

ANNAMARIA CARREGA

STRATEGIE DANTESCHE NELLA DENOMINAZIONE DEI POETI.
BERTRAN DE BORN E PIER DELLA VIGNA

Abstract: In the context of the onomastic traditions within the *Comedy*, those referring to early literary figures, both Italian and Roman, are particularly relevant. By failing to name Pier della Vigna and by means of Bertran de Born's disturbing self-proclamation (*Inferno* XIII and XXVIII), Dante suggests not only a critical and distancing reinterpretation of the work of the two poets, but also a radical rethinking of his own poetic and moral itinerary.

Keywords: self-proclamation, *senhal*, lyric poetry, epic poetry, scission, laceration, identity, metamorphosis

Premessa

Nell'ambito della bibliografia dantesca, un ruolo di rilievo spetta da alcuni anni agli studi orientati sulle strategie onomastiche operanti nel poema, con il deciso richiamo alla responsabilità semantica e strutturale che le forme della *nominatio* comportano all'interno di quel procedimento che, collegando a distanza unità tematico-formali, disegna la sottile trama di un percorso poetico e filosofico consentendo di coglierne le implicazioni e le modalità anche meno perspicue.¹ L'attenzione rivolta alla componente onomastica si è rivelata determinante anche nell'ambito di quegli studi focalizzati sul particolare rapporto che Dante istituisce con il panorama letterario del suo tempo nel quadro di un bilancio che gli consente di ripensare e di riscrivere la propria biografia letteraria, investendola anche di valenze teoriche e dottrinali. Per motivi facili da comprendere, l'attenzione degli studiosi ha, sotto questo profilo, privilegiato il *Purgatorio*, riconosciuto

¹ Per la funzione «pionieristica» svolta nel campo della ricerca onomastica in Dante e non solo, si vedano almeno GUGLIELMO GORNI, *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino 1990; BRUNO PORCELLI, *Catone e Matelda: nominazione assente e nominazione ritardata*, «il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», 1 (1999), pp. 77-86 e ID., *Pluralità di tipologie onomastiche nella «Commedia»*, in AA.Vv., *Leggere Dante*, a. c. di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo Editore 2003, pp. 39-56. Di notevole interesse, per l'analisi mirata alle tecniche di denominazione all'interno del poema dantesco, anche LUISA FERRETTI CUOMO, *L'acclamazione e la proclamazione del nome: su due formule interlocutive nella Commedia*, in «Atti del XXI Congresso internazionale di Linguistica e Filologia romanza» (Palermo, 18-24 settembre 1995), Tübingen, Niemeyer 1998, VI, pp. 599-612.

nella sua forte carica di meta-letterarietà e nel suo carattere di «manifesto di poetica», fra ripensamenti, ricostruzioni e riposizionamenti spesso non privi di ambiguità e di apparenti contraddizioni.² Ho preferito in questa sede dare spazio, invece, ad alcuni passaggi appartenenti alla prima cantica, con particolare attenzione alle tecniche di denominazione impiegate in relazione a due esponenti non marginali del panorama letterario italiano e romanzo, nel tentativo di suggerire possibili risposte ai quesiti che tali strategie sollecitano.

Brandelli di nomi

Il canto XXVIII dell'*Inferno* dantesco presenta un'altissima concentrazione di nomi propri: nomi di personaggi, innanzitutto, ma anche elementi di una toponomastica tesa a collocare in uno spazio circoscritto e riconoscibile la consumazione di crimini destinati ad imprimere, come un osceno marchio, l'immagine stessa dei colpevoli. I nomi dei seminatori di scandali e di scismi si succedono nell'arco dei centoquarantadue versi ad un ritmo incalzante come altrettante tragiche «stazioni»: l'elenco comprende i nomi di Maometto, Alì, Pier da Medicina, Curione, Mosca, Bertram dal Bormio, senza contare l'insolito ed inquietante «prolungamento» che al v. 27 del canto successivo nominerà retrospettivamente Geri del Bello con il quale lo stesso *viator* dovrà riconoscere un imbarazzante vincolo di parentela. Una sorta di «coazione onomastica» è quella che spinge gli spiriti a introdurre nel proprio discorso altri nomi che travalicano i confini infernali per aprire scenari terreni appartenenti o meno alla contemporaneità: è così per il nome di Dolcino evocato in chiave profetica da Maometto, per quello di messer Guido ed Angioiello chiamati in causa da Pier da Medicina, per Cesare, inevitabilmente associato a Curione, ed infine per Achitofèl, Absalone e David, nella cui vicenda Bertram vede specularmente riflessa la propria e quella dei due sovrani, padre e figlio, entrati fra di loro in conflitto in seguito ai suoi malvagi consigli. Nomi che si diramano in altri nomi, quindi, sino ad includere precisi riferimenti toponomastici, ora chiamati a delimitare un paesaggio nostalgicamente vagheggiato come «... lo dolce piano/ che da Vercelli a Marcabò dichina» dei vv. 74-75, ora additati come scarnificati scenari

² Pur se non focalizzato sul tema onomastico, offre un'originale e documentata sintesi degli studi condotti sulla presenza dei poeti nella *Commedia*, con particolare riferimento alla seconda cantica, il saggio di ROBERTA CAVAZZUTI, *Il cammino di Dante fra i poeti del Purgatorio. Purgatorio, canti XXIII (vv. 70-133); XXIV (vv. 1-99); XXVI (vv. 130-148); XXVII (vv. 1-142)*, «Quaderni Estensi, IV (2012)», pp. 175-205.

di eventi tragici e luttuosi come «la Cattolica» del v. 80 o l'area compresa «Tra l'isola di Cipri e di Maiolica» del v. 82, dove lo scrupolo onomastico si spinge sino a denominare, nelle vesti di attonito testimone, il dio Nettuno. Del resto, l'attitudine alla *nominatio* espressa dai personaggi che popolano il canto è sintomaticamente anticipata, ai vv. 1-21, dallo stesso *auctor* che, a controbilanciare (e sfidare) un indicibile che sembra situarsi «al di qua» delle forme organizzate del linguaggio, sceglie di «ancorarsi» a riferimenti in grado di garantire al discorso un sufficiente tasso di credibilità: ecco, quindi, nel giro di pochi versi, la presenza di nomi geografici come Puglia, Ceperano e Tagliacozzo, ecco il ricorso ad un nome di persona, Roberto il Guiscardo, in grado di concentrare su di sé la forza di significazione di una vicenda storicamente attestata e verificabile, e, soprattutto, l'indicazione della fonte, attendibile per antonomasia, che porta il nome di Livio «che non erra» e che consente, nella spericolata mappa di eventi nefasti legati alla guerra, di aprirsi a scenari remoti ma, proprio per questo, ammantati da un'aura di autorevolezza.³

La nona bolgia ospita i seminatori di scandali e di scismi, ed è infatti il luogo in cui lo sguardo viene aggredito da ciò che ad esso «secondo natura» dovrebbe sottrarsi attraverso l'esibita insistenza e la rallentata amplificazione di dettagli esteticamente insostenibili. Le innaturali separazioni, in ambito religioso, politico, familiare, di cui gli spiriti si sono resi responsabili quando erano in vita, produce la paradossale deriva nell'indistinto con lo sfaldarsi del principio formale che aristotelicamente individua e circoscrive il concetto stesso di persona con ciò che di essa, nella sua sacralità, si rende comunicabile e percepibile in quanto immagine. Le lacerazioni, le menomazioni cui i «corpi» dei dannati appaiono sottoposti comportano, infatti, l'annullamento della contrapposizione fra ciò che deve apparire e ciò che deve esser celato, violando i criteri che rendono possibile ogni forma di riconoscibilità. Ci si è chiesti se questo canto dantesco offra un'autentica sequenza di personaggi o non piuttosto un nudo elenco di nomi: quesito che merita di essere riformulato alla luce della necessità che la designazione onomastica assume proprio in relazione all'informe cui appaiono consegnati coloro che dei nomi sono stati detentori. La prima domanda che sorge è infatti la seguente: se è vero che, di fronte all'obliterarsi della definizione

³ Di «bewildering array of proper names» parla, a proposito di *Inf. XXVII*, TEODOLINDA BAROLINI, *Bertran de Born and Sordello: The Poetry of Politics in Dante's Comedy*, «Modern Language Association», XCIV (1979), 3, pp. 395-405, in particolare p. 401; la studiosa, focalizzata la sua analisi sulla sostanziale «politicità» dei crimini puniti nella nona bolgia, così come della stessa poesia di Bertran, coglie nella massiccia presenza della *nominatio*, riferita a persone e a luoghi, «the effect of battering the reader with historical and political data», dal momento che «... massive use of proper names [...] serves to stress the historical, specific, and ephemeral nature of politics».

terrena di individuo, la *nominatio* costituisce una sorta di metonimica illusione di persistenza, è necessario escludere che tale funzione possa intrecciarsi con altre di segno differente sino a marcare, in alcuni casi specifici, la divaricazione, se non la cesura insanabile, fra l'integrità e la memoria di cui il nome preserva l'eco e la loro manifesta e ineluttabile negazione? Come ha ben visto Valentina Atturo, «Assumendo come elemento distintivo l'agente della *nominatio*, la pluralità delle denominazioni dantesche è classificabile in tre principali raggruppamenti 1) autoproclamazione del nome da parte dell'anima; 2) denominazione effettuata mediante terzi (guide, altre anime ecc.); 3) acclamazione del nome da parte di Dante».⁴ L'organizzazione del discorso all'interno del canto XXVIII induce, tuttavia, effetti spiazzanti proprio perché al suo interno le strategie di nominazione appaiono in alcuni casi difficilmente riconducibili all'una o all'altra delle macrotipologie indicate. Per meglio dire, salvo alcune eccezioni e in assenza di riscontri relativi alla terza modalità, si assiste ad una sorta di reciproco sconfinamento fra le prime due, nel senso che gli agenti della *nominatio*, ovvero i personaggi stessi, obbediscono a forme di auto-denominazione che, in perfetta sintonia con i contenuti del canto, sembrano sancire la scissione e la lacerazione di un *io* non più in grado di coincidere con se stesso e con ciò che di norma gli permette di definirsi come tale. I vv. 30-60 del canto, con l'intermezzo rappresentato, ai vv. 46-51, dall'intervento chiarificatore di Virgilio e dall'inserito narrativo ai vv. 52-54, sono occupati dal discorso diretto attribuito a Maometto il quale, nell'atto stesso di aprirsi con le mani il petto squarciato, afferma ai vv. 30-31: «Or vedi com'io mi dilacco! / vedi come storpiato è Mäometto!». Si tratta di una modalità di auto-proclamazione che, se colloca il «nome in posizione metricamente 'forte'»,⁵ elude lo schema canonico con il quale nel poema i personaggi dichiarano le proprie generalità: il pronome personale, che di norma sancisce il «naturale» legame fra il nome e colui che ne è detentore, viene incorporato nel verso precedente in quella sorta di «didascalia» che accompagna l'immagine dell'osceno «dilaccarsi», mentre il verbo *essere*, impiegato in terza persona a sostenere l'auto-denominazione, integra un predicato nominale che di tale oscenità ribadisce e prolunga l'effetto e l'insistenza. Si tratta di un meccanismo espressivo di cui non può sfuggire la funzione «alterizzante» che, in forza dell'iterazione anaforica del «vedi», focalizza l'immagine sull'osservatore interno alla dimensione diegetica. In questo senso, la forma dell'auto-denominazione presente in questi versi sconfinava con quella che appartiene alla denominazione attuata da terzi

⁴ VALENTINA ATTURO, «L' *sapea già di tutti quanti 'l nome*»: percorsi della denominazione e appellativi in Dante, «Critica del testo», XI I (2009), pp. 261-305, in part. pp. 265-269.

⁵ Ivi, p. 264.

e da quest'ultima sembra infatti mediare i tratti e le funzioni interne alla logica testuale: non manca, infatti, nell'auto-proclamazione di Maometto quella componente di tipo paralinguistico che, identificata in un gesto, ne costituisce la componente mimetico-teatrale e, al contempo, determina e dichiara la relazione esistente, all'interno di un contesto dato, fra l'agente e l'oggetto della *nominatio*. Nel nostro caso, il gesto ostentato del «dillaccarsi», sostenuto dal duplice richiamo alla funzione visiva, si prolunga nella rivelazione del proprio nome in terza persona, saldando il momento dell'auto-spettacolarizzazione alterizzante con quello che dichiara il venir meno del nesso fra designato e designante evocandolo soltanto per rimarcare l'irrevocabile dissoluzione. Non è un caso se un analogo procedimento si registra nell'auto-proclamazione presente al v. 73, «rimembriti di Pier da Medicina», e soprattutto in quella che si trova ai vv. 106-108, «Ricordera'ti anche del Mosca,/ che disse, lasso!, "Capo ha cosa fatta",/ che fu mal seme per la gente tosca», parole, queste ultime, precedute dal gesto di sollevare le braccia mozzate e sanguinanti.

Due in uno e uno in due

Nella sequenza conclusiva del canto, ai vv. 118-142, che è opportuno riportare per intero, un'immagine si staglia sullo sfondo concentrando su di sé l'attenzione dello spettatore interno:

Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia,/ un busto senza capo andar sì come/
andavan li altri de la trista greggia;/ e 'l capo tronco tenea per le chiome,/ pesol
con mano a guisa di lanterna:/ e quel mirava noi e dicea: «oh me!»./ Di sé facea a
sé stesso lucerna,/ ed eran due in uno ed uno in due;/ com'esser può, quei sa che
sì governa./ Quando diritto al piè del ponte fue,/ levò 'l braccio alto con tutta la
testa/ per appressarne le parole sue,/ che fuoro: «Or vedi la pena molesta,/ tu che,
spirando, vai veggendo i morti;/ vedi s'alcuna è grande come questa./ E perché
tu di me novella porti,/ sappi ch'i' son Bertram dal Bornio, quelli/ che diedi al re
giovane i ma' conforti./ Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli;/ Achitofel non fé più
d'Absalone/ e di David coi malvagi punzelli./ Perch'io parti' così giunte persone,/
partito porto il mio cerebro, lasso!./ dal suo principio ch'è in questo troncone./ Così
s'osserva in me lo contrappasso».

Non più un corpo menomato o informe, questa volta, bensì la perturbante «integrità» delle due parti in cui questo è diviso, inconcepibile endiadi di un capo sorretto dal braccio «a guisa di lanterna». Ma, soprattutto, il nome che al centro del v. 134 si dichiara, questa volta secondo il procedimento canonico dell'auto-proclamazione, è il nome di un poeta, precisamente del tro-

vatore di cui Dante, nel *De vulgari eloquentia* II, II 9, aveva esaltato l'eccellenza in quanto cantore della guerra, campione incontestato della *armorum probitas*. Ma è sulla forma dell'auto-proclamazione onomastica che occorre insistere, proprio ai fini di individuarne la rilevanza nello scenario all'interno del quale il personaggio viene prepotentemente collocato: «... i' son Bertram dal Bornio, quelli/ che diedi al re giovane i ma' conforti». Occorre, in primo luogo, considerare la portata straniante di quell'*io* che, nell'attimo stesso in cui viene pronunciato, si associa ad un'immagine scissa, ad un'assenza di integrità che rende solo esteriormente soddisfatte le condizioni attraverso cui la forma dell'auto-nominazione agisce secondo le modalità comunemente contemplate. Chi afferma l'intrinseca, inscindibile relazione fra il nome e l'individuo designato è un capo staccato dal corpo; a rendere pienamente l'effetto conturbante che da ciò si genera e si comunica sarà ancora una volta l'integrazione paralinguistica del gesto («levò 'l braccio alto con tutta la testa/ per appressarne le parole sue») accompagnata dalla plastica visività.

Di fronte all'inquietante immagine del capo-lucerna, è ineludibile il richiamo ad un'altra immagine, altrettanto potente ma di segno opposto, quella, precisamente, contenuta nelle parole che Stazio rivolge a Virgilio, in *Purg.* XXII, ai vv. 67-69:

Facesti come quei che va di notte,/ che porta il lume dietro e sé non giova,/ ma dopo sé fa le persone dotte.

L'immagine dell'inconsapevole profeta che procedendo nelle tenebre illumina chi lo segue, del maestro la cui eredità, affidata al chiaroscuro dell'allegoria, è destinata a perpetuarsi nei secoli a venire, aiuta a comprendere per contrasto la terribile suggestione racchiusa nel contrappasso che fa del poeta della guerra un capo senza corpo, un capo trasformato nello specchio-lucerna con cui egli è destinato a riflettere se stesso in una sorta di pietrificante auto-referenzialità. Secondo Barolini, «Bertran is a grotesque inversion of Vergil; in one is total severance, a self-sufficiency that is not strength but meaninglessness, whereas in the other there is a sharing, a passing on and an illumination of others even at the expense of oneself».⁶ Per questo, la vicenda biografica esplicitata nel testo come causa del contrappasso e l'esperienza poetica che qualifica la figura di Bertram costituiscono, a ben vedere, due piani solidali legati da precise corrispondenze. La colpa che inchioda Bertram, quella di aver fatto «il padre e 'l figlio in sé ribelli», sembra richiamare una dimensione estranea al suo ruolo di trovatore relegando quest'ultimo a dato accessorio, se non addirittura assoggettandolo ad un meccanismo di

⁶ BAROLINI, *Bertran de Born and Sordello...*, cit., p. 403.

rimozione. In realtà, considerando la complessiva tessitura del canto, e non solo della sequenza che ha Bertram come protagonista, è possibile sottoporre quest'ultima ad una lettura «stratificata» che articola e dirama la natura stessa del contrappasso evidenziandone, per così dire, l'iper-determinazione. Se, infatti, la sottrazione apparente della qualifica di poeta può giustificarsi in prima battuta per la sua valenza punitiva, è pur vero che la colpa perpetrata nel produrre nei fatti il più innaturale fra i conflitti concepibili, ovvero quello fra un figlio ed un padre, istituisce fra le due dimensioni, quella esistenziale e quella poetica, una relazione che, proprio in quanto distorta ed aberrante, si rivela ineludibile. Il seminatore di discordie, il cattivo consigliere che si manifesta come «due in uno e uno in due», condannato ad essere lo specchio-lucerna di se stesso, è anche colui che in vita ha istituito fra le proprie scelte individuali e la propria opera poetica un rapporto di fuorviante contiguità in seguito alla quale i valori eroici cantati nei suoi versi sono stati stravolti sino a tradursi nella lacerazione sacrilega di un legame da considerarsi, più di ogni altro, indissolubile. Ma il Dante della *Commedia*, ri-orientando le posizioni sostenute nel *De vulgari eloquentia*, sembra cogliere nella poesia stessa di Bertran il germe di quella colpa di cui si è macchiato il suo autore: colpa che in qualche modo smaschera l'essenza avvelenata di una visione del mondo e di un universo espressivo che l'aura eroica, la presunta *armorum probitas*, ha preteso di nobilitare. Per questo l'unica eredità possibile, a differenza di quella fertile ed inestinguibile lasciata dal «cantor de' bucolici carmi», sarà proprio quella raccolta da Dante nel canto XXVIII dell'*Inferno*, eredità di cui il canto stesso è la compiuta manifestazione. Per questo i versi di Bertran potranno essere utilizzati legittimamente come rappresentazione di quell'indicibile che oscenamente irrompe nella nona bolgia, di quello scempio di cui lo stesso spirito di Bertran è, non solo parte integrante, ma anche l'espressione più piena e complessa. I vv. 7-21 con i quali Dante predispose il lettore allo sconvolgente spettacolo della nona bolgia «rovesciano la poetica della guerra gioiosa tanto cara a Bertran [...]». La continua presenza del sottotesto bertrandiano sottolinea una condanna morale, ma forse – nella sottile ottica dantesca – anche artistica, dell'opera del trovatore.⁷ Ed è stato giustamente sottolineato che «attraverso Bertran de Born e la poesia 'alla maniera' di Bertran Dante fa i conti con una certa cultura cavalleresca e coi modelli che essa esprime, contestando [...] gli ideali e i valori che guidano i comportamenti. È questo che, con Bertran, viene

⁷ PAOLO GRETI, *Dante e i trovatori: qualche riflessione*, «Testo», N.S., XXXII (2011), 61-62, numero monografico *Il centro e il cerchio. Convegno dantesco*, Brescia, 30-31 ottobre 2009, pp. 175-190, in part. p. 180.

condannato in maniera esemplare». ⁸ Per questo, la stessa immagine di Bertran, l'insostenibilità visiva delle sembianze con cui è condannato a mostrarsi, si traducono in una sorta di allegoria o, se si preferisce, di paradossale «personificazione» di una poetica e di un universo concettuale che contengono in sé le radici della propria degenerazione. È possibile azzardare che il vero specchio-lucerna con cui il dannato illumina e osserva se stesso sia proprio rappresentato da quei versi danteschi che gli svelano la reale natura del suo operare poetico, quei versi che «stravolgendone» apparentemente lo spirito originario, ne smascherano la reale essenza che è quella di una bolgia dove nulla appare nella sua integrità e dove nulla di ciò che si impone alla vista appare tollerabile. In questo senso, la *nominatio* «... i' son Bertram dal Bornio», assume il tono di una tragica auto-agnizione: se nei versi danteschi egli specchia se stesso, è anche vero che in essi vede specchiato il proprio nome, non più associato ad un'idea di eccellenza poetica e individuale ma come riverbero destinato a tornare in eterno su se stesso, senza che nulla e nessuno possa valersene illuminando il proprio cammino. ⁹

Le chiavi del nome

Non v'è chi non identifichi senza ombra di tentennamento, nel suicida protagonista del canto XIII dell'*Inferno*, il personaggio di Pier della Vigna. Tale nome, in realtà, non viene mai pronunciato e al suo posto si trova la celebre perifrasi con la quale si auto-designa, ai vv. 58-61, il poeta-dettatore noto per il ruolo ricoperto alla corte di Federico II:

Io son colui che tenni ambo le chiavi/ del cor di Federigo, e che le volsi,/ serrando
e disserrando, sì soavi,/ che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi.

Siamo di fronte ad un caso di auto-proclamazione che, eludendo la designazione propriamente onomastica, si distende in un *senhal* assai trasparente già ad una prima lettura e in grado di identificare senza residui il personaggio

⁸ STEFANO ASPERTI, *Dante, i trovatori, la poesia*, in AA.Vv., *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*, Atti del quarto Seminario Internazionale University of Notre Dame (Ind.) USA, 25-27 settembre 2003, Firenze, Franco Cesati 2004, pp. 61-92, in part. p. 72. Si veda anche ID., *L'eredità lirica di Bertran de Born*, «Cultura neolatina», LXIV (2004), pp. 475-525.

⁹ A questo proposito appare assai stimolante il raffronto con la figura di Sordello, la cui auto-proclamazione in *Purg.* VI, v. 74 «O Mantovano, io son Sordello» è dettata da ben altre motivazioni e riceve significato da un ben differente contesto. La contrapposizione fra la figura di Bertran e quella di Sordello è oggetto dell'attenta analisi condotta da BAROLINI, *Bertran da Born and Sordello...*, cit., che considera i due autori come espressioni di due concezioni radicalmente differenti della poesia epica.

in questione, ma in realtà assai fertile di implicazioni e saturo di riferimenti allusivi che travalicano i confini del rapporto istituito fra il celebre notaio-segretario e il detentore del potere imperiale. L'opzione perifrastica trasferisce il dettato linguistico su di un registro ben più selezionato e distanziante rispetto a quello sotteso alla *nominatio* in senso proprio, richiamando altresì quel livello di complessità e di magniloquenza espressiva che è una delle cifre distintive di un ben definito *milieu* e concorre a circoscriverlo sociologicamente e culturalmente. Indubbiamente, tale designazione perifrastica esalta il ruolo di Pier della Vigna come autorevole consigliere-segretario, esperto di *ars dictaminis* e magistrale estensore di epistole, di documenti e di atti ufficiali all'interno della corte fredericiana. Ci si può chiedere addirittura se Dante intenda propriamente annoverare il protagonista del canto XIII fra i poeti della «prima scuola», come dichiaratamente farà con Giacomo da Lentini, il Notaio per antonomasia, nel canto XXIV del *Purgatorio*. Una studiosa illustre come Teodolinda Barolini, nel già citato studio su alcune fra le «presenze poetiche» ritenute qualificanti all'interno del percorso dantesco nella *Commedia*, dichiara: «I have deliberately omitted Pier della Vigna [...] from my list of the *Comedy's* lyric poets [...]. I believe that he is a representative of the highly rhetorical prose style of the chancellery of Frederick II, not that he is a poet of the *scuola siciliana*».¹⁰ In effetti, in sintonia con il registro linguistico che caratterizza l'intero discorso in cui si inserisce, la tecnica di auto-identificazione perseguita dal suicida sembra accreditargli un tipo di eccellenza nell'esercizio della parola indipendente dalla dimensione lirica e poetica *tout court*. Tuttavia, alcune considerazioni si impongono: innanzitutto, la celebre perifrasi, oltre e al di là delle ragioni dell'*adaequatio*, si presenta come una sorta di mimesi «di secondo grado» che ne evidenzia la natura linguisticamente e retoricamente filtrata da altri testi, da altre voci già scaturite dallo stesso *milieu* d'appartenenza. È noto, infatti, che le parole con cui il protagonista del c. XIII si auto-identifica ricalcano quelle contenute nell'*Epistola* 2 di Niccolò di Rocca indirizzata allo stesso Pier dalla Vigna, il quale «siquidem alter Joseph [...] tamquam imperii claviger claudit, et nemo aperit, aperit, et nemo claudit»;¹¹ l'immagine è, a sua volta,

¹⁰ BAROLINI, *Bertran de Born and Sordello...*, cit., p. 404, n. 6.

¹¹ JEAN LOUIS-ALPHONSE HUILLARD-BRÉHOLLES, *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne, ministre de l'empereur Frédéric II: avec une étude sur le mouvement réformiste au 13e siècle*, Aalen, Scientia 1966 (rist. Anast. Ed. Paris 1865), pp. 290-291, citato da ANGELO EUGENIO MECCA, «Io son colui che tenni ambo le chiavi/ del cor di Federigo» (*Inf.* XIII 58-59): alle radici di un'immagine, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VII (2004), 1-2, pp. 69-80. A questo saggio si rinvia anche per la ricca documentazione relativa alla presenza in testi italiani e romanzi delle immagini evocate nel discorso di Pier dalla Vigna con riferimento particolare ai versi contenenti l'autoproclamazione perifrastica.

densa di richiami scritturali, non ultimo quello che consente, sulla scorta di *Matteo* 16, 17-19, l'accostamento fra Piero e Petrus, quest'ultimo il clavigero per antonomasia: «quia tu es Petrus [...] et ego tibi dabo claves regni caelorum/ et quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum in caelis/ et quodcumque solveris super terram, erit solutum in caelis».¹² Se la perifrasi-citazione dantesca sostituisce completamente il nome proprio, pur con i paralleli e le suggestioni associative cui esso si presta, ciò non avviene senza l'incidenza di una pluralità di fattori. Il procedimento sembra richiamare quello che in altri luoghi altrettanto strategici dell'*Inferno* induce il narratore a non nominare personaggi che la qualità della colpa e il conseguente destino oltremondano condanna all'oblio, come nel caso di «... colui/ che fece per viltade il gran rifiuto» (*Inf.* III, 59-60).¹³ Ci si troverebbe in presenza di un meccanismo, tutto sommato, abbastanza lineare legato all'imperativo di un contrappasso che, anche in virtù dello stretto legame semantico fra *nomen* e *fama*, negherebbe il diritto all'individuazione a chi, come i suicidi, si è volontariamente, nonché empicamente sciolto da se stesso: è lo stesso Piero ad affermare, al v. 105, «... non è giusto aver ciò ch'om si toglie».¹⁴ D'altro canto, potrebbe essere la presunzione stessa della propria notorietà a spingere lo «spirito incarcerato» di Piero a ritenere inutile una precisazione in qualche modo già antonomasticamente contenuta nella proclamazione del proprio ruolo e del primato con esso conseguito. L'assenza di *nominatio* si presenta, insomma, nella sua iper-determinazione, nella combinazione di istanze apparentemente contrastanti, e su questo complesso equilibrio si concentra la difformità di un destino ossimoricamente attorto fra desiderio di auto-celebrazione e auto-dissolvimento, fra pretesa affermazione della propria individualità ed esclusione dai confini dell'umano, fra la propria dichiarata condizione di giusto e le conseguenze di un atto auto-inferto di ingiustizia inemendabile. Non dimentichiamo che è proprio sul dato più manifesto ed incontrovertibile che si concentra al massimo grado l'effetto illusionistico e straniante dell'auto-proclamazione perifrastica: non solo chi parla è un arbusto stecchito ed attorto, ma è quest'ultimo a dire *io*: anche in

¹² HULLARD-BRÉHOLLES, *Vie et correspondance...*, cit., p. 371.

¹³ Si veda, in proposito, LUIGI SURDICH, *La nominazione ritardata e l'assenza del nome: un esempio dantesco*, «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», VII (2005), pp. 133-152.

¹⁴ Non è mancato chi, attratto dalla suggestione dell'*interpretatio*, ma non senza il dovuto riguardo alla struttura complessiva del canto, ha visto l'assenza del nome proprio come effetto della sua stessa sconfessione da parte di chi, già associato a Pietro nella sua funzione di clavigero, ha disgregato con il suicidio il senso della sua stessa missione ed ha mutato la simbolica vigna vetero e neotestamentaria in un pruno sterile e privo di vita. Si veda, per tutti, VITTORIO SERMONTI, *La Commedia di Dante*, Firenze, Giunti 2012, p. 380.

ragione della posizione eminente occupata ad inizio di verso dal pronome di prima persona, ciò che ne scaturisce è l'oggettiva, stridente e tragica ironia che, potenziata dall'uso al presente del verbo *essere* («Io son»), proietta il senso complessivo dell'ambizioso *senhal* sulla devitalizzata eternità che lo vanifica e, frantumando e dissipando ogni pretesa affermazione di identità, ne esibisce miseramente i resti disgregati e difformi in un indistinto e contro-naturale viluppo metamorfico.

Ma la complessità dell'auto-proclamazione perifrastica non si esaurisce qui: essa contiene, su scala ridotta, ma in forma estremamente incisiva, un frammento di storia della poesia, rendendo visibile in filigrana un inquieto retroterra, non privo di risvolti ideologici e morali, rispetto al quale lo stesso autore della *Commedia* non può dichiarare la propria estraneità. Con ciò la figura di Pier della Vigna, nella trama allusiva delle parole con cui si presenta e si ritrae, viene inserita all'interno di quell'universo poetico al quale in un primo momento sembrava sottratta, in un ampliamento di orizzonti che coinvolge in alcune sue tappe fondamentali un panorama non solo italiano, ma romanzo a pieno titolo. Due elementi meritano innanzitutto di essere evidenziati: l'immagine delle «chiavi del cuore» e la rima *chiavi: soavi*, entrambe testimoniate da una tradizione letteraria all'interno della quale sarà necessaria una breve incursione che fra le molteplici ricorrenze permetterà, almeno, di segnalare le più significative. Il nesso cuore-serratura, che nel testo dantesco agisce come astrazione metaforizzante dell'espressione di ascendenza scritturale utilizzata da Niccolò di Rocca, ricorre in due luoghi di Chrétien de Troyes, precisamente nell'*Yvain*, vv. 4632-4634, dove si legge «Dame, vos en portez la clef,/ Et la serre et l'ecrinavez/ Ou ma joie est...», nonché nel *Perceval*, vv. 2638-2639, «... ele li metoit la clef/ D'amor an la serre del cuer», dove è Blanchefleur colei che possiede le chiavi del cuore dell'amato. L'immagine fa la sua comparsa anche nella poesia italiana delle origini, al cui interno merita particolare menzione la duplice ricorrenza nel *Fiore* 4, 1-2 «Con una chiave d'or mi fermò il core/ L'Amor, quando così m'eb[b]e parlato» e 8, 7-11 «C[h]' Amor mi move, senza mesprigione;/ e di ciascuna porta esso ha la chiave,/ ed àllemi nel cor fermate e messe/ con quella chiavicella ond'io v'ho detto,/ per ben tenermi tutte sue promesse». Ciò che rende particolarmente rilevanti le ultime due attestazioni è che esse richiamano il modello rappresentato dal *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, vv. 1989-2008, sequenza che nei due versi conclusivi, «Et ferma mon cuer si souef/ Qu'a grant poine senti la clef», contiene la rima *souef: clef*, già presente nei due testi citati di Chrétien (*Yvain*, vv. 4632-4633: «Dame, vos en portez la clef,/ Et la serre et l'ecrin avez» e *Perceval*, vv. 2637-2638 «Si dolcement et si soëf/ Queue li metoit la clef»). È visibile il filo che collega le immagini di cui si fregia il *senhal* con il quale Pier della Vigna si auto-pro-

clama e testi appartenenti alla letteratura italiana e d'oltralpe, compreso il «secreto», ovvero il metaforico forziere riconducibile all'*escriin* menzionato, come si è visto, nell'*Yvain* e nel *Roman del Rose* v. 2004 «Queele est de mon escriin dame». Il personaggio di Pier dalla Vigna non si rivela soltanto un consumato tessitore di citazioni letterarie, ma produce altresì un sottilissimo innesto fra immagini appartenenti al repertorio cortese-cavalleresco e le formule retoriche di provenienza scritturale che avevano trovato accoglienza, in funzione encomiastica, nelle epistole a lui stesso indirizzate. Ma le parole con le quali Piero perifrasticamente si auto-identifica contengono una precisa testimonianza, se non una magistrale esemplificazione, di altre pericolose contiguità e di altre illecite interferenze fra dimensioni che, nell'ottica ormai intransigente dell'autore della *Commedia*, sono e devono rimanere distinte. A dire il vero, i versi con i quali Piero si presenta e si identifica suggeriscono una sorta di erotizzazione del rapporto fra il funzionario di corte e il signore, quel rapporto che, con tutte le sfumature e le precisazioni del caso, non può che qualificarsi e legittimarsi nella sua sostanziale politicità; ma, nello stesso tempo, si manifesta anche un uso indebitamente «politico», ovvero asservito a finalità conseguibili grazie alla prossimità con il potere, del codice erotico-cortese e dell'universo linguistico-concettuale cui tale codice aveva preteso di conferire dignità poetica e morale. La ripresa dello schema erotico-cortese nella rappresentazione del legame fra consigliere e imperatore si prolunga, attraverso la menzione dei calunniatori invidiosi (eco assai percepibile del motivo del *lauzengier*) e dell'asserzione della propria incondizionata fedeltà, sino alla scelta definitiva del suicidio. Quest'ultimo elemento, che determina per il protagonista della vicenda la condanna irrevocabile, si configura, fra l'altro, come trasposizione letterale o tragica messa in atto di un *topos* cortese ed ha, proprio in un testo lirico di Pier dalla Vigna, nella scelta tematica così come nella veste formale, la sua puntuale prefigurazione: nella canzone *Amando con fin core e co speranza* lo sconforto dell'innamorato deluso assume la forma di un desiderio di morte: si legge ai vv. 29-36 «Di ciò viver non voglio/ ma dipartire l'alma da le membra;/ e faria ciò ch'eo dico,/ se non c'a lo nemico/ che m'ha tolta madonna placia:/ ciò è la morte fera;/ per lei podire aucire morirei». È assai percepibile l'eco di queste parole, soprattutto nell'immagine di *Inf.* XIII 90 «s'alcuna mai di tai membra si spiega» e 94 «Quando si parte l'anima feroce», con un'ulteriore e più diretta responsabilizzazione del suicida-funzionario, sul versante della lirica cortese, con la condivisione di una poetica e di una visione dell'eros già alle radici esposta ad equivoche interferenze e indebite commistioni; si tratta di una sorta di fascinazione alla quale Dante stesso, nella fase precedente la «poetica della loda», non è stato immune e che ormai, all'altezza del poema, riattraversa per dichiararne l'inaccettabilità, secondo uno schema già praticato in altri

passi della *Commedia*, e che tocca, com'è risaputo, il suo vertice nel canto V della prima cantica. Lo scenario che domina nel canto XIII dell'*Inferno* all'insegna dell'inestricabile viluppo di realtà *naturaliter* incompatibili, paradossale rovesciamento dell'innaturale distacco fra corpo e anima, con il primo piano assegnato all'aberrante innesto di elemento umano ed elemento vegetale, è leggibile anche come un'allegoria di un percorso poetico e morale. In questo contesto, un ruolo tutt'altro che accessorio è ricoperto dai casi di *nominatio* che con la loro incisività costellano l'episodio: dal nome di Federigo, incastonato nella perifrasi auto-proclamatoria a circoscrivere il centro da cui quest'ultima si dirama e si espande, al «Cesare» e all'«Augusto» dei vv. 65 e 68 che ribadiscono onomasticamente la sacrale centralità del potere imperiale.¹⁵ E, in ultimo, i nomi di Lano e di Jacopo da Santo Andrea, significanti slegati da biografie definite e riconoscibili, suoni onomastici che riecheggiano, con la loro paradossale auto-sufficienza, nello scomposto intrico di rumori che connotano la selva nella seconda parte del canto; per arrivare, infine, come per uno strano effetto-cornice, ad un'altra auto-proclamazione perifrastica: quella dell'ignoto suicida fiorentino che non rivela il proprio nome, ma che «ramifica» la propria vicenda fra riferimenti onomastici, quali il Batista e Attila, a tratteggiare uno sfondo ed un ambiente umano che l'allusione all'Arno rende riconoscibili, ma come richiamati al presente dall'eco trasognata di suoni lontani.

Conclusioni

I due casi qui analizzati mostrano con una certa efficacia come le tecniche di denominazione impiegate da Dante nella *Commedia* si rivelino particolarmente complesse e non riducibili ad interpretazioni univoche e lineari qualora l'autore si trovi in presenza di figure coinvolte all'interno di una tradizione poetica con la quale intende ancora misurarsi per assumere posizioni critiche e molto spesso prendere le distanze. La forma della *nominatio* non di rado si offre come una fra le chiavi di lettura di una poetica e le corrispondenze che stabilisce con il contesto narrativo in cui si colloca risultano determinate da sottili e calcolate strategie. L'esempio di Bertran e quello di Pier della Vigna si rivelano particolarmente illuminanti in questa direzione; per questo motivo, soprattutto nel primo caso, è necessario estendere lo

¹⁵ Vale la pena di segnalare come nell'auto-presentazione di Pier della Vigna si verifichi una sorta di ribaltamento di quelle che sono le «regole» imposte dal codice cortese che, in nome della discrezione e del rispetto per la *domina*, prevede per quest'ultima l'impiego del *senhal* mentre concede all'innamorato di dichiarare il proprio nome.

sguardo all'insieme del canto, a quel complesso meccanismo rappresentativo di cui la *nominatio* esprime il centro propulsivo, quando non una criptica *mise en abîme*. In entrambe le situazioni qui prese in esame, le forme della *nominatio* si irradiano, per così dire, alla materia complessiva del canto, ne condensano i modi e gli strumenti di significazione al punto da suggerire un rapporto di reciproca interferenza se non di vicendevole inclusione. Il nome di Bertran e gli altri che assiepano il c. XXVIII dell'*Inferno*, come del resto la designazione perifrastica del suicida del c. XIII non contengono alcuna evidenza mimetica, gli uni esibiti come brandelli di identità straziate, l'altra come espressione di legami, destinati a divenire insolubili nella loro contro-naturalità. Se un nucleo tematico comune è ravvisabile fra i canti di Bertran e quello di Piero, esso si identifica proprio nella disarticolazione del principio che definisce i concetti di unità e di separatezza: fenomeno che non può non coinvolgere, alterandolo alla radice, il rapporto fra l'individuo che di tale disarticolazione è colpevole e vittima e l'elemento onomastico che di regola dovrebbe designarlo. Un nome condannato a specchiarsi eternamente in se stesso ed una identificazione perifrastica che, oscurando il nome dell'individuo indicato, ne prefigura la condanna, sono espressione compiuta del dissolversi del più immediato e «naturale» fra i legami. Se si considera che, come si è cercato di dimostrare, la colpa attribuita ai due poeti è essenzialmente legata al loro operare artistico, con le implicazioni etiche e morali che tale operare, nell'ottica dantesca, comporta, si comprende come il trattamento specifico dell'elemento onomastico sia tutt'altro che secondario e tutt'altro che privo di rilevanza simbolica.

Biodata: Studiosa di letteratura medievale, si è dedicata ai testi poetici e in prosa italiani e di area romanza dei secoli XIII e XIV e ha curato le edizioni critiche del *Bestiario moralizzato di Gubbio*, del *Detto del gatto lopesco* e del *Mare amoroso*. Ha partecipato alle attività del C.R.S.L. (Centro Ricerche di Scienza della Letteratura dell'Università di Genova) ed ha collaborato alla rivista «Immagine riflessa» con saggi dedicati, fra l'altro, ai Poeti Siciliani, a Dante e a Boccaccio. Ha partecipato a ICOS XXI (2005) e ai Convegni di Onomastica e Letteratura tenutisi a Pisa nel 2009, 2011 e 2013 e a Genova nel 2014. Membro del Direttivo Nazionale della S.I.F.R. Scuola, ha collaborato nel 2014 al Seminario «Boccaccio e la narrativa gallo-romanza: rielaborazione e innovazione», nel 2015 al Seminario «Epica e romanzo» e nel 2016 al Seminario «Le figure e i contesti della guerra dall'epica al romanzo» presso il D.I.R.A.S. dell'Università di Genova.

carrega.annamaria@alice.it