ashamed awareness of their condition after their rebellion against God. In Christianity, the souls' nakedness may be seen as their refusal of Christ, who died naked on the cross for humankind's salvation.

In brief, divine nature, created good but perverted by Lucifer and man, is turned upside down; the gestures, actions, words—that is, the visible signs forming the Christian sacraments—intended to bring about redemption, have been rejected. Transgression now becomes its own punishment. Water, fire, and blood form the most terrifying and most frequent torments of Dante's Hell.

### **Sin Is Its Own Reward: The Origin of *Contrapasso***

In accordance with a longstanding classical and biblical tradition, Dante views such an utterly distorted world inhabited by rebellious angels and humans as the cause of their own suffering. From the ancient world—even before Socrates, Plato, and Aristotle—the maxim expressed in Aesop's fable of Avarice and Envy, according to which vices are their own worst punishment, pervades classical literature and beyond. Judeo-Christian writings, from Genesis to Revelation, hammer on the same concept. Not only do vices inflict pain on corrupt people; the wages of sin is death, states Saint Paul: "Stipendia enim peccati, mors" (Rom. 6.23). Sin being its own reward, Hell—the extreme manifestation of the world upside down—is consequently the most appropriate *locus* and condition of Lucifer and his minions as well as—using a biblical term—all evildoers.

Recognizing Hell as the most frightening expression of the world *alla rovescia*, Dante can now deploy—in describing the depraved souls' torments—all the elements which God created and judged good, and which were turned upside down by Lucifer's rebellion and humankind's depravity. Dante scholars have come to accept Jacques Le Goff's main thesis that Dante created, if not the concept of Purgatory, certainly the imagery at the basis of the second *cantica*. It is true that at Dante's time the belief in Hell was firm; its location, however, was

---

<sup>23</sup> Even though no reference is made to the clothing of the souls in Limbo, an exception should be made for them on the basis of the high respect Dante shows toward them.

vague, typically described as an imprecise subterranean location; the souls' torments were terrifying but few, usually darkness and fire. While preserving these few descriptive features, Dante expands Hell's negative nature to an extent previously unimaginable by creating a *regio dissimilitudinis*, or a region of unlikeness, away from God, out of which, however, contrary to Augustine struggling to, and finally succeeding in leaving it behind, no escape exists.<sup>24</sup> As the defeated Satan's kingdom, the Dantean Hell—a perverse and perverted city—turns on its head what was good on earth, according to God's words after each of the six day of creation. Dante's Hell goes beyond reversing the world's primordial beauty. Satan not only rebelled against God; he also refused Christ, who, through His death and resurrection, conquered Satan, relegating him to his perverse kingdom. As a consequence, Dante's Hell transforms all the beautiful things God created at the beginning of time into eternal torments; it also turns upside down all the visible, sacramental signs through which Christ redeems humankind, and which became visible instruments of perennial sufferings.

Dante scholars, rather than focusing exclusively on examining primarily the law of *contrapasso* proclaimed by Bertran de Born in *Inferno* 28, should instead contextualize it within the biblical, ethical, and poetic platform I am describing. For my suggestion aims at explaining the whole cantica by showing how Dante's *contrapasso* is not simply the rewriting of the Old Testament's law of retaliation; rather, as a consequence of humans' perversion, the *contrapasso* bears out, and is explained more fully, by the narrative of the world upside down: the perversion of all the good things God created and all the visible sacramental signs which bring about salvation through Christ's death on the cross. To explain further my suggestion to interpret Dante's Hell as a perversion of divine creation and a refusal of Christ's Redemption, I will first consider briefly Hell's Refusal of Christ's Sacrifice, from the *ignavi* to Lucifer and then focus on the circle of violence. Here, Christ's sacrifice is turned upside down; consequently, blood, tree, and fire—primordial sacrifices' essential elements—become instruments of torments.

### **Hell's Refusal of Christ's Sacrifice, from the *ignavi* to Lucifer**

Two textual elements, strategically posited at the beginning and ending of the *Commedia*'s first cantica, emblemize the pervasive presence of violence and blood in Dante's *Inferno*: at its beginning, right past the Gate of Hell, the *ignavi*, and, at the end, Lucifer. The seemingly endless crowd of *ignavi* is overcome by its own suffering (“nel duol si vinta,” *Inf.* 3.32); stuck forever at the center of the frozen lake, and eternally condemned to a threefold cannibalistic act, as I write in my essays on *Inf.* 34, Lucifer—literally, the “light-bearer” or “light-carrier”—is the vanquished one par excellence within his own kingdom. The *ignavi* run around very quickly, as if in a gyre, never pausing while following a banner,

---

<sup>24</sup> For this biblical and philosophical concept, I refer to Gilson.

which arguably signifies nothing and is held by no one (“[...] vidi una ’nsegna / che girando correva tanto ratta,” *Inf.* 3.52-53); Lucifer is announced by Virgil as advancing banners (“*Vexilla regis prodeunt*,” *Inf.* 34.1), pointing to his batlike wings or sails, which move incessantly while he is forever stuck at the center of the earth.

Naked like Lucifer and all souls in Hell, the *ignavi* are constantly bitten by “mosconi” and “vespe” (*Inf.* 3.64-66); by contrast, Lucifer, referred to in *Inferno* 34 also as Dis and Beelzebub, the “king of flies” (*Inf.* 34.127), eternally chews on three traitors. Bitten by “mosconi” and “vespe,” the *ignavi* shed blood and tears, which announce the blood and tears shed by the souls in several circles of Hell as well as Lucifer’s own tears and drool, flowing down his body and mixing with the blood of the three traitors (*Inf.* 34.55-57). The *ignavi*’s blood and tears, which flow down their aerial bodies, are gathered by fastidious worms at their feet (“da fastidiosi vermi era ricolto,” *Inf.* 3.59); Lucifer is called the “vermo reo” or guilty worm (*Inf.* 34.109), “vermo” being the second term in *Inferno* 34 that Virgil employs to refer to Lucifer, who is much bigger than Cerberus, “il gran vermo” (*Inf.* 6.22), and also, most importantly, much more “reo”: the arch-traitor is supremely guilty and consequently relegated to the nethermost point of Dante’s universe. The *ignavi* and Lucifer, just like all infernal souls, are condemned to hell because of their refusal to accept Christ and his redeeming sacrifice.

At the end of his infernal journey, the Pilgrim will be required to descend a parodic cross-like, Trinitarian monster, stuck at the center of the earth in a parodic opposition and contradiction to God the Creator and God Incarnate. Condemned for all eternity to chew on the three arch-traitors stuck in his three mouths, the Dantean Satan will forever shed, not his own blood, but rather the blood of his three unwilling victims, mixing their blood with his own slobber and tears, parodying the blood and water coming out of Christ’s side stabbed by a soldier (John 19.34), and the wine and water being transformed into the blood of Christ during the Eucharistic celebration: a spiritual, mysterious reenactment of the Savior’s sacrifice. Lucifer’s unholy ritual mimics forever Christ’s only, inimitable, universal, and salvific sacrifice of His own life on the holy tree of the cross—a tree that, according to apocryphal writings and legends, derived from the tree of the Earthly Paradise.

Through the so-called harrowing of Hell, Christ also enslaved Satan for all eternity through the power given Him because of His death on the holy tree. His death, which required the shedding of his blood but no burning through fire, as called for in many Old Testament sacrifices, is intended to mark the end of all bloody sacrifices (St. Paul, *Heb.* 2.9). After Christ’s death therefore, no sacrifice of animals and no burned offering are required; nor is any human being required to shed his blood for the salvation of others, as we read in the Epistle to the Hebrews (*Heb.* 10.10).

Thus, all violence is condemned. As imitators of Christ in their earthly

pilgrimage, all believers are called upon to participate in Christ's sacrifice, not through the shedding of animals' blood or the burning of these victims, as prescribed in Old Testament rituals, nor through the shedding of their own blood in imitation of Christ; but, rather, through their own spiritual sacrifice: "Sacrifices and offerings, whole offerings and sin-offerings, you did not desire nor delight in [...]. I have come to do your will" (*Heb.* 10.8).

Dante's Hell, therefore, from the constantly running, weeping, and bleeding *ignavi* and the victorious Christ's harrowing of Hell, at its beginning, and, at its end, Lucifer's futile cannibalism of three sinners, stands in direct antithesis to God's creation before the fall as well as Christ's redeemed world. Turning upside down God's creation in six days out of the primordial chaos, Lucifer and his followers constitute fundamental moments on the Dantean architectonics of the so-called *mondo alla rovescia* or *a soqqadro*: a topsy-turvy world, which is much worse than the primordial chaos.

Dante's descent to the circle of violence marks the beginning of a crucial experience in this topsy-turvy world and a further plunge into the corrupted chaos that follows the wicked souls' rejection of Christ's bloody sacrifice.

### **Parodic Priests and Parodic Sacrifices in the Seventh Circle**

The circle of violence (*Inf.* 12-17) foregrounds most strikingly the overturning of divine creation by parodying Old Testament's essential moments of sacrifices, in which a victim is placed on the altar, slaughtered, and burnt: "[the victim] shall be burnt on the altar, on top of the wood on the altar-fire: it is a whole-offering, a food offering of soothing odor to the Lord" (*Lev.* 1.17). Although no perfect correspondence can be established, I will seek to show how the seventh circle as a whole is constructed as a parodic altar on which sacrifices are perversely celebrated.

Upon arriving at the circle of violence, the two wayfarers are confronted by the Minotaur, which Dante most likely imagines with the head of a man and the body of a bull.<sup>25</sup> Playing simultaneously a twofold role as a mock priest and mock victim, the Minotaur offers the seventh circle's first parody of priests and victims. Turning upside down Christ's role as victim and priest, the Minotaur partakes of two natures, which he subverts through his monstrous aspect as half man and half bull. Thus, as mock priest and mock god, on earth he fed on human beings, devouring annually in the labyrinth seven male youths and seven maidens, thereby becoming himself, all at once, sacrificial altar (he now lies spread on Hell's ruins), executioner, and consumer of his victims. Turning finally into an unwilling victim, he was killed by Theseus, whom Christian

---

<sup>25</sup> But it could also be vice-versa. In his commentary, Singleton proposes that the outstretched position of the Minotaur (*Inf.* 12.12, "distesa") "implies what the simile in *Inf.* 12.22-25 may confirm: that Dante imagined the Minotaur as having a bull's body and a human head, rather than a human body and a bull's head in accordance with another tradition."

mythographers and poets often viewed as a figure of Christ (“Teseo,” *Enciclopedia dantesca*). Here, in the Dantean Hell, upon seeing Virgil and judging him an aggressor, the Minotaur bites himself (*Inf.* 12.14-15), arguably alluding parodically to the role of priest and victim. Next, Virgil reminds him tauntingly of his violent death by Theseus, causing the Minotaur to jump here and there like a bull that has been dealt a mortal blow (*Inf.* 12.22-24). Two additional elements are likewise important: throughout, he maintains silence, which parodies simultaneously Christ’s silence at the end of his life as well as the Dantean Lucifer’s silence.<sup>26</sup> Attention must also be paid to the locus which this infernal mock priest and mock victim inhabits: a ruin, almost a mock altar, caused to crumble by Christ at the time of his *descensus ad inferos* and harrowing of Hell (*Inf.* 12.31-36). Finally, even the Minotaur’s genealogy through Pasiphae’s intercourse with a bull points to a sacrilegious rewriting of Mary’s immaculate conception and Christ’s birth.<sup>27</sup>

A monster, the Minotaur guards the entrance to the circle of violence; an even more terrifying monster, Geryon, guards the abyss separating the violent souls from the souls condemned to the netherworld.<sup>28</sup> The two wayfarers’ encounter with Geryon epitomizes their previous encounters with infernal guardians, including that with the Minotaur, while also foreboding the encounter with Lucifer. Virgil’s announcement of the arrival of Geryon (*Inf.* 17.1-3), for instance, begins with the same deictic, “Ecco” (*Inf.* 34.20), with which Virgil

---

<sup>26</sup> Jesus remained silent in front of Pilate (Luke 24.8); in front of Herod (23.8-12); on his way to Calvary, except for his address to women (Luke 23.26-31); he pronounces the so-called seven words while on the cross. The son of man was also prophesied to be taken to death in silence in Isaiah 53.7, appearing as an image of the innocent victim on its way to be slaughtered. This image is rewritten negatively in Dante’s description of the Minotaur’s rage upon hearing Virgil’s taunting words.

Little was written on Lucifer’s silence before my two essays on this topic, followed by considerable research. I refer to Ledda’s extensive contributions, primarily in *La guerra della lingua*.

<sup>27</sup> In *Purgatorio* 26.40-41 Pasiphae’s name is shouted out by the purifying souls as an example of bestial lust, whereas they proclaim Mary’s virginal birth (*Purg.* 25.128).

<sup>28</sup> *Aeneid* 8.201-03 characterizes Geryon with an adjective, “tergeminus,” namely, triplex, threeform, threeheaded. In *Aeneid* 6.289, Geryon is called “forma tricorporis umbrae” (“the form of a three-bodied phantom”), whom Aeneas meets at the entrance to the underworld. Isidore provides a mythical explanation of Geryon’s threefold nature, which he considers fictitious: “Dicuntur autem et alia hominum fabulosa portenta, quae non sunt, sed ficta in causis rerum interpretantur, ut Geryonem Hispaniae regem triplici forma proditum. Fuerunt enim tres fratres tantae concordiae ut in tribus corporibus quasi una anima esset” (*Etym.* 11.3.28). In his commentary to *Aeneid* 6, Austin points out that Virgil coined the adjective *tricorpor* on the analogy of *bicorpor*. Two references to Geryon found in the *Aeneid* portray a defeated Geryon: *Aen.* 7.662, “Geryone extincto,” and *Aen.* 8.201-03, “nam maximus ultor / tergemini nece Geryonae spoliisque superbus / Alcides aderat”: both passages allude to, or directly mention, Geryon’s conqueror, Hercules, who was also viewed by mythographers as a figure of Christ (“Ercole,” *Enciclopedia dantesca*).

announces Lucifer to the Pilgrim. Furthermore, through a revisional act, Dante transforms the three-form Geryon typical of classical literature into a one-headed monster, thus leaving open the poetic possibility of a three-headed Lucifer as the foremost parody of the Trinity. Conversely, Geryon is endowed precisely with the quality of which Lucifer has been dispossessed, namely, the ability to fly: a power that Geryon deploys to bring the two wayfarers closer to the nethermost point of the universe, where Lucifer stands in direct antithesis to God. Two references to Geryon found in the *Aeneid* portray him as a victim of violence, for both passages allude to, or directly mention, Geryon's conqueror, Hercules, whom (as I have just pointed out) Patristic writings view as a figure of Christ.<sup>29</sup> Adding further to his parodic nature, Geryon's face as a just man mimics Christ, who, wholly just, suffered death because of the Father's revenge of man's injustice, as we read in Justinian's words in *Paradiso* 6.82-93, a statement further expounded by Beatrice in the following canto.

Geryon is also fraught with violence, not only because he stands for fraud, a form of intellectual violence, but also because of his poisonous tail and the extreme fright caused to the Pilgrim during the downward flight on the monster's back. In mythology, just as the Minotaur, Geryon too becomes a mock victim by the hands of another Christlike figure, Hercules, who in Virgil's *Aeneid* is credited with slaughtering him.<sup>30</sup> In brief, while holding the role of the mock priest, the monster Geryon, further parodying Christ, may be the *via* for the two wayfarers to continue their journey, but also the antithesis to the *veritas* and *vita* Christ offers to humankind through His sacrifice. While guarding the entrance and the exit of the circle of violence, respectively, the Minotaur and Geryon carry out no function as mock priests on the souls relegated to the seventh circle. Such unholy, violent, proximate role is carried out by the centaurs in the first *girone* of the circle's three subdivisions and by the harpies and the black, ravenous and running bitches—"nere cagne, bramose e correnti" (*Inf.* 13.125)—in the second *girone*. This parodic, sacrificial role is finally brought to completion by the fire falling on the souls of the third *girone*. It can be argued that the burning flames falling on the souls of the third *girone*, in each one of its three subdivisions, may be attributed to the intervention of God, whose "avenge" Dante the Poet addresses, briefly interrupting the description of the place (14.16-18).<sup>31</sup>

<sup>29</sup> *Aen.* 7:662, "Geryone extincto," and *Aen.* 8:201-03, "nam maximus ultor / tergemini nece Geryonae spoliisque superbus / Alcides aderat."

<sup>30</sup> In his commentary to *Inferno* 17, Hollander writes that Geryon, in addition to enticing and killing his guests (for which Singleton quotes Boccaccio's *Genealogie* 1.21), also ate them (a statement for which Hollander provides no reference). In this case, Geryon's consumption of his guests would further enhance the parody of this figure as a mock priest.

<sup>31</sup> In several instances, in the Old Testament, God himself sends down from heaven the fire that burns animal sacrifices set up by men, for which I refer to the biblical vocabularies in Works Cited.



In brief, while proclaiming Christ's redemptive sacrifice and His victory over Satan (*Inf.* 4) and showing the punishment of all violent people, Dante condemns all forms of violence; he does so most poignantly by subjecting Circle Seven's violent souls to punishments that consist of ancient sacrifices' essential elements, such as blood, wood, fire, all of them harking back (as I have illustrated) to the biblical narrative of creation.<sup>32</sup>

**“Io vidi un’ampia fossa in arco torta [...]” (*Inf.* 12.52)**

In Dante's Hell the Phlegethon encompasses the seventh circle's three main subdivisions or *gironi*. All three of them together—the river, the forest, and the wasteland—constitute a mock altar, in and on which violent souls are being boiled in blood (*Inf.* 12); suicides and squanderers are broken and torn to pieces while bleeding (*Inf.* 13); blasphemers, sodomites, and usurers (*Inf.* 15-17) are parodically sacrificed, burning, although without being consumed, under the flames falling from heaven. This huge mock altar comprehends—let us emphasize—the elements essential in ancient sacrifices: blood, wood (trees), fire. By the same token, this huge mock altar, with mock priests and mock victims, subverts the goodness of divine creation and the visible signs forming the Christian sacraments, thereby proclaiming the souls' refusal of Christ's redemption on the tree of the cross on which he shed his blood.

In the first *girone*, the centaurs carry out their role with arrows, engaged in hunting humans while remaining outside the outer bank of the Phlegethon. In the second *girone*, the Harpies and the *nere cagne* play their role as mock priests, respectively foraging, as it were, for wood and meat as if involved in a

---

<sup>32</sup> One may be willing to consider antithetical relationships between the seventh circle and the metaphoric description of the Trinity that Dante employs in *Paradiso* 33. Here the Trinity is described metaphorically like three circles of the same dimension and three different colors. Parodically, the seventh circle consists of three main subdivisions or *gironi*: the first *girone* has no subdivisions; the second and smaller one contains two subdivisions, with different victims and torments: suicides and squanderers. The third, smaller *girone* is further divided into three more partitions represented by the three different kinds of sinners—blasphemers, sodomites, and usurers—all of whom, though in different positions, share the same torment: the burning fire falling from above. The sum of all subdivisions of the seventh circle is six, thereby representing in many ways the perversion of the sixth day of creation and especially the day on which man and woman were created. Whereas God rests on the seventh day, no rest is granted to these mock priests and victims. Insofar as the infernal circle is closely, albeit parodically, related to God and his creation, readers may be willing to see in these numbers parodical relationships to the one God (the seventh circle is one), to Christ Incarnate (two subdivisions in the second *girone*, parodying the second person of the Trinity, God and Man); the third *girone* may be seen as a parody of the third person of the Trinity, the Holy Spirit, appearing as flames at the Pentecost on top of the apostles' heads but without burning them. The total number of the three *gironi* with their subdivisions is six, and it may also be viewed as turning upside down the six days of creation, undone through the sinners' violence.

parody of a sacred sacrifice and sacred hunt.<sup>33</sup> No mock priest torments the souls of the third *girone*; however, Nature itself, viewed as God's child, or God himself, rain upon them their eternal punishment, the incessant flames falling from above ("piovean di foco dilatate falde," *Inf.* 14.29; and "l'eternale ardore," 14.37).

The seventh circle's centaurs and harpies, too, partake of the twofold and monster-like nature of the Minotaur and Geryon. Only apparently aloof and disdainful in their role as guardians of the first *girone*, the centaurs carry out their parodic priestly function with arrows (*Inf.* 12.73-75), striking the souls who seek to avoid their allotted degree of blood immersion; unwilling victims, the souls mix their blood with that of the Phlegethon, the river of boiling blood: arguably, the same blood they shed on earth, which therefore contains all the blood ever shed by humankind.<sup>34</sup> This blood is boiling, as if it flowed right now from the murdered humans' veins and/or were boiled right now in a perennial human sacrifice.<sup>35</sup>

Directly participating, although as an unbelieving tormentor, in the punishment of a suicide turned into a tree, the Pilgrim breaks a branch of one of the soul-trees, spilling its blood and provoking the soul's exclamation of suffering: a gesture charged with Virgilian echoes as well as Christian motifs. A scandal to the Jews and an abomination to the Gentiles (1 Corinth. 1.23), according to Saint Paul, Christ's violent death on the cross, in fact, elicited disbelief rather than belief, as is the case also for every act of violence perpetrated throughout human history.

The harpies feed on their victims by eating the leaves of the soul-trees and causing them to shed blood (*Inf.* 13.101-02), in a gruesome anticipation of Lucifer's cannibalistic performance. Dripping from the victims' branches and trunk and/or falling on the ground (the text does not specify), their blood is

---

<sup>33</sup> The centaurs themselves are described as if they were hunting, with bows and arrows, with a clear reference to their hunting pursuits on earth (*Inf.* 12.57). For a bibliography on the sacred hunt, I refer to Grottanelli 116-17, and Eaton.

<sup>34</sup> For mythological references to the river Phlegethon, I refer to the commentaries on the *Inferno*. For its imagery, I refer to the book of Revelation, where a pond of fire is said to be the ultimate destiny of Death and Hades: "Et infernus [Hades] et mors missi sunt in stagnum ignis. Haec est mors secunda. Et qui non inventus est in libro vitae scriptus, missus est in stagnum ignis" (20.14-15). The smoke ("fummo," *Inf.* 15.2) caused by the river's boiling blood, over which it rises and hovers, provides a further parodic element to the smoke as a sign of the presence of God (Rev. 8.4; Is. 4.5; 6.4; 2 Reg. 22.9; etc.) and also of the smell, *odor*, rising from the bloody sacrifices accepted by God (Lev. 1.17; Eph. 5.2; Gen. 8.21).

<sup>35</sup> The meat of slaughtered animals was typically burnt but there are also references to sacrificial meat being boiled (1 Sam. 2.15)—a biblical text possibly inspiring Dante's imagination in creating not only the boiling blood of *Inf.* 12, but also the boiling pitch punishing the barrators in the fifth *bolgia* (in addition to the Venetian arsenal mentioned in the text).

spilled in vain, just as Pier della Vigna did on earth by committing suicide. The Dantean scene thus mirrors Judas Iscariot's self-sacrifice while also pointing to Christ's blood shed for the salvation of humankind (Mat. 26.28; St. Thomas, *Summa* 3 q. 54. 3a. ad 1; *Vocabulaire*, "Sang").<sup>36</sup>

Sharing the same *girone* of the soul-trees but, by contrast, always on the move, constantly running away from their mock priests—that is, the "nere cagne, bramose e correnti" (*Inf.* 13.125)—the running squanderers, mock victims themselves, are at the same time also mock priests in contributing to the tearing apart of bushes and trees as they seek to run away from the bitches. The "nere cagne" put their teeth on the aerial bodies of the squanderers, tearing them apart bit by bit ("a brano a brano," *Inf.* 13.128), spilling their blood on the ground, and carrying off their limbs throughout their allotted infernal space (*Inf.* 13.127-28): a futile dismemberment and sacrifice whose only purpose is to punish. For, in ancient blood sacrifices, the animal was also cut in several pieces—whether it was burnt (the more typical sacrifice) or boiled—offered to God as a holocaust (that is, burnt totally), or also shared by the priests and the offering believers. Here, by contrast, the limbs of the dismembered body of the squanderer are carried away by the "nere cagne." Both torments—the tearing of the soul-trees and dismembering of the squanderers—leave readers with at least one unanswered question: do the souls torn to pieces bleed, and do the dismembered limbs ever reconstitute themselves into their original unity so that their torment may continue forever?<sup>37</sup>

Furthermore, readers know from Pier della Vigna that at the end of time the suicides' bodies will not be reunited to their souls but will forever be hanging from the branches of the soul-trees: a gruesome reconfiguration, on one hand, of

---

<sup>36</sup> The simile describing the soul-tree's shedding of blood points out elements essential to ancient violent sacrifices: wood ("stizzo verde"); fire ("arso," i.e., burnt, 13.40); suffering ("geme," 13.41); wind ("cigola per vento," 13.42; also 13.91-92).

<sup>37</sup> Dante the Pilgrim's overcoming of disbelief will occur along the shores of the Sacred Mountain when Virgil plucks a reed—arguably, one of the several positive counterparts of the infernal wood—that will be reborn immediately: an anticipation of the Pilgrim's transformation and re-creation described through arboreal metaphors of springtime renewal at the very end of the second *cantica* (*Purg.* 33.142-45). Thus, at the end *Purgatorio* the employment of arboreal metaphors explains and brings to closure the function of the reed with which the Pilgrim was girt at the beginning of his purgatorial journey (1.94-95; 100-05; 133-36). As the symbol of humility, penance, and renewal, the reed, which is reborn as it is cut and girds the Pilgrim throughout the purgatorial ascent, fully discloses its spiritual meaning when his transformation is described through the metaphor of the renewed tree. The reed, which has a specific function in the Pilgrim's purgatorial journey (*Purg.* 1.94-105; 130-36) and then assumes a purely spiritual role at the end of the *cantica* (*Purg.* 33; see my article on *Purg.* 33), contrasts with the cord, which (unbeknownst to the reader) girds the Pilgrim throughout his descent of Upper and Middle Hell and then ambiguously and mysteriously disappears into the abyss of Malebolge (*Inf.* 17.106-36).

Christ's hanging from the cross for humankind's salvation, and, on the other, of Judas Iscariot's suspending himself from a tree, the latter being the perverse climax of his betrayal of Christ. In all cases, contrary to sacrificial offerings' ultimate goal—to bring reconciliation between humans and the divinity—here the text suggests that the dismembering cannot be undone and will thus continue forever.

Parodic similarities and dissimilarities mark the three texts under scrutiny. Judas hanged himself on a tree with a rope (Matthew 27.5: “Et proiectis argenteis in templo, recessit: et abiens laqueo se suspendit”). According to Saint Peter's first speech in the Acts of the Apostles, when Judas hanged himself (“sensus”), his bowels split in the middle and gushed open (“crepuit medium: et diffusa sunt omnia viscera eius”). At the end of time, the suicides' bodies will also be suspended on the tree-souls (“saranno i nostri corpi appesi,” *Inf.* 13.107). The lexical similarities are striking. By contrast, Christ accepts to be suspended on the cross, on which he sheds his blood and dies for the salvation of humankind.<sup>38</sup>

As Virgil and the Pilgrim leave the wood of suicides behind and arrive at the edge of the wasteland, Dante the Poet emphasizes the interconnection of the three *gironi*:

A ben manifestar le cose nove,  
dico che arrivammo ad una landa  
che dal so letto ogne pianta remove.  
La dolorosa selva l'è ghirlanda  
intorno, come 'l fosso tristo ad essa;  
quivi fermammo i passi a randa a randa.

(*Inf.* 14.7-12)

The “dolorosa selva” forms a garland to the wasteland just as the blood-filled river does to the forest. At the core of both garlands, the wasteland forms the seventh circle's innermost mock sacrificial altar, incessantly rained upon by flames falling from above to burn, but not to consume, its unwilling victims. No mock priest torments the souls of the third *girone*. Lying supine on the burning ground, walking or running continuously, or sitting on the wasteland all crouched up (“tutta raccolta,” *Inf.* 14.23), as if absorbed in contemplation, these souls are constantly afflicted by burning flames.

Upon remembering this sight, Dante the Poet exclaims:

O vendetta di Dio, quanto tu dei  
esser temuta da ciascun che legge

---

<sup>38</sup> The Latin verb *suspendere*, etymologically connected with the Dantean *appendere*, occurs in explanations of the torment of death on the cross, e.g.: “Crux—palus erectus in quo quis suspenditur [...] palus erectus cum ligno transverso [...]” (*Biblia, Index Biblicus* 1205).

ciò che fu manifesto a li occhi mei!

(*Inf.* 14.16-18)

Thus, Dante the poet reminds readers that justice is carried out not only through mock priests but also through God-created nature, which the sinners have sought to pervert, here grimly evoking the sulfur and fire (“sulphur et ignis”) with which God destroyed Sodom and Gomorrah in one of the most terrifying narratives of violence in the Bible (Gen. 19).

The river of blood setting up the boundaries of the circle of violence; the forest of suicides irrigated, as it were, by the encircling river of blood as well as the blood spilled by the soul trees, fodder for the harpies; the pack of *nere cagne* pursuing and tearing apart the squanderers; and, finally, the wasteland, surrounded by the wood encircled by the river of blood; in brief, all these elements, a displaying a corrupted earthly paradise, point to a total perversion of the goodness of God’s creation. Dante himself urges the reader to think precisely in these terms as he emphasizes the perversion of the forest of suicides:

Non fronda verde, ma di color fosco;  
non rami schietti, ma nodosi e ’nvolti;  
non pomi v’eran, ma stecchi con tòsco.

(*Inf.* 13.4-6)

Hell’s seventh circle is the perversion of the *locus amoenus* par excellence, the biblical Eden, where rivers irrigated the garden, trees produced all sorts of fruits, man and woman were created to live happily without ever shedding sweat, tear, blood; where, however, man and woman first transgressed (Gen. 1-3.1-13); and where, finally, according to Patristic exegesis, the promise of Redemption, Christ’s salvific sacrifice, was also made (Gen. 3.14-19). Here in Hell everything has been subverted.

By the same token, the circle of violence foregrounds all three elements necessary for a bloody sacrifice—wood, blood, and fire—in addition to victims and priests. Yet, each one of these elements is separated from the other. Blood is present in the first *girone*. Wood and, once again, blood are present in the second *girone*. Fire is most prominent in the third *girone*. The presence of all three elements bears out each element’s *conditio sine qua non* for sacrificial offerings to occur; the separation of one from the other in the circle’s threefold, in reality sixfold, division points to the parodic fruitlessness of this infernal blood being spilled, trees being ready to be broken, and fire being available for burning the victims but not for consuming them. Fire does in fact descend from heaven and burns, without consuming, the intended, unwilling, and unrepentant victims, who keep blaspheming, like Capaneus;<sup>39</sup> or keep pointing toward stars

---

<sup>39</sup> Known to Dante through the *Thebaid* by Statius, but narrated in many Greek works,

and a safe harbor (*Inf.* 15.55-60), as Brunetto Latini does, in a parodic reconfiguration of humans' itinerary toward God; or, like the usurers of *Inferno* 17, the souls keep staring at their pouches as if still intent on their earthly pursuits (*Inf.* 17.57).<sup>40</sup> Most problematic and yet intricately connected with the parody of Old Testament sacrifices and all forms of violence at work throughout the circle, is the story of the Old Man of Crete, which Virgil narrates in *Inferno* 14's second half.<sup>41</sup> While struggling with Virgil's rewriting of the myth of the fissured statue present in Nebuchadnezzar's dream (*Dan.* 2.31-35) and other mythological stories (e.g., Ovid, *Met.* 1.80-150), Dante's commentators essentially agree on viewing the Old Man as emblematic of man's fallen nature, which in Christianity is attributed to Adam and Eve's fall and humankind's transgressions. While accepting the commentators' interpretation, one may still wonder why Virgil's story, which explains the origin of the infernal rivers, is narrated precisely within the circle of violence. The statue is made of noble, less noble metals and finally of clay; it has fissures throughout, except in the head, made of gold; through these fissures, tears flow out, which finally form the infernal rivers. At the bottom of Hell, these tears mix with those of Lucifer, as well as with the blood of the three traitors he chews on (*Inf.* 34.53-54). Intrinsic to the myth is the impossibility for the statue to become whole again, thereby proclaiming, while also parodying through the pagan myth, the Christian belief of transformation, as evinced by the total renewal of Dante the pilgrim at the top of Mount Purgatory through his encounter with Beatrice and the waters of the rivers Letè and Eunoè. Thus, just as the seventh circle's blood, wood, and fire can never raise to God the sweet odor of acceptable sacrifices, as Old Testament offerings sought to do, by the same token the statue of the Old Man of Crete will forever symbolize, not just humankind's fallen nature, but also the intrinsic violence that caused its ruin, to which every human creation is destined. Turning its back on the mountain of Golgotha, the statue of the Old Man stands in stark opposition to Christ on the cross, who, like the Cretan statue, had fissures

---

the myth of Capaneus is most appropriately employed by Dante in the circle of violence in that the epic is thoroughly permeated by violence at all levels.

<sup>40</sup> According to the Bible, the fire on the altar was lit directly by the hand of God and was not permitted to go out (Leviticus 6.12-13).

<sup>41</sup> In analyzing *Inferno* 14, Cassell makes valid considerations on the myth of the Old Man of Crete, at times employing the term parody, e.g.: "The fact that the river of blood quenches the fire above it ("sovra sé tutte fiammelle ammorta," *Inf.* 14.90) must be seen as a hellish parody of the doctrine of *epiclesis* in which the Holy Spirit descends to the baptismal waters and combines with them to bestow life-giving efficacy" (60). Cassell also further develops Silverstein's suggestion that the tears of the statue may have found their origin (obviously parodically) in "the iconographic tradition of the stream which flows down the Cross for the redemption of Adam whose skull is buried below. The four rivers of Paradise which flow from the Crucified are inversely reflected in the infernal streams springing from the Veglio's fissures" (Silverstein, qtd. by Cassell 58). Cassell's chapters 3-6 are pertinent to my analysis.

throughout his body. And yet, whereas the statue's fissures proclaim its own inability to redeem others and itself, Christ on the cross allowed his body to be pierced and to shed blood and water to redeem humankind; he himself became worthy of being resurrected, transforming his wounds into glorious signs of power and victory (*Inf.* 4.52-63). At the same time, Christ abolished forever the need of ancient rituals of bloody sacrifices and condemned all forms of violence, instituting a perennial, non-bloody reenactment of his own death: the Eucharist, alluded to by Nessus as the centaur crosses the Phlegethon with Dante on its back.<sup>42</sup> Furthermore, the Eucharist employs some of the "fructus terrae" (Gen. 4.3) offered by Cain, a farmer, to God, the first sacrifice ever to be offered at the same time as that of animals presented to God by Abel: the former spurned by God because of an unspecified sin by Cain; God, however, accepted the bloody sacrifice offered by Abel. And yet, violence has always accompanied and still accompanies, humankind's history since the first murder perpetrated by man: the killing of Abel by his older brother Cain. In fact, the sacrifices offered by Abel and other Old Testament figures are commemorated in the canon of the Eucharist even in contemporary liturgy.

Let us add further reflections on the implicit, yet extremely important, reference to the un-bloody reenactment of Christ's sacrifice occurring in *Inf.* 12 through the mouth of the centaur Nessus as he indicates an unnamed soul (*Inf.* 12.119-20), whom commentators identify as Guy of Montfort. He murdered Henry of Cornwall during the celebration of the Eucharist, precisely at the moment of the consecration and elevation of the Host: "Colui fesse in grembo a Dio / lo cor che in sul Tamigi ancor si cola" (*Inf.* 12.119-20). Guido of Montfort's piercing of his enemy's heart—not unlike the soldier's opening with his lance Christ's side, arguably his heart—may be viewed as a constant reminder that non-violence will be attained in the *éschaton* rather than in history.

Violence—indeed, bloody violence—is in fact the most mysterious, frightening, and devastating element accompanying humankind throughout history. And yet, even God, in Dante's imagination, cannot fathom any other way but violence to punish the perpetrators of violence, as well as to provide redemption for humankind's transgression, as Justinian narrates in the Heaven of Mercury:

"Ma ciò che 'l segno che parlar mi face  
fatto avea prima e poi era fatturo  
per lo regno mortal ch'a lui soggiace,  
diventa in apparenza poco e scuro,  
se in mano al terzo Cesare si mira  
con occhio chiaro e con affetto puro;  
ché la viva giustizia che mi spira,  
li concedette, in mano a quel ch'i' dico,

---

<sup>42</sup> I refer to Singleton's commentary for historical sources.

gloria di far vendetta a la sua ira.  
Or qui t'ammira in ciò ch'io ti replico:  
poscia con Tito a far vendetta corse  
de la vendetta del peccato antico.”

(*Par.* 6.82-93)

In the following canto, seeking to explain God's revenge of his wrath against humankind by means of His own son's death on the cross, Beatrice restates the justice of the “pena [...] che la croce porse” (*Par.* 7.40). Later in his heavenly ascent, Dante the Pilgrim (as I shall examine shortly) fully embraces the mystery of Christ's death on the cross, as he offers himself spiritually to God upon entering the Heaven of Mars by offering himself up in a spiritual, total sacrifice, a holocaust: a language harking back to Old Testament sacrifices, as we shall see later in this essay (*Par.* 14.88-90).

### **Geryon Hovering Over, and Descending Into, the Abyss**

Dante the Pilgrim's descent on the back of Geryon into the abyss of the netherworld can be viewed as another instance of the world upside down: rather than a return to the primordial chaos out of which God created the world, the downward flight constitutes a plunge into a much worse condition because of the primordial fall as well as Lucifer's and the souls' rebellion against God and their refusal of Christ.

As a carrier of the Pilgrim, whom he transports from one place to another, Geryon shares in a function similar to that of Phlegyas and Nessus. Geryon's role can also be likened to that of Charon, except that the text does not describe Charon as the actual transporter of the Pilgrim. And yet, all those previous crossings converge into this fourth one for several reasons: not only (as we shall see) because the water flowing down into the abyss derives from the Phlegethon and ultimately also from the Styx and Acheron insofar as all infernal rivers are interconnected. Although not a fluvial crossing, even though some early illustrators saw it as such, but a downward flight, the Pilgrim's descent to the eighth circle on Geryon's back may be seen as a conflation of some essential traits of the three fluvial passages: in all instances the text exhibits a transporter, a river or a water course, and the wayfarers' transference from one point to another one. Frighteningly, Geryon's downward flight into the abyss of the netherworld—closer to Lucifer, stuck in the geographic point farthest removed from God—rewrites parodically the first lines of the Bible: “Terra autem erat inanis et vacua, et tenebrae erant super faciem abyssi: et Spiritus Dei ferebatur super aquas” (“Now the earth was formless and void, and darkness was over the surface, and the Spirit of God was hovering over the waters,” Gen. 1.2).

Contrary to the Acherontean experience, the Pilgrim is now fully aware of his crossing. He nevertheless perceives to be more in peril than at any other previous circumstance. The Pilgrim, in fact, is at the mercy of Geryon more than he has ever been with any previous infernal guardian, as Virgil himself clearly



perceives (*Inf.* 17.84; 97-99). Hence derives the Pilgrim's condition of fright (akin to that of Adam and Eve after their disobedience) and fear of death: the destiny of all humans after the primogenitors fall.<sup>43</sup> Finally, the mysteriousness which involves the crossing of the Acheron and also, to a much lesser degree, that of the Phlegethon—when does Nessus actually cross the river?—totally disappears from this passage, since the text provides a precise description of Geryon's flight, by far surpassing in details that of all previous crossings.

In fact, all the essential elements of the Dantean episode suggest death, either implicitly or explicitly. The throwing away of the cord, a highly mysterious and ambiguous text; the arrival of the monster; the downward flight into the abyss; the perilous tail of the monster; the analogy with Phaeton's and Icarus's fatal experiences: all these motifs converge into the Pilgrim's fright. And yet, his fright fails to overcome him, contrary to what occurs along the Acheron's bank, or at the end of his encounter with Francesca, when he faints; nor do his fright and descent bring about his death, as in the two mythological episodes just mentioned. Although fully conscious of his experience, the Pilgrim does not utter a single word, nor is a word uttered by anybody else during the flight. Most importantly, the Pilgrim is both frightened to death and almost fatally aware of his fright.<sup>44</sup>

As primal scene, this Dantean episode subverts the first three chapters of Genesis. God, who hovers above the waters, is replaced by Geryon, who also flies above the abyss, water, and darkness, while descending further down into the chasm that is hell. Unlike the biblical serpent, Geryon seemingly does not tempt the wayfarer and yet leaves him further down in his kingdom. Adam's disobedience is countered by the obedience of the Pilgrim, who nevertheless is caught in a fear exceeding that of the primogenitor after his transgression (Gen. 3.10). During the flight (*Inf.* 17.122: "i' vidi fuochi e senti' pianti") and obviously much more at its conclusion, the protagonist is confronted by subversion of God's creation than previously experienced. In fact, as the subversion of the primal scene of Genesis, the Pilgrim's descent into the abyss is not situated at the beginning but at the central point of the first cantica, after his experience of the circle of violence. Just as the book's beginning corresponds to the middle of the protagonist's life (*Inf.* 1.1), the cantica's middle cantos (*Inf.* 12-17) propose once again what took place at the beginning: the subversion of

---

<sup>43</sup> The text emphasizes repeatedly the Pilgrim's fear of death (*Inf.* 17.85-90; *Inf.* 17.92; *Inf.* 17.106-08; *Inf.* 17.109-14; *Inf.* 17.123).

<sup>44</sup> The Pilgrim's flight on Geryon's back could be further analyzed from a mythical perspective. Typically, all encounters between the hero and a monster, who used to slaughter human victims, ends with the death of the monster. In the Dantean narrative, though the text presents the encounter between the protagonist and the monster, neither one perishes. Northrop Frye's criticism, from *Fables of Identity to Anatomy of Criticism* and *The Great Code*, could be further exploited for a more in-depth analysis of a mythical reading of the Geryon episode.

the creation. Thus, chaos and dread are at the center of the infernal cantica. Hell's chaos and the protagonist's fear tear apart and subvert the subtext upon which the Dantean narrative is constructed: namely, the biblical narrative of creation. Hence ensues another primal scene, whose *dramatis personae*, all three of them hovering over and descending further below in the abyss, are: a monster, who experienced death by Hercules' hands; a dead poet, who inhabits the realm of the suspended and has now become a guide; and a living poet, who must descend to Hell's bottom in order to leave it behind as he looks for salvation.

Another element emerges, silence, due to dread. As a subversion of the biblical primal scene, the Pilgrim's state at this juncture iterates Adam's condition after the fall in two essential elements: both Pilgrim and Adam are afraid, and both remain silent. The Dantean narrative, in fact, silences all three characters during the descensional flight. Moreover, though the text has Virgil say, "parlerò con questa [bestia]" (*Inf.* 17.41), namely, Geryon, the text does not support any statement concerning the monster's access to rationality, the word, while presenting a silent Geryon. For Virgil could very well have addressed someone who is denied the word, just as he addresses Pluto, who utters hardly intelligible words, and Nembrot, endowed only with gibberish. The last words before the downward flight are those of Virgil, who addresses the monster by name (as he has done with all previous encounters with the infernal guardians) and orders him to be cautious (*Inf.* 17.98) and think of the "nova soma" (*Inf.* 17.99), the new weight he now "has" (*Inf.* 17.99). At the flight's end, it turns out that Virgil's words have been heeded, though Geryon's silence may be construed as ominous as that of Phlegyas after Virgil's retort, since the Stygian boatman disembarks, just as Geryon does, the two wayfarers in front of a greater peril. In canto 17, the verbal emptiness created by the three characters' silence during the flight is filled only by the Pilgrim's fright. The absence of the characters' word yields to the presence of the protagonist's fright, namely, the primordial state which ensued from Adam's transgression. In brief, the Pilgrim's most intense dread thus far anticipates his encounter with Lucifer, in front of whom he will be so overtaken by fear that he will be unable to say whether he was alive or dead. For these reasons, while witnessing dangers, fear, and violence, the Pilgrim cannot experience any change. Only in Purgatory will he experience purification, transformation, conversion.<sup>45</sup>

#### **A Sacrificial Journey toward Purification: Accepting Holy Violence**

For Dante, no one can achieve salvation without Christ's sacrifice and without accepting and joining it—a fundamental notion Beatrice explains further to the Pilgrim in *Paradiso* 7. Thus, to join Christ in his glory one must accept him

---

<sup>45</sup> In a longer study I will analyze the crucified Caiaphas and Pharisees in the bolgia of the hypocrites. Concerning Lucifer, I refer to my two essays on the topic.

through a sacrificial offering of oneself, not necessarily by shedding one's blood for Christ, as martyrs and Dante's ancestor Cacciaguada did, but through prayers, atonement, spiritual self-offering. When the Pilgrim turns himself upside down physically, together with Virgil, along the body of Lucifer, Dante leaves behind the topsy-turvy world created because of Lucifer and the primogenitors' *hubris*. As soon as he sets foot on the Sacred Mountain of Purgatory, he begins his purification through a series of visible, spiritual actions or rites aimed at a total transformation and renewal of the soul. Thus, he kneels in front of Cato and shortly afterward has his face washed with morning dew, while his waist is girded by Virgil with a reed. These are his first sacramental rituals to acknowledge his weakness and begin his journey of atonement and purification.

Spiritually undoing what he did wrong in life, and now atoning for it, the Pilgrim performs a purgatorial journey, which, like the voyage of all penitent souls, is gradual, following visible and spiritual steps. He kneels once again at the arrival of the angelic boatman in *Purgatorio* 2. From this moment onward, whatever he hears and sees in his journey becomes part of his purification, from the rebuke of Cato for interrupting the ascent of the slopes of the Sacred Mountain until the most important event occurring every evening in the valley just below the entrance to the seven terraces.<sup>46</sup> This spiritual, sacramental event—the arrival of the two angels from Mary's bosom, the appearance of the serpent, and his ritualistic defeat by the two angels—carries a fundamental importance as a reenactment of Christ's Incarnation in Mary's bosom and defeat of the serpent: a salvific experience not just for the Pilgrim, but for all penitent souls. The event in fact reenacts Christ's Incarnation, Redemption, and the consequent defeat of the serpent, God's and man's perennial enemy. This reenactment occurs at the foot of the mountain on top of which the serpent led Adam and Eve to disobey God's command. Its reenactment every evening emphasizes the eternal effect of Christ's victory over Satan.<sup>47</sup>

Among those witnessing the event, the Pilgrim is arguably the only one who pays attention to the spiritual reenactment of Christ's Redemption and is therefore allowed to ascend the mountain up to the entrance to Purgatory. That he is carried by St. Lucy, who transports him as he sleeps, emphasizes the gratuitousness of his ascent, which occurs through divine grace. During his first purgatorial night, at dawn, while still asleep, he dreams to be taken up on high by an eagle as frightening as lightening, imagining to be involved in a very

---

<sup>46</sup> In reference to *Purgatory* 1-8, I am purposefully avoiding the commonly used term "Ante-purgatory" for several reasons: not only because Dante never employs it, but also because it implies that no purification occurs in *Purgatory* 1-8, contrary to what Dante states in *Purgatory* 23 in answering Forese Donati: "Io ti credea trovar là giù di sotto, / dove tempo per tempo si ristora" (*Purg.* 23.82-83).

<sup>47</sup> I refer to my studies on this topic, primarily *Dante's Poetry of Dreams*.

intense fire and to burn—all images that anticipate not only the purifying fire of *Purgatory* 26 but also the Pilgrim's self-sacrifice in *Paradise* 14 and the final vision in *Paradise* 33.

Highly symbolic, spiritual, and penitential, all the rituals performed by the Pilgrim, or by the angels on him, mark his progress toward the purification of, and atonement for, the remaining nefarious tendencies. For, in fact, all penitent souls arriving on the Sacred Mountain are saved. Their sinful tendencies or any remnants of sin—I opt for *P* standing for *Plaga*, as in *Purgatorio* 9.114, rather than *Peccatum*—are being removed from the purgatorial souls as they atone for their prominent vice and all other sinful tendencies. The Pilgrim, in fact, as well as all penitent souls, climb all seven terraces while being concerned primarily about the amount of time he will have to spend atoning the sin of pride.

Essential for my discourse on the non-necessity of shedding any blood after Christ's salvific death on the cross is the visible and yet symbolic "tracing" of the seven *P*'s on the Pilgrim's forehead. The angel's "punto de la spada" ("the sword's tip or point," *Purg.* 9.113-14) "describes" seven *P*'s but the sword's tip causes no blood to spill.<sup>48</sup> The sword of the angelic doorman, therefore, harks back to the two swords of the two angels who descend from Mary's bosom, carrying "due spade affocate, / tronche e private de le punte sue" (*Purg.* 8.26-27), which emphasize the need of purification through fire but no more blood shedding. In fact, the seven *P*'s need washing rather than healing, even though they are "inscribed" with a sword and are called "piaghe" (*Purg.* 9.114-15). Likewise, none of the purgatorial souls atoning for their sin on the seven terraces sheds any blood; furthermore, on the seventh terrace they burn but are not consumed by the fire. In brief, Christ's blood suffices abundantly for the salvation of all humans, according to St. Paul's principle announced at the beginning of this study.

One should also consider very closely the last atonement through fire, which forms in many ways the sum of all purifications, bringing about inner renewal, to be further enhanced in the Earthly Paradise. Harking back to the biblical scene of the angel with a fiery sword ("flammeum gladium," Gen. 3.24) preventing the primogenitors from returning to Eden, the angel guarding the outer side of the fiery wall guides the wayfarers with his voice, and finally welcomes them with, "*Venite, benedicti patris mei*" (*Purg.* 27.58): the same words with which Christ will welcome to heaven the just souls at the Last Judgment (Matt. 25.34). Dante the Pilgrim, as well as all penitent souls, complete the purification enabling them to enter the Earthly Paradise without ever spilling a drop of blood and while fully accepting their sacrificial purifications, in total contrast to the unwilling and unrepentant souls in Hell.

---

<sup>48</sup> These seven signs inscribed on Dante's forehead echo many such biblical signs, from that of Cain, marked by God Himself, to that of the souls in the last book of the Bible, for which I refer to the *Comedy's* commentaries.

The Pilgrim's total undoing of his own *smarrimento*—his personal, inner, spiritual topsy-turvy world—comes about in front of Beatrice through several steps: recognizing verbally his sinfulness (*Purg.* 30);<sup>49</sup> fainting at the awareness of spiritual *smarrimento* (*Purg.* 30); and finally by drinking the water of the two rivers, Letè and Eunoè.<sup>50</sup>

Let us emphasize once again: Christ's shedding of his blood makes it unnecessary for humans to offer to the divinity any bloody offerings and for anyone to shed their own blood, not only on earth (except for those called to become martyrs, that is, literally, witnesses of Christ), but also on the purificatory journey. What is required is the total, inner transformation of the self.

### **Spiritual Self-Offering and Symbolic Metaphorical Holy Violence**

Precisely at this juncture, and after drinking the water of the second Edenic river, Eunoè, which returns to the purified soul the remembrance of all past good deeds, Dante is ready to ascend to heaven. Each heavenly ascent—first, from the top of the Sacred Mountain to the first heaven, and then to next higher one until reaching the Empyrean—takes place as he fixes his eyes on Beatrice, who has hers already fixed on the highest point of the Empyrean: a complete transformation of the gaze, no longer erotic but wholly spiritual, entailing the overcoming of all physical impediments, a condition Dante the Poet describes as “*trasumanar*” (*Par.* 1.70). Thus, a tenfold ascent takes place, and each one of them is an ecstatic rapture described through mystical, symbolic, metaphorical language focused on violence. For in fact each ascent strikes the reader as an act of violence on the Pilgrim *qua* human, even though Beatrice states that the ascent, not through one's own power but through divine grace, has now become an essential aspect of the Pilgrim's wholly transformed nature.<sup>51</sup> To describe such heavenly experiences, Dante the Poet, just as mystical writers, has no choice but to resort to a highly metaphorical language of violence.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> On Beatrice's calling Dante by name, I refer to my essay on this topic (“Beatrice's Act of Naming”).

<sup>50</sup> I have always avoided entering theological discussions about what the penitent souls atone for in strictly theological terms: mortal sins (already forgiven), venial sins, sinful tendencies, etc. For lengthy theological discussions, I refer to pertinent articles in *Enciclopedia dantesca* and *Dante Encyclopedia*.

<sup>51</sup> In the second half of *Paradiso* 1, especially 1.139-42, Beatrice explains to Dante that he should not wonder why, being totally purified, he now ascends without any effort. I see here a complete reversal of the condition of the souls at the bank of the river Acheron, who, urged on by divine justice (*Inf.* 3.125), are so eager to cross (“*si pronte,*” *Inf.* 3.74) that they even desire (*Inf.* 3.126) to cross the river and reach the place they deserve in Hell.

<sup>52</sup> For an in-depth analysis of Dante's heavenly ascents, I refer to Peter Hawkins, who has devoted insightful essay to this topic and the sacred in general, especially: “All Smiles”; “Poema sacro”; “Dante's Other Worlds.”

The Pilgrim is transported, raptured, elevated almost instantaneously to the next higher heaven as he completes the experience in the heaven he leaves behind. Each time he is elevated, he focuses his eyes on the eyes of Beatrice, as she raises hers toward the highest heaven. In every instance he is overwhelmed and grateful. As he arrives at just about the middle point of his paradisaical voyage, ascending from the heaven of the Sun to that of Mars, he once again becomes overwhelmed and expresses his gratitude:

Oh vero sfavillar del Santo Spiro!  
come si fece subito e candente  
a li occhi miei che, vinti, nol soffriro!  
Ma B atrice si bella e ridente  
mi si mostr , che tra quelle vedute  
si vuol lasciar che non seguir la mente.

(*Par.* 14.76-81)

The Pilgrim has just concluded an awe-inspiring experience: the final dance of the theologians in the sphere of the Sun and the overpowering beauty of Beatrice. Not only is he overwhelmed; the Poet too is overcome: the Pilgrim acknowledges to comprehend, while the Poet admits his linguistic defeat, unable as he is to describe the experience.

Human silence and reticence thus reveal their polysemy as hallmarks of positive and negative events and expressions, of the holy and unholy, according to different contexts. Dante the Pilgrim becomes silent in his initial *smarrimento* (*Inf.* 1.1-63) and in key moments of his infernal experience, especially during the fainting before crossing the river Acheron, during his downward flight on Geryon's back, and in front of Lucifer, who, because of his cannibalistic act, is silenced forever. Several instances of silence emphasize his purgatorial experience, and they are never caused by fear, marked as they are by spiritual purification and progress. He is silent during the three purgatorial nights and sleep, during his reluctance to confess his sin in front of Beatrice (*Purg.* 30.57-145; 31.1-33), during his fainting upon fully realizing his sinfulness (*Purg.* 31.85-89), and his last falling asleep (*Purg.* 32.64-72): all such experiences are positive. Thus, language and silence can manifest positive and negative experiences, goodness and badness, violence and non-violence, the holy and the unholy. Also, the ascent from the top of Mount Purgatory to the heaven of the Moon, and all other ascents from the lower heaven to the higher one, occur in silence—in anticipation of the Pilgrim's beatific vision—as Beatrice looks upward and Dante in her eyes.

As he leaves behind the heaven of the Sun, he becomes more and more grateful for his ascent to a higher heaven upon realizing being raised to the heaven of Mars. Here he does something he has never done previously: imitating Christ more closely than he has ever done thus far, he offers himself in the highest, most spiritual, form of sacrifice:

Quindi ripreser li occhi miei virtute  
 a rilevarsi; e vidimi traslato  
 sol con mia donna in più alta salute.  
 Ben m'accors' sio ch'io era più levato,  
 per l'affocato riso de la stella,  
 che mi pareva più roggio che l'usato.

(*Par.* 14.82-87)

The higher heaven to which he is been elevated is called “salute,” that is, salvation and grace, in a clear reference to Christ’s redemption, highlighted through the Poet’s emphasis on fire and the color red (“affocato” and “roggio”), allusive to Christ’s and the martyrs’ blood. It is precisely at this juncture that Dante the Pilgrim fully embraces Christ’s sacrifice and the martyrdom of the souls of the heaven of Mars by offering himself as a total self-sacrifice to God, employing for the first and only time the biblical, sacrificial term “olocausto”:

Con tutto 'l core e con quella favella  
 Ch'è una in tutti, a Dio feci olocausto,  
 qual conveniesi a la grazia novella.  
 E non er'anco del mio petto essausto  
 l'ardor del sacrificio, c'io conobbi  
 esso litare stato accetto e fausto.

(*Par.* 14.88-93)

The Pilgrim’s inner, silent, total self-sacrifice is carried out in silence. It is an inner sacrifice related to Old Testament burnt sacrifices, or holocausts (“l’ardor del sacrificio”), while rewriting them completely because here no blood is spilled and no real fire is burnt. This complete self-sacrifice is immediately accepted precisely because it involves the totality of the human person, Dante the Pilgrim, who offers himself to God in a non-bloody manner.

The Pilgrim’s sacrifice is immediately accepted in an extraordinary manner:

E non er'anco del mio petto essausto  
 L'ardor del sacrificio, ch'io conobbi  
 esso litare stato accetto e fausto;  
 ché con tanto luore e tanto robbi  
 m'apparvero splendor dentro a due raggi,  
 ch'io dissi: “O Eliòs che sì li addobbi!”.

(*Par.* 14.91-97)

Dante’s non-bloody sacrifice (“litare”) has been accepted by God and thus also by all the martyrs (“splendor”) forming the Greek cross, which is described as if within a circle—a vision Dante the Poet seeks to describe:

Qui vince la memoria mia lo 'ngegno;  
 ché quella croce lampeggiava Cristo,

si ch'io non so trovare essempro degno;

(*Par.* 14.103-05)

Dante invites every Christian to follow the cross to be able to see the wonder he was allowed to admire. In fact a new wonder takes place: the cross within a circle starts “shining forth Christ”:

ma chi prende sua croce e segue Cristo,  
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso,  
vedendo in quell'albor balenar Cristo.

(*Par.* 14.106-08)

No longer a sign of ignominy, as it used to be in antiquity, the cross comes, as it were, alive, is visible within a circle, and shines forth Christ the Redeemer on the cross: an exaltation of Christ's violent death and an anticipation of the Pilgrim's final vision at the end of the *Comedy*.

It is here that the two images at work in the heaven of Mars, the square and the circle—“si costellati facean nel profondo / Marte quei raggi il venerabil segno / che fan giunture di quadranti in tondo” (*Par.* 14.100-02)—come forth very powerfully while challenging not only the Pilgrim but the Poet as well.

After reaching the Emperean, Dante becomes closer to concluding his journey and is hoping, through the intercession of Mary and all the saints, to see God Triune. At the end of the *Comedy*, through the image of the circle—a complete rewriting of all infernal circles—Dante the poet seeks at first to represent God, One and Triune, occupying three circles of the same circumference (“contenenza”) and of three different colors: the first circle reflected by the second, the third being like a fire equally breathing from those two, and all three engaged in an infinitely active life represented by their own circular motion:

Ne la profonda e chiara sussistenza  
de l'alto lume parvermi tre giri  
di tre colori e d'una contenenza;  
e l'un da l'altro come iri da iri  
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco  
che quinci e quindi igualmente si spiri.

(*Par.* 33.115-20)

Then, as the Pilgrim first sees the vision of the three rotating circles, his eyes fix themselves on the reflected circle, representing the second person of the Trinity, within which another mystery is perceived:

Quella circolazion che sí concetta  
pareva in te come lume riflesso,  
da li occhi miei alquanto circunspetta,  
dentro da sé, del suo colore stesso,



mi parve pinta de la nostra effige  
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.

(*Par.* 33.127-32)

At the very end of his voyage through the afterlife, the Pilgrim sees a human figure: “la nostra effige.” This human effigy is “pinta” (“painted” or “depicted”) within itself (“dentro da sé”), namely, within the reflected circle, of which the same human effigy shares the same color: that is, while becoming human, the second Person of the Trinity is and remains always God.

Where is “our human effigy” and why does Dante the poet say that it is “pinta”? Is this effigy of ours painted on the indivisible line forming the circle, arguably an absolute impossibility? or is it painted on the space contained within the circle? The text proposes that “our effigy” is painted—that is, present in its human form and appearance—within the second circle, which occupies the same space of the other two. Thus, our effigy occupies the space contained by the three circles, representing the “verbum caro factum” (John 1.14). It is precisely through “our effigy” that the seer finally is empowered to see and understand (as it is humanly possible) also the other two persons of the Trinity. In fact, as we read in the Gospel according to John, whoever sees Him—Christ says—sees also the Father, for He is in the Father and the Father is in Him).<sup>53</sup> Furthermore, and even more importantly, nobody can know the Father and thus accede to Him except through Christ (John 14.6).

But what is it then that Dante the Pilgrim sees in the form of our effigy within the circle, and what is the relationship of the effigy to the circle that contains it? The text offers no explanation. I would like to propose that the effigy within the circle cannot be but that of Christ crucified, and yet glorious and resurrected, who, as we hear from Virgil’s description of the harrowing of hell, was “con segno di vittoria coronato” (*Inf.* 4.54): crowned with the sign of victory, the cross, as a fundamental passage in *Paradise* evinces most clearly, as we have just seen and it is worth quoting again:

Qui vince la memoria mia lo 'ngegno;  
ché quella croce lampeggiava Cristo,  
sì ch'io non so trovare essempro degno;

(*Par.* 14.103-05)

Completely overtaken by the vision in the heaven of Mars, Dante the Pilgrim had already offered himself up wholly, as the term *olocausto* (“wholly burnt”) means, thereby becoming a martyr by desire, and joining Christ himself in His sacrifice (*Par.* 14.88-90).

The fact is that the cross of the martyrs is no longer a sign of ignominy and

---

<sup>53</sup> As Christ explains to the apostles during the Last Supper: “[...] qui videt me, videt et Patrem [...] ego in Patre, et Pater in me est [...]” (John 14.9-10).

in fact shines through Christ or, on it and in it, Christ shines through. The cross thus foregrounds the glorious Christ on a Greek cross, and of Christ crucified but glorious, who can fit within a circle, as we read in the same context:<sup>54</sup>

[...] veder voleva come si convenne  
l'imgo al cerchio e come vi s'indova;  
ma non eran da ciò le proprie penne [...].

(*Par.* 33.137-39)

Contrary to what happens in *Par.* 14.103–05, where the Pilgrim-turned-writer remembers but cannot describe, here, at the end of the journey, he declares his inability to understand how and where the image—namely, “la nostra effige”: in my opinion, the glorious Christ on a Greek cross, or *Christus triumphans*—fits perfectly within the second circle representing God Incarnate. Dante emphasizes the impossibility of the human endeavor through the simile of the squaring of the circle (*Par.* 33.133-35), pointing up, on the one hand, the human inadequacy to understand the mystery of God Incarnate and the Trinity, and, on the other, the need of God’s Redemption, for the Pilgrim and all humans to ascend to contemplate God. In fact, as the seer seeks in vain to penetrate the inscrutable mystery, he, only through the glorious Christ on the cross, satisfies his ultimate desire and attains to the highest truth and vision:

[...] se non che la mia mente fu percossa  
da un fulgore in che sua voglia venne.  
A l’alta fantasia qui mancò possa;  
ma già volgeva il mio disio e ’l velle,  
sí come rota ch’igualmente è mossa,  
l’amor che move il sole e l’altre stelle.

(*Par.* 33.140-45)

Thus, the highest glorification of Christ crucified and, because of Him, also of the Pilgrim who has followed Him, marks the end of the poem.

This last image foregrounds violence (“la mia mente fu percossa / da un fulgore”) and sacrifice.<sup>55</sup> Thus, the motif of sacrifice, which begun in Dante’s

---

<sup>54</sup> Before Saint Francis and the preaching of his followers, Christian iconography displayed two renderings of Christ on the cross: *Christus penitens*, lifeless and with all the signs of his crucifixion, and *Christus triumphans*, alive and with no signs of his death.

<sup>55</sup> The phrase that Dante the author employs here to describe the Pilgrim’s illumination—“percossa / da un fulgore”—is fairly common in Patristic writings (the electronic search of Migne’s *Patrologia latina* yields several hits), while the verb itself (Italian, *percuotere*; Latin, *percutere*) is employed by St. Augustine, in referring to John 19.34 (“[...] unus militum lancea latus eius aperuit, et continuo exivit sanguis et aqua”), to describe the ultimate act of violence inflicted upon Christ: “[...] mortuo Christo lancea

youthful autobiography (Cervigni, “Re-Configuring the Self”) and I have examined here in the *Comedy*, comes now full circle, attaining its highest manifestation precisely at the moment that describes the Pilgrim’s vision of God. When the Pilgrim beholds the “tre giri / di tre colori e d’una sussistenza” (*Par.* 33.116-17) and seeks to understand how it is possible for “la nostra effige” to be “pinta” in the second circle (*Par.* 33.131), his mind is struck, as it were, by lightning: “percossa / da un fulgore” (*Par.* 33.140-41). At this juncture, the readers too are struck by the revelation that the language of violence has accompanied Dante the poet until the end of the poem. Even more striking is noting that the same two words present in the Pilgrim’s ultimate vision—the past participle *percossa* (struck), and the noun *fulgore* (lightning)—are also employed by Capaneus in describing his death by a bolt of lightning sent by Jove:

“Se Giove stanchi ’l suo fabbro da cui  
cruciato prese la folgore aguta  
onde l’ultimo dí percossa fui [...].”

(*Inf.* 14.52-54)

In the letter of the myth, Jove strikes down and kills Capaneus by a bolt of lightning, while in the reality of his infernal punishment he is incessantly burnt by flames falling from the sky. By contrast, in the metaphoric language of the final vision, the Pilgrim too is struck by lightning, whereby he reaches—through the crucified, resurrected, and glorious Christ—God’s beatific vision.<sup>56</sup> Christ himself, before attaining his glorious state, has his side pierced by a lance, a violent action that St. Augustine describes by employing the same verb: *percutere*.

All violence and bloody sacrifices have been left behind, but the language of sacrifice and violence continues, albeit symbolically and metaphorically, until the last lines of Dante’s *Comedy*, just as violence and death will accompany humankind until “the sun will be darkened, the moon will not give her light, and the stars will fall from the sky [...]” (Matt. 24.29-30): human history’s last violent act.

*The University of North Carolina at Chapel Hill*

---

*percutitur* latus (Joan 19.34), ut profluant sacramenta, quibus formetur Ecclesia” (*PL* 35. 1463: *In Ioannis Evangelium Tractatus CXXIV*, IX, Cap. 2.5.1-11).

<sup>56</sup> In his essay “Dante’s Other Worlds,” Hawkins asks: Can we readers imagine Christ’s “face looking back at him [Dante the Pilgrim focusing on “la nostra effige” and struck metaphorically by lightening] not impassively or in judgement, but with a smile?” The reader will decide whether such a smile is possible at this juncture of Dante’s vision as his “mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne” (*Par.* 33.140-41).

**Works Cited**

- Alfie, Fabian, and Andrea Dini, eds. *"Accessus ad auctores": Studies in Honor of Christopher Kleinhenz*. Medieval and Renaissance Texts and Studies 397. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2011.
- Alighieri, Dante. *La commedia secondo l'antica vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi. 4 vols. Milano: Mondadori, 1966-67.
- \_\_\_\_\_. *La divina commedia*. 3 vols. Ed. and comm. G. A. Scartazzini. Leipzig: Brockhaus, 1874-82.
- \_\_\_\_\_. *La divina commedia*. Testo critico della Società Dantesca Italiana col commento scartazziniano rifatto da G. Vandelli. Milano: Hoepli, 1989.
- \_\_\_\_\_. *The Divine Comedy*. 6 vols. Trans. and comm. Charles S. Singleton. Princeton: Princeton UP, 1970.
- \_\_\_\_\_. *The Divine Comedy*. 3 vols. Trans. Jean and Robert Hollander. Comm. Robert Hollander. New York: Doubleday, 2000-07.
- Aristotle. *Nicomachean Ethics*. Ed. and transl. Roger Crisp. Cambridge: Cambridge UP, 2014.
- Augustine, Saint. *Sancti Aureli Augustini De Genesi ad litteram libri duodecim*. Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum. Vol. 28, pt. 1. New York, NY: Johnson Reorunt Corp., 1970.
- \_\_\_\_\_. *St. Augustine's Confessions with an English Translation by William Watts*. 2 vols. London: William Heinemann; Cambridge: Harvard UP, 1961.
- Biblia sacra iuxta vulgatam clementinam*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1982.
- Cassell, Anthony K. *Dante's Fearful Art of Justice*. Toronto: Toronto UP, 1984.
- Cervigni, Dino S. "L'Acheronte dantesco: morte del Pellegrino e della poesia." *Quaderni d'Italianistica* 10.1-2 (1989): 71-89.
- \_\_\_\_\_. "Beatrice's Act of Naming." *Lectura Dantis: A Forum for Dante Research and Interpretation* 8 (Spring 1991): 85-99.
- \_\_\_\_\_. "I canti di Cacciaguida: significato della storia e poetica della lingua." In *Dante Alighieri 1985. In Memoriam Hermann Gmelin*. Ed. K. Baum and W. Hirdt. Tuebingen: Stauffenburg Verlag, 1985. 129-40.
- \_\_\_\_\_. "From Beginning to End: Dante's Fourfold Judeo-Christian Mytho-Poiesis." *Annali d'Italianistica* 18 (2000): 143-74.
- \_\_\_\_\_. "Dante's Lucifer: The Denial of the Word." *Lectura Dantis: A Forum for Dante Research and Interpretation* 3 (1988): 51-62.
- \_\_\_\_\_. *Dante's Poetry of Dreams*. Firenze: Olschki, 1986.
- \_\_\_\_\_. "L'Eunoè o il ripristino del bene perduto." *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone. Studi danteschi*. 2 vols. Firenze: Olschki, 1989. 2.175-98.
- \_\_\_\_\_. "The Eunoè or the Recovery of the Lost Good." *Lectura Dantis Newberriana*. Evanston: Northwestern UP, 1990. 2: 59-80.
- \_\_\_\_\_. "Everyman, Souls, Angels, and the Serpent in *Purgatorio* VIII: Antitype of the Adamic Fall and Type of the Redemption." *Esperienze letterarie* 2 (1982): 1-27.
- \_\_\_\_\_. "The Muted Self-Referentiality of Dante's Lucifer." *Dante Studies* 107 (1989): 45-74.
- \_\_\_\_\_. "Re-Configuring the Self through Suffering, Violence, and Death in Dante's *Vita nuova* and *Comedy*." *"Accessus ad auctores": Studies in Honor of Christopher Kleinhenz*. Medieval and Renaissance Texts and Studies 397. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2011. 115-35.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria, ed. and comm. *La divina commedia*. 3 vols. Milano: Mondadori, 2009-12.

- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. 1948. Trans. from the German by Willard R. Trask. Princeton: Princeton UP, 1973.
- Dante Encyclopedia*. Ed. Richard Lansing. New York: Garland, 2000.
- Eaton, Randall L., and James A. Swan. *The Sacred Hunt: Hunting as a Sacred Path*. Ashland, OR: Sacred Press, 1998.
- Enciclopedia dantesca*. 6 vols. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1970-78.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 1957. New York: Atheneum, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.
- \_\_\_\_\_. *The Great Code: The Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- Gilson, Etienne. "Regio dissimilitudinis de Platon à saint Bernard de Clairvaux." *Medieval Studies* (1947): 108-30.
- Girard, René. *Things Hidden Since the Foundation of the World*. Trans. Stephen Bann and Michael Metteer. Stanford: Stanford UP, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Violence and the Sacred*. Trans. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.
- Gorni, Guglielmo, and Silvia Longhi. "La parodia." *Letteratura italiana*. Ed. Alberto Asor Rosa. Vol. 5. *Le questioni*. Torino: Einaudi, 1986. 459-87.
- Grottanelli, Cristiano. *Il sacrificio*. Roma: Laterza, 1999.
- Howe, Carrie. "Bodies on Fire." Chapter 32. *The Oxford Handbook to Dante*. (Kindle Edition.)
- Isidore of Seville. *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*. 2 vols. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay. Oxford: Clarendon, 1911.
- Lausberg, Heinrich. *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 1960. 2 vols. München: Max Hübner Verlag, 1973.
- Ledda, Giuseppe. *La guerra della lingua. Ineffabilità retorica e narrativa nella Commedia di Dante*. Ravenna: Longo, 2002.
- Hawkins, Peter. "All Smiles: Poetry and Theology in Dante." *PMLA* 121.2 (2006): 371-87.
- \_\_\_\_\_. "Dante's Other Worlds." Chapter 28. *The Oxford Handbook of Dante*. Ed. Manuele Gragnolati, Elena Lombardi, and Francesca Southerden. New York: Oxford UP, 2021. (Kindle Edition.)
- \_\_\_\_\_. "Poema sacro." *Annali d'italianistica* 25 (2007): 177-201.
- Iannucci, Amilcare. *Forma ed evento nella Divina commedia*. Roma: Bulzoni, 1984.
- Le Goff, Jacques. *La Naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard, 1981.
- Ovid. *Metamorphoses*. Transl. A. D. Melville. Introd. and notes E. J. Kenney. Oxford: Oxford UP, 2008.
- The Oxford Handbook of Dante*. Ed. Manuele Gragnolati, Elena Lombardi, and Francesca Southerden. New York: Oxford UP, 2021. (Kindle Edition.)
- Patrologia Latina*. Online.
- Pitstick, Alyssa Lyra. *Light in Darkness. Hans Urs von Balthasar and the Catholic Doctrine of Christ's Descent into Hell*. Grand Rapids, MI: W. B. Eerdmans Publishing, 2007.
- Praz, Mario. *Mnemosyne*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem*. Paris: Les Editions du Cerf, 1956.

Holy and Unholy Violence in Dante: From Hell to Purgatory and Paradise 395

- Schnapp, J. T. *The Transfiguration of History at the Center of Dante's Paradise*. Princeton: Princeton UP, 1986.
- Statius. *Thebaid*. 2 vols. Cambridge, MA: Harvard UP, 2004.
- TeSelle, Eugene. "Regio Dissimilitudinis' in the Christian Tradition and its Context in Late Greek Philosophy." *Augustinian Studies* 6 (1975): 153-79.
- Thomas Aquinas. *Summa theologiae*. 5 vols. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1956-62.
- Virgil. *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Sextus*. Comm. R. G. Austin. Oxford: Oxford UP, 1986.
- Vocabulaire biblique*. 1954. Ed. Jean-Jacques Allmen. Third ed. Neuchâtel: Delachaux & Niestlé, 1964.
- Vocabulaire de théologie biblique*. Ed. Xavier Léon-Dufour. Paris: Du Cerf, 1964.