

ANNA RONGA

L'eloquenza e il mutismo: strategie narrative e intertestualità nell'episodio di Ugolino

Abstract: Il saggio mira a un'analisi del celebre episodio di Ugolino nell'*Inferno* dantesco, con un *focus* sulle strategie retoriche e narrative impiegate dal personaggio e sugli ipotesti che si rintracciano tanto nel suo racconto quanto in quello di Dante. La chiave di lettura proposta, procedendo da un'ipotesi complessiva sull'alterazione del linguaggio verbale come marchio del male e conseguenza del peccato nel regno infernale, identifica nei due poli dell'eloquenza e del mutismo le coordinate per interpretare la figura di Ugolino: mentre infatti l'eloquenza esibita dal conte lo caratterizza come personaggio nel racconto dantesco, il mutismo è stato il tratto più significativo del suo atteggiamento nel racconto che egli stesso produce sulla propria morte. Questo paradosso, elaborato dall'autore manovrando i vari livelli della narrazione e agendo in maniera rivelatoria soprattutto attraverso l'inter- e intratestualità, è al cuore dell'episodio, con profonde ricadute sulla sua interpretazione e sul suo significato nell'economia della *Commedia*.

Parole chiave: Dante, Ugolino, linguaggio, narratività, intertestualità

Nelle prime pagine del *De vulgari eloquentia*, Dante identifica nel linguaggio verbale il dono distintivo dell'essere umano, secondo la formula: «soli homini datum est loqui»¹. Nell'inferno, regno di coloro «c'hanno perduto il ben de l'intelletto» (*Inf.* III, v. 18), alienando la propria umanità, il linguaggio sarà inevitabilmente soggetto a limitazioni, distorsioni, interferenze, fino alla sua completa negazione. Il peccato, lacerando l'anima e allontanandola da Dio, Verbo creatore e garante del senso di ogni cosa, corrompe le possibilità espressive dei dannati. Si assiste così a una progressiva alterazione del linguaggio, contorto fino al non senso e all'annullamento nel silenzio assoluto di Lucifero, emblema ultimo di alienazione e negazione della Parola. L'essenziale funzione comunicativa del linguaggio è perciò intimamente disturbata, ma se in alcuni casi tale alterazione risulta evidente ed inscritta nella realtà materiale

¹ *De vulgari eloquentia* II, 1.

della dannazione, in altri essa è occulta e portatrice di una stortura interiore che complica anche quelle orazioni che fluiscono con facilità di parola, a partire da quella splendida e accattivante di Francesca. Il vertice oratorio è rappresentato, all'altro capo della cantica, dall'ultimo grande dannato con cui Dante viene a colloquio: il conte Ugolino. Incastonato tra due icone di mutismo, Nembrot e Lucifero, Ugolino è il più eloquente tra i dannati: il suo ininterrotto monologo occupa infatti 72 versi. Ma la sua storia, che egli vorrebbe presentare come il dramma pietoso di un padre, vittima della malvagità altrui, finirà per portare alla luce una verità ben diversa, al di là delle sue intenzioni, perché nella sua voce si annida quella di Dante, che programma la modalità espressiva del conte e ne disvela le storture.

Analizzeremo dunque l'episodio focalizzandoci sulle strategie retoriche e narrative impiegate da Ugolino nella rievocazione della propria vicenda terrena e osservando come, parallelamente, il Dante autore manipoli dall'interno la materia del suo personaggio attraverso un fitto reticolato intertestuale e intratestuale.

Così appare Ugolino alla fine del canto XXXII:

...io vidi due ghiacciati in una buca,
sì che l'un capo a l'altro era cappello;

e come 'l pan per fame si manduca,
così 'l sovràn li denti all'altro pose
là ove 'l cervel s'aggiugne con la nuca:

non altrimenti Tidëo si rose
le tempie a Menalippo per disdegno,
che quei faceva il teschio e l'altre cose.

«O tu che mostri per sì bestial segno
odio sovra colui che tu ti mangi,
dimmi 'l perché», diss'io, «per tal convegno,

che, se tu a ragion di lui ti piangi,
sappiendo chi voi siete e la sua pecca,
nel mondo suso ancora io te ne cangi,

se quella con ch'io parlo non si secca».

(*Inf.* XXXII, vv. 125-139)²

Descritto nei suoi tratti raccapriccianti con precisione anatomica, il gesto cannibalico di Ugolino, che oltre al rimando esplicito alla *Tebaide* di Stazio cova il ricordo sotterraneo di un passo paolino («Quod si invicem mordetis, et comeditis: videte ne ab invicem consumamini», *Gal.* 5:15), inizia a mostrare con sconvolgente evidenza il rovesciamento animalesco della bocca, ridotta ai denti dilaceranti. In questo «bestial segno», formula paradossale in cui “bestiale” è associato al concetto propriamente umano di “segno”³, si è già consumata la sovversione della *locutio* come «rationale signum et sensuale»⁴: il segno di Ugolino, bestialmente privo di ogni razionalità, presenta solo una componente sensibile ma del tutto perversa e la sede della parola è mostruosamente travolta in un «convegno» demoniaco, nei denti che maciullano.

La metonimia dentale della bocca, che di questa esautora la funzione comunicativa, peraltro, era stata già introdotta precedentemente nello stesso canto, giacché caratteristica dei dannati nell'Antenora è quella di «mettere i denti in nota di cicogna» (v. 36). Viene perciò anticipata, in questa «strana fonetica da cavallette»⁵, la connessione tra cibo e discorso che sarà la cifra dell'episodio:

Si scopre qui un nuovo legame – quello tra cibo e discorso. Il linguaggio della vergogna è volto a ritroso, rovesciato all'indietro – verso il grufolio, il morso, il gorgoglio – verso la masticazione. L'articolazione del mangiare e l'articolazione del discorso quasi coincidono⁶.

Il patto proposto da Dante a Ugolino, inoltre, si suggella sull'immagine della lingua, in una formulazione sottilmente ambigua, «per un verso formula di scongiuro a conferma della promessa, per un altro constatazione oggettiva perché effettivamente il gelo fa seccare e cadere parti del corpo»⁷. Quale che sia il senso di questa clausola

² Tutte le citazioni della *Commedia* seguono: DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021.

³ «Bestiale, perché il mangiare è naturale delle bestie; segno, perché in questo caso il mangiare ha un significato umano» (JOHN FRECCERO, «Bestial segno» e «pan de li angeli»: *Inferno XXXII e XXXIII*, in ID., *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 211-226, p. 219).

⁴ *De vulgari eloquentia*, II, 1.

⁵ OSIP MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, a cura di Remo Faccani, Genova, Il melangolo, 2021, p. 101.

⁶ Ivi, p. 101.

⁷ SAVERIO BELLOMO, *Il canto XXXIII dell'Inferno*, in *Lectura Dantis 2002-2009*, a cura di Anna Cerbo con la collaborazione di Mariangela Semola, tomo IV – 2009, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 2011, pp. 1369-1386, p. 1371.

finale, la lingua parlante di Dante si contrappone chiaramente alla bocca rodente di Ugolino.

E proprio con la bocca si apre il canto XXXIII:

La bocca sù levò dal fiero pasto
 quel peccator, forbendola a' capelli
 del capo ch'elli avea di retro guasto.
 (vv. 1-3)

Si noti come Dante abbia scelto di collocare la sua allocuzione alla fine del canto precedente per poi eclissarsi come personaggio e lasciare tutta la scena a Ugolino. La bocca, oggetto grammaticale anticipato e posto in posizione fortemente enfatica, è in realtà il soggetto che domina tutto l'episodio. L'atto di pulirsi la bocca prima di parlare, servendosi dei capelli dell'altro dannato, rappresenta l'«attimo di esatta compenetrazione tra il bruto e l'uomo civile»⁸, il gesto che attiva la metamorfosi momentanea da animale a essere umano. Quella bocca abbruttita nel «bestial segno», ora si solleva e torna a farsi luogo del linguaggio.

Poi cominciò: «Tu vuo' ch'i' rinovelli
 disperato dolor che 'l cor mi preme
 già pur pensando, pria ch'io ne favelli.

Ma, se le mie parole esser dièn seme
 che frutti infamia al traditor ch'io rodo,
 parlare e lacrimar vedrai insieme.»
 (vv. 4-9)

All'ampio giro retorico di Dante, Ugolino risponde con adeguata abilità oratoria, aprendo il proprio discorso con la solenne citazione dell'*Eneide* («Infandum, regina, iubes renovare dolorem», *Aen.* II, v. 3), intonandolo così subito sullo stile tragico. L'indicibilità topica del dolore si scioglie solo davanti alla prospettiva di arrecare infamia al traditore di cui azzanna il cranio. L'atto congiunto di «parlare e lacrimar» è infine la dimensione che assume, a suo dire, la verbalità di Ugolino. L'evidente ripresa delle parole di Francesca da Rimini, sia per l'attacco virgiliano, sia soprattutto per la dittologia di parole e lacrime, aggiunta originale che si innesta sul modulo classico

⁸ PIERO BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, in «Studi danteschi», LIII, 1981, pp. 31-52, p. 35.

(«dirò come colui che piange e dice», *Inf.* V, v. 126), lega le voci della prima dannata che dialoga con Dante e dell'ultimo grande oratore infernale:

facendo sì che Ugolino citi Francesca, Dante chiude con perfetta circolarità su uno stesso modulo la rappresentazione della propria esperienza infernale (e ciò allora potrebbe dimostrare che anche la parola dei dannati si sfoga, come si sfogano i gesti, in una vana iterazione senza speranza)⁹.

Ma questo parallelismo ci mette anche in guardia sull'orditura del discorso che stiamo per ascoltare, sull'alto tasso di convenzionalità letteraria che accomuna i due racconti, zeppi di citazioni, in cui Dante, attingendo a piene mani dai propri modelli e rielaborandoli per bocca di questi loquaci dannati, mette in scena «la parola in quanto attuazione di un codice e di un sistema culturale»¹⁰ e il fallimento di quella parola quando si allontana da Dio. A partire dall'appropriazione del *pathos* di Enea, dunque, Ugolino comincia a intessere il proprio doloroso racconto.

Tu dei saper ch'ï' fui conte Ugolino,
e questi è l'arcivescovo Ruggieri:
or ti dirò perché i son tal vicino.

Che per l'effetto di suo' mai pensieri,
fidandomi di lui, io fossi preso
e poscia morto, dir non è mestieri;

però quel che non puoi avere inteso,
cioè come la morte mia fu cruda,
udirai, e saprai s'e' m' ha offeso.
(vv. 13-21)

Ugolino sorvola sull'antefatto, considerandolo storia nota, per concentrarsi invece sul modo della sua morte, sui dettagli che solo a lui sono noti. Boitani corregge l'errore prospettico che, osservando la storia di Ugolino dal punto di vista di un lettore moderno, porta inevitabilmente a sovrastimare la componente oratoria del suo ingresso nella meta-storia e a guardare con eccessivo sospetto il suo tralasciare la storia dei tradimenti, ravvisando in questa ellissi un calcolato intento apologetico, pur

⁹ GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia di cui è fatto Ugolino. Forme e strategie della citazione nei canti XXXII e XXXIII dell'Inferno*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, vol. I, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 253-276, p. 271.

¹⁰ Ivi, p. 272.

essendo innegabile il fatto che tutta la vicenda sia filtrata dal punto di vista soggettivo del protagonista e narratore e dunque viziata da una certa parallissi¹¹. Chiarito pienamente l'intento del suo discorso, accantonata con la reticenza l'*historia*, Ugolino entra *in medias res* nella *fabula*.

Breve pertugio dentro dala muda,
la qual per me ha 'l titol dela fame,
e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,

m'avea mostrato per lo suo forame
più lune già, quand'io feci il mal sonno
che del futuro mi squarciò il velame.

Questi pareva a me maestro e donno,
cacciando il lupo e ' lupicini al monte
per che i pisan veder Lucca non ponno,

con cagne magre, studiose e conte
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
s'avea messi dinanzi dala fronte.

In picciol corso mi parieno stanchi
lo padre e ' figli, e con l'agute scane
mi pareo lor veder fender li fianchi.
(vv. 22-36)

Ugolino viene risucchiato nella chiusura claustrofobica della torre, dove il «breve pertugio» misura lo spazio e il tempo compressi dalla prigionia, orientati a una dimensione notturna e mortifera. Alla feritoia di luce lunare segue lo squarciarsi del velame del futuro (in cui si allude allo squarciarsi del velo del tempio alla morte di Cristo¹²) attraverso il sogno, trapasso a uno spazio aperto che è però macabro presagio di morte. Nella dimensione onirica, che amplifica il *pathos* della narrazione e prepara l'angosciosa agonia, Ugolino è costretto a vedersi raffigurato come lupo: se è vero che il conte può avere margine di gestione sulla costruzione retorica del suo discorso, vi sono aspetti che sfuggono al suo controllo, com'è appunto nel caso del sogno rivelatore, per di più tramato intratestualmente dalla presenza delle «cagne magre» che

¹¹ P. BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, cit., pp. 33-34 e 38.

¹² J. FRECCERO, «*Bestial segno*» e «*pan de li angeli*»: *Inferno XXXII e XXXIII*, cit., p. 220.

rinvia alle «nere cagne» della caccia infernale del canto XIII (v. 125); nel sogno confezionato da Dante per Ugolino è suggerita la dimensione già irreparabilmente infernale del suo destino. Nel riconoscere il lupo come «padre» e i «lupicini» come «figli», poi, Ugolino anticipa indirettamente la rivelazione della presenza dei propri figli nella Muda. La fenditura dei fianchi rompe la bolla onirica.

Quando fui desto, innanzi la dimane,
pianger sentí fra 'l sonno i mie' figliuoli
ch'eran con meco, e domandar del pane.

Ben sè crudel, se tu già non ti duoli
pensando ciò che 'l mio cuor s'annunziava;
e, se non piangi, di che pianger suoli?

Già eran desti, e l'ora s'appressava
che 'l cibo ne solèa essere addotto,
e per suo sogno ciascun dubitava...
(vv. 37-45)

Il primo suono umano nel racconto di Ugolino è il pianto dei figli, che nel sonno domandano del pane, richiesta dal sapore eminentemente evangelico che fa risuonare nel «doloroso carcere» (v. 56) l'eco del *Pater Noster*. A questo punto, il conte sospende la narrazione per rivolgere un appello a Dante, una perorazione che invoca la commozione dell'ascoltatore, tenta di farlo partecipare al suo dolore, «quel dolore così enfaticamente imposto, mostrato fuori di sé, espanso alla vista, dichiarato nelle parole»¹³. Ma la richiesta di pietà, suggellata dalla domanda retorica ad effetto e giocata sull'iterazione del verbo “piangere”, rimarrà inesaudita, come si vedrà meglio alla fine del monologo. Intanto c'è da segnalare l'emergere della funzione conativa del linguaggio, orientato quindi verso il destinatario (mentre nel racconto si impone la funzione emotiva, tutta incentrata sul mittente). In questi versi, inoltre, Ugolino comincia ad attivare un processo di specularità tra sé e i figli, riversando di fatto il proprio sogno nel loro: il conte plasma attraverso le proprie parole non solo la realtà ma persino il sogno dei figli, di cui razionalmente non può conoscere il contenuto; egli interpreta il loro sonno agitato come segno di un sogno affine al suo per necessaria

¹³ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *L'orazione del conte Ugolino*, in «Lettere Italiane», XXIII, 1971, pp. 3-28, p. 17.

contiguità¹⁴. Così Ugolino finisce per presentare i figli come estensioni del proprio ego.

...e io sentî chiavar l'uscio di sotto
al'orribile torre; ond'io guardai
nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.

Io non piangëa, sì dentro impietrai:
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: «Tu guardi sì, padre! Che hai?».

Per ciò non lacrimai, né rispuos'io
tutto quel giorno né la notte a presso,
infin che l'altro sol nel mondo uscìo.

Come un poco di raggio si fu messo
nel doloroso carcere, e io scòrsi
per quattro visi il mio aspetto stesso,

ambo le man' per lo dolor mi morsi;
ed ei, pensando ch'ï' 'l fessi per voglia
di manicar, di sùbito levorsi

e disser: «Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia».

Queta'mi allor per non farli più tristi;
lo dì e l'altro stemmo tutti muti.
Ahi, dura terra, perché non t'apristi?
(vv. 46-66)

All'inchiodarsi dell'uscio corrisponde l'«impietrare» del conte, verbo chiave del suo dramma interiore, indicativo di una disperazione che si ripiega su se stessa e gli impedisce ogni sfogo umano, sia esso di pianto o di parole. Mentre infatti egli non sa far altro che guardare i figli, chiedendosi se essi abbiano a loro volta sentito e inteso, «senza far motto» e senza versare lacrime, i giovani invece piangono (il chiasmo sottolinea l'antitesi) e parlano. La voce di Anselmuccio fende il silenzio della torre e

¹⁴ Cfr. P. BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, cit., p. 40.

interroga il padre sul suo stato d'animo, chiede di verbalizzare lo sguardo da quello appena rivolto al viso dei figli, per loro indecifrabile, indefinibile («guardi sì»). Così il movimento degli occhi di Ugolino, che cerca nel volto dei figli la traccia della sua stessa terribile consapevolezza, unica tacita reazione davanti al serrarsi della torre, si riflette nelle parole di Anselmuccio. Ma il padre non risponde, non riesce a spiegare la sua angoscia e la ricerca di quell'identica sensazione dei figli. La tenerezza della domanda si scontra col mutismo impenetrabile e anaffettivo di Ugolino, con il suo farsi pietra. E se l'uso dell'aggettivo «mio» riferito ad Anselmuccio continua ad alludere a «un senso di possesso egocentrico»¹⁵, il processo di proiezione di sé sui figli raggiunge il culmine nella frase: «io scòrsi / per quattro visi il mio aspetto stesso». Questo riconoscersi, che è in realtà anche un appropriarsi definitivo, costituisce una sovversione infernale del tema dell'uomo creato *ad imaginem et similitudinem Dei*, tanto più che questi versi riecheggeranno, anche con la ripresa della rima, al capo opposto del poema, nell'ultimo canto del *Paradiso*, nella descrizione dell'effigie umana che Dante vede impressa nel cerchio trinitario del Figlio¹⁶:

quella circolazion, che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
dagli occhi miei alquanto circunspetta,

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta dela nostra effige,
per che 'l mio viso in lei tutt'era messo.
(*Par.* XXXIII, vv. 127-132)

Il ritorno della rima «stesso» : «messo» si accompagna a un'importante variazione del terzo termine che completa lo schema: alla «notte appresso», indicatore temporale del racconto di Ugolino, nel quale si trascina l'angoscia silenziosa, si sostituisce, nella perfezione della visione paradisiaca, il «lume riflesso» che si paragona all'iscrizione del cerchio del Figlio in quello del Padre; nella ricomposizione luminosa e divina del riflettersi delle due persone trinitarie, viene ribaltato completamente lo specchiarsi torbido di Ugolino nei figli, la sua pretesa empia di attirarli a sé e inglobarli nel proprio dolore.

¹⁵ S. BELLOMO, *Il canto XXXIII dell'Inferno*, cit., p. 1378.

¹⁶ GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia di cui è fatto Ugolino. Forme e strategie della citazione nei canti XXXII e XXXIII dell'Inferno*, cit., p. 261.

La visione del proprio riflesso nei volti sofferenti dei figli, comunque, sortisce l'effetto di farlo uscire dalla sua immobilità con un gesto di impotente furore, quello di mordersi entrambe le mani. Ma i figli, significativamente, non riescono a interpretare «tale gesto come segno e lo scambiano per tentativo di autofagia»,¹⁷ per naturale desiderio di mangiare; alla base di questo errore ermeneutico c'è la stessa ambivalenza che soggiaceva al «bestial segno», l'opposizione tra significazione e non-significazione. I figli non vedono affatto il sentimento umano che, a detta di Ugolino, ha dettato quel *raptus*, ma solo la ferina brama di cibo; impietrito nella sua ermetica durezza, nel suo inaridito silenzio, il conte agli occhi dei figli è già ridotto a ciò che sarà fissato nell'eterna dannazione. L'offerta delle «miserie carni», pronunciata come in coro, assume naturalmente una valenza cristologica ed echeggia un passo di Giobbe¹⁸. Pure davanti alla figura ormai disumanizzata¹⁹ del padre, i figli cercano ancora un contatto, si appellano al barlume di paternità che resta in lui attraverso l'atroce proposta, inversione parodica dell'Eucarestia. Ma anche di fronte a questa estrema manifestazione d'amore e di dolore, Ugolino tace. Per di più egli, costruendo il racconto, si sforza di presentare il proprio silenzio come conseguenza necessaria, servendosi dei connettori causali: «Per ciò non lacrimai né rispuos'io», «Queta'mi allor per non farli più tristi» (corsivi miei). Con agghiacciante paradosso, Ugolino sostiene che egli ha scelto deliberatamente di non parlare per non accrescere il tormento dei figli e fornisce così una spiegazione razionale e altruistica, perversamente ironica, per quel silenzio che è in realtà il segno del suo egoistico “impietrare” e che denota la sua totale incapacità di usare la parola per portare conforto; proprio di una parola, infatti, i figli hanno mostrato di aver bisogno, prima nella domanda di Anselmuccio²⁰ – domanda che, a differenza di quella retorica che Ugolino come narratore rivolge a Dante, esige una risposta –, poi nell'offerta di sacrificio che sembra suggerire come

¹⁷ J. FRECCERO, «Bestial segno» e «pan de li angeli»: Inferno XXXII e XXXIII, cit., p. 220.

¹⁸ «Tunc surrexit Job, et scidit vestimenta sua; et tonso capite, corruens in terram, adoravit, et dixit: Nudus egressus sum de utero matris meae, et nudus revertar illuc. Dominus dedit, Dominus abstulit; sicut Domino placuit, ita factum est. Sit nomen Domini benedictum» (*Iob* 1:20-21).

¹⁹ «Qui più che nel celebre e discusso verso conclusivo, “poscia più che 'l dolor poté 'l digiuno”, è la radice dell'estrema disumanizzazione infernale di Ugolino: nel fatto che perfino i figli pensano nel padre la possibilità che egli si cibi di loro» (GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *L'orazione del conte Ugolino*, cit., p. 22).

²⁰ Ma in realtà, in maniera non verbale, già nel pianto. Ugolino, nel non consolare i figli piangenti, nega il versetto evangelico: «Beati qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur» (*Matth.* 5:4). Inoltre, non piangendo egli stesso, contraddice anche l'altra beatificazione: «Beati qui nunc fletis, quia ridebitis» (*Lc.* 6:21).

essi preferiscano la morte piuttosto che l'insopportabile silenzio cui il padre li ha condannati²¹.

In fondo, il pane che essi chiedono nel sonno potrebbe rappresentare proprio la parola. Viene subito in mente la prima tentazione del diavolo a Cristo nel deserto e la conseguente risposta: «Et accedens tentator dixit ei: Si Filius Dei es, dic ut lapides isti panes fiant. Qui respondens dixit: Scriptum est: Non in solo pane vivit homo, sed in omni verbo, quod procedit de ore Dei» (*Matth.* 3:3-4). A questa suggestione ci induce anche la parabola dei pani prestati contenuta nel Vangelo di Luca, che, secondo Hollander, funge da modello per l'episodio di Ugolino²²; rivelatorio è in particolare il versetto: «Quis autem ex vobis patrem petit panem, numquid lapidem dabit illi?» (*Lc.* 11:11). Ai figli che, come l'uomo della parabola, chiedono il pane, Ugolino offre solo il suo silenzio di pietra. All'insistenza della richiesta di pane nella parabola fa riscontro nel racconto dantesco non il ripetersi della medesima richiesta (che infatti viene avanzata solo una volta all'inizio dell'episodio, peraltro nell'incoscienza del sonno), ma l'insistenza della ricerca di un contatto umano, verbale, con il padre. Rimanendo impassibile davanti al pianto e alla disperazione dei figli, rifiutando di comunicare con loro, Ugolino ha abdicato alla propria umanità, ha rinunciato alla funzione consolatoria del linguaggio. Per Dante confortarsi l'un l'altro con le parole è una responsabilità precipua e inalienabile degli uomini, un vincolo sacro e un tema portante della *Commedia*, pienamente inscenato nel canto II dalla figura di Beatrice:

The Ugolino episode is an *in malo* expression of the following principle, passionately held by the author of the *Commedia*: we have an obligation to speak our love and solidarity, a sacred responsibility to use our human birthright of language to sustain, guide, help and console each other. Language used to comfort and console is a major theme of the *Commedia* [...]. In order to aid Dante, Beatrice is compelled, by love, to speak: “Amor mi mosse, che mi fa parlare” (*Inf.* II, v. 72). Ugolino is the opposite: he is not compelled by love, he does not speak²³.

Alla favella salvifica di Beatrice, che ha generato il movimento della *Commedia*, si oppone il silenzio pietrificato di Ugolino. Anzi, e questo è il sommo paradosso, nell'oltretomba egli riacquista la parola, mosso dall'odio viscerale verso Ruggieri: il più

²¹ Cfr. DONNA L. YOWELL, *Ugolino's "bestial segno": The De vulgari eloquentia in Inferno XXXII-XXXIII*, in «Dante Studies», CIV, 1986, pp. 121-143, p. 130.

²² ROBERT HOLLANDER, *Inferno XXXIII, 37-74: Ugolino's Importunity*, in «Speculum», LIX, 1984, pp. 549-555.

²³ TEODOLINDA BAROLINI, *Inferno 33: The wolf and the zombie*, in *Commento baroliniano*, Digital Dante, New York, Columbia University Libraries, 2018, <14>.

eloquente dei dannati è stato muto quando la sua parola era veramente necessaria²⁴ – e non a caso tutti i verbi di parola a lui riferiti sono concentrati nei primi 18 versi del canto, prima che inizi il racconto: «cominciò» (v. 4), «favelli» (v. 6), «parlare» (v. 9), «dirò» (v. 15), «dir» (v. 18)²⁵. Tra le mura della torre, dove la luce si comprime, anche la parola è inabissata nel silenzio. «Un poco di raggio» è invece la voce dei figli, spiraglio di speranza che prova a penetrare la coltre di quel silenzio, il «doloroso carcere» dell'anima di Ugolino. Ma alla fine anche questa voce si spegne. Lo «stemmo tutti muti» suggella il fallimento della parola: il mutismo di Ugolino ha ormai inghiottito anche i figli. Caduto nel vuoto ogni tentativo di comunicazione, essi si arrendono al gorgo del silenzio. Finalmente padre e figli sono riuniti, come pretendeva il rispecchiamento di Ugolino, ma in una tremenda negazione della parola – e con essa dell'umanità – che prelude alla morte. A questo tragico silenzio collettivo fa da contrappunto l'esclamazione patetica: «Ahi, dura terra, perché non t'apristi?», nuova interruzione della narrazione che riporta all'*hic et nunc* del nono cerchio. Ma questo grido che prorompe con colpevole ritardo vale solo ad amplificare il mutismo della Muda. Lo scoppio violento dell'espressione drammatica risulta enfatico e ridondante,

è un altro effetto [...] [che] vale a rivelare quel margine amplissimo di inganno e di intenzione mistificatrice che nel racconto è presente: è l'aggiunta a una narrazione che di per sé non richiede per nulla l'eccesso dell'urlo, proprio per l'estremità a cui gli eventi già l'hanno condotta, ma è necessaria per dare a intendere una partecipazione del sentimento, che, in Ugolino, non si ha affatto, impietrato come egli resta anche di fronte all'offerta di sacrificio supremo dei figli, incapace di moti d'affetto o i conforto, chiuso in un atteggiamento totalmente negativo²⁶.

Siamo all'ultimo atto della tragedia.

Poscia che fummo al quarto di venuti,
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
dicendo: «Padre mio, ché non m'aiuti?».

Quivi morì; e, come tu mi vedi,
vid'io cascar li tre ad uno ad uno

²⁴ Cfr. Barolini: «How talkative Ugolino is now, to the pilgrim, how willing to communicate his point of view and his sense of his own pain, and how he failed utterly to offer a word of consolation to his dying children! [...] The children offer more comfort to the father – they speak more words to him – than the father does to them» (ivi, <19>).

²⁵ P. BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, cit., p. 47, nota 23.

²⁶ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *L'orazione del conte Ugolino*, cit., p. 24.

tra 'l quinto dì e 'l sesto: ond'io mi diedi,

già cieco, a brancolar sopra ciascuno,
e due dì li chiamai, poi che fur morti.

Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno.

(vv. 67-75)

Consumatasi ormai la rinuncia alla parola, il grido estremo di Gaddo, non più tentativo di contatto, ma richiesta di aiuto che non può avere una risposta, scaturita dalla disperazione abissale dell'attimo che precede la morte, cade ancora nel vuoto, nel silenzio assoluto del padre; come l'urlo di Cristo in croce, «Eli, Eli, lamma sabachtani», anche l'urlo affine di Gaddo incontra il silenzio, ma mentre nel caso dell'episodio evangelico quello del Padre è il silenzio del divino, in Ugolino esso è solo il fondo della disumanizzazione, della bestialità. Solo quando tutti i giovinetti sono morti, egli riesce finalmente a ritrovare la voce, a esplodere nel richiamo ormai vano e inascoltato che si fonde al cieco «brancolar» animalesco. Troppo tardi la parola si è aperta una breccia nel suo «disperato dolor».

È stato giustamente notato come il «cascar [...] ad uno ad uno» dei figli sotto lo sguardo impotente del padre ricordi da vicino la Niobe ovidiana²⁷; ma mentre Niobe resta ammutolita e letteralmente pietrificata dal dolore proprio dopo la strage dei figli («deriguitque malis»; «Ipsa quoque interius cum duro lingua palato / congelat»; «intra quoque viscera saxum est», *Metam.* VI, vv. 303, 306-307 e 309) e dopo aver vagato ciecamente sui loro corpi («corporibus gelidis incumbit et ordine nullo / oscula dispensat natos suprema per omnes», *Metam.* VI, vv. 277-278), Ugolino è impietrato e prosciugato della parola sin dall'inizio della vicenda, mentre riesce a parlare solo quando è troppo tardi («poi», enfatizzato dalla cesura) e non c'è più nessuno in grado di ricevere il suo messaggio; egli è una Niobe rovesciata, è pietra prima che i figli si accascino ai suoi piedi e il suo tardivo risveglio, quel recupero terminale della parola, che evidenzia ancora di più il silenzio mortifero durato per cinque giorni, è solo l'inutile sfogo del suo solipsistico precipitare nel buio. La sua metamorfosi animale è già realizzata.

Il tempo ossessivamente scandito della *fabula* corrisponde ai sette giorni della Creazione, ancora una volta modello antifrastico, giacché nella creazione al rovescio di *Inferno* XXXIII tutte le creature muoiono sotto gli occhi di un padre degenerato. Insomma, Ugolino si è appropriato dei figli come strumenti decisivi della sua retorica, su cui fare leva per indurre pietà nello spettatore, esasperandone la teatralità dei gesti

²⁷ S. BELLOMO, *Il canto XXXIII dell'Inferno*, cit., pp. 1378-1379.

e affidando alle loro voci innocenti le risonanze scritturali che dovrebbero nobilitare la sua morte, conferirle un'aura di tragica sacralità:

Ugolino riscrive la storia della propria morte associandola ai momenti culminanti della storia sacra, l'Eucarestia e la Passione, e presenta se stesso in quanto padre di fronte alla sofferenza dei figli (figli che pure è stata la sua azione a coinvolgere nella rovina e dei cui corpi egli forse si ciba) come il Padre Dio Creatore di fronte al sacrificio del Figlio e delle creature che a lui si rimettono totalmente²⁸.

La verità della storia, che sfugge al congegno retorico e narrativo imbastito dal peccatore, è che egli, in questo tentativo di sublimazione, ha rivelato tutta la miseria abietta della propria natura; gli echi biblici (il *Pater Noster*, Giobbe, l'Eucarestia e la Passione, fino alla Creazione stessa) sono nella sua bocca perversamente sovvertiti e valgono solo a illuminare l'innocenza dei figli, vere *figurae Christi* e veri protagonisti della tragedia. Al Verbo si contrappone quel demoniaco silenzio, motivo di ulteriore agonia e negazione di nutrimento spirituale. Colui che ora afferma di «parlare e lacrimar», e che addirittura impone il pianto all'ascoltatore, non è stato capace né di offrire una parola né di versare una lacrima per condividere e consolare il dolore dei figli²⁹. Muto davanti alla domanda empatica di Anselmuccio, che intuisce l'angoscia del suo sguardo e chiede di verbalizzarla, muto davanti all'estrema, straziante offerta dei figli, muto davanti al grido di Gaddo. Ai figli che chiedono del pane, che implorano una parola, Ugolino non dice neanche una sillaba. Prima di essere assorbiti nella voragine di questo silenzio, i figli, smarriti e confusi, sono invece essi stessi a farsi carico di consolare, come possono, il padre, a tentare un dialogo, un qualsiasi contatto. Con le loro voci gli offrono «la speranza di un dolore comune e di una riconciliazione»,³⁰ ma egli «rimane chiuso nel silenzio della totale incomprendimento»³¹. Sintetizza Boitani:

Ugolino non parla mai se non nell'*hic et nunc* del narrare: qui, «parlare e lagrimar» sono la misura del suo essere, per un momento, tornato uomo, e del suo farsi oratore [...]. Sono invece [...] i figli a parlare, e le loro parole hanno quasi sempre un'eco scritturale: a cominciare dal loro «domandar del pane» nel sonno, grido primevo, invocazione di tutta l'umanità cristiana nel *Pater Noster*; per passare

²⁸ GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia di cui è fatto Ugolino. Forme e strategie della citazione nei canti XXXII e XXXIII dell'Inferno*, cit., p. 262.

²⁹ «Ugolino's speech is geared to the solicitation of pity. He exploits his children as oratorical pawns in his infernal narrative [...]. He asks Dante a rhetorical question [...] that is in effect an exhortation to weep for him. And yet, by his own telling, he did not weep for or with his children» (T. BAROLINI, *Inferno 33: The Wolf and the Zombie*, cit., <22>).

³⁰ J. FRECCERO, «*Bestial segno*» e «*pan de li angeli*»: *Inferno XXXII e XXXIII*, cit., p. 216.

³¹ *Ivi*, p. 218.

all'offerta delle proprie carni, che echeggia Giobbe; fino al grido di Gaddo, tanto simile all'«Eli Eli, lamma sabacthani» della Crocifissione. [...] Nelle parole dei figli Ugolino è veramente padre; forse, almeno due volte, il Padre. Solamente dopo la loro scomparsa Ugolino, chiusi il tempo, lo spazio, la luce e la vista, finalmente parla, chiamando i morti per due giorni. È l'attimo prima della fine: «the rest is silence»³².

Solo nell'assenza della parola dei figli, nell'eclissarsi della loro vita e nell'oscurità che ne deriva (analoga all'oscurità della crocifissione: «et tenebrae factae sunt in universam terram usque ad horam nonam. Et obscuratus est sol», *Lc.* 23:44-45) la parola di Ugolino riaffiora e balugina nelle tenebre, ma essa è già «bestial segno», ambivalente commistura di significato umano e gesto animalesco. È la tappa conclusiva di questa tragedia della comunicazione. Nell'ultimo verso proferito il passaggio dal «dolore» al «digiuno» marca «l'affievolirsi della sua coscienza e della sua umanità»³³; all'ottenebrarsi del linguaggio sottentra la natura, il crollare nella bestialità e nella dannazione.

Il non detto sul quale si conclude il racconto è perfettamente in linea con la dialettica tra parola e silenzio che lo ha tramato, oltre ad essere un altro, definitivo richiamo intratestuale a Francesca e all'altrettanto ambiguo verso finale del suo racconto. Tornando a riflettere sull'intarsio citazionistico del discorso di Ugolino, l'insieme di prelievi classici e scritturali, altissimi, volti a dar vita a uno stile sublime, dimostra l'intento di presentare la propria storia come verità (e sono diversi anche gli *authenticating device* che vi si riscontrano, tra i quali l'espressione «come tu mi vedi»), ma essa stessa contiene in sé gli elementi per essere messa in discussione e ogni modello, soprattutto quello cristiano, si mostra parodisticamente rovesciato nella realtà infernale:

l'assimilazione si ferma alla superficie e alla prova dei fatti è evidente che quel discorso resta lontanissimo dalla verità, né potrebbe essere altrimenti, visto che la verità è che il *pathos* di Enea si risolve in una frequentata citazione infernale; che giovani innocenti offrono la propria carne a un padre qual è Ugolino come se fosse il Padre Creatore per un banchetto che non ha nulla di quello eucaristico; che un figlio muore con le stesse parole di Cristo sulla croce, ma non le rivolge a Dio, bensì al più infame dei peccatori. Il destino oltremondano, dove si misura il giudizio di Dio, smentisce dunque la parola. E non sorprende che nel linguaggio di Ugolino Dante possa benissimo riconoscersi e immedesimarsi, in quanto linguaggio di matrice illustre modellato sugli esempi più autorevoli dei codici classico e biblico. [...] Con il procedere del cammino infernale procede anche un percorso di revisione e correzione dei modelli letterari e culturali più

³² P. BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, cit., p. 47.

³³ J. FRECCERO, «*Bestial segno*» e «*pan de li angeli*»: *Inferno XXXII e XXXIII*, cit., p. 222.

alti, e certamente, sotto questo aspetto, il discorso di Ugolino dimostra che l'eccellenza dei modelli, collocati in prospettiva mediante la citazione, non è di per sé garanzia sufficiente che la parola non si svuoti o non si riduca a lettera morta: restano fondamentali l'intenzione, l'uso e l'intrinseca fedeltà al vero³⁴.

Servirà dunque l'intervento correttivo di Dante per ripristinare il nesso tra parola e verità, per redimere il linguaggio e riorientare il materiale intertestuale profanato dal conte. Alla fine del racconto di Ugolino, il Dante personaggio tace. L'invito esplicito al pianto non viene accolto dal *viator* che rifiuta di accordare la propria pietà e non si lascia scalfire da quell'appello patetico; come Ugolino non ha pianto e non ha parlato davanti al dolore dei figli, così Dante non si commuove davanti alla sua storia lacrimosa e per lui non ha neanche una parola. Si potrebbe mutuare ciò che Weinrich scrive in merito alla serenità dell'arte: «Non sembra che il pubblico si lasci privare della propria serenità da appelli patetici e da violenti mezzi che suscitano emozioni. È disposto piuttosto a cederla generosamente a colui che meno la esige»³⁵. E difatti, mentre Dante personaggio restituisce il silenzio ad Ugolino, il Dante poeta si lancia nell'invettiva contro Pisa in cui «cede generosamente» la propria serenità di ascoltatore «a *coloro* che meno la esigono»: i figli innocenti, trascinati dal padre nel baratro del male.

Ahi, Pisa, vituperio dele genti
del bel paese là dove 'l "sì" suona!
Poi che ' vicini a te punir son lenti,

muovasi la Capraia e la Gorgona,
e faccian siepe ad Arno in su la foce,
sì ch'elli annieghi in te ogni persona!

Che, se 'l conte Ugolino aveva boce
d'aver tradita te dele castella,
non dovei tu i figliuol' porre a tal croce.

Innocenti i faceva l'età novella,
novella Tebe! – Uguiccone e 'l Brigata
e li altri due che 'l canto suso appella.
(vv. 79-90)

³⁴ GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia di cui è fatto Ugolino. Forme e strategie della citazione nei canti XXXII e XXXIII dell'Inferno*, cit., p. 272.

³⁵ HARALD WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, il Mulino, 1976, p. 261.

Il registro biblico con cui l'autore invoca la maledizione divina riporta il modello scritturale al suo appropriato contesto. Anche il riferimento alla «novella Tebe», riconducendoci nel solco della citazione di Tideo e Melanippo che aveva aperto l'episodio, vale a ricollocare la vicenda del traditore nel contesto che le spetta. Vano è stato il *pathos* costruito dai sublimi riferimenti classici di Ugolino, a partire dall'esordio virgiliano e passando per la tragedia materna del mito di Niobe: la sua dimensione classica è solo quella della città infernale, sede delle peggiori nefandezze, degli orrori più indicibili. Ancora, l'espressione «porre a tal croce», in riferimento all'agonia e alla morte dei figli del conte, recupera esplicitamente e risemantizza l'immaginario cristologico sotteso alle ultime parole di Gaddo, «ma lo richiama per sciogliere l'ambiguità dell'allusione fatta da Ugolino e per imporre la giusta prospettiva»³⁶: solo agli innocenti, il cui ingiusto sacrificio rinnova la Passione di Cristo, va la compassione di Dante, soltanto per loro sono le sue parole di accesa indignazione. Crolla su se stesso l'edificio di eloquenza costruito da Ugolino: egli, per raccontare la sua storia con efficacia retorica, per riuscire nell'intento di *movere*, si è appropriato, oltre che dei suoi figli, dei codici letterari, segnatamente di quello scritturale, ricalcando le tappe della sua sofferenza sui momenti culminanti della storia sacra. Questo procedimento espropriante, empio e mistificatorio gli si rovescia ora contro nell'intervento di sotterranea revisione del poeta (e il suo essere poeta in questo frangente è particolarmente accentuato dal riferimento metatestuale al «canto»).

Per di più, la duplice occorrenza di «novella», risponde contrappuntisticamente al «rinovellare» dell'inizio del discorso di Ugolino:

Mentre Ugolino comincia il suo discorso con una formula virgiliana che suggerisce come il dannato aspiri a rinnovarsi grazie alla retorica, il poeta termina l'incontro con un doppio uso dell'aggettivo *novella*, il quale ci dice che Ugolino non si rinnoverà mai: il rinnovarsi è solo degli innocenti, coloro che saranno «rinovellati da novella fronda» alla fine del *Purgatorio*. In contrasto, Ugolino può solo essere nuovo nel senso che Pisa è una «novella Tebe», cioè in una forma di morta ripetizione [...]. La doppia appropriazione di *nuovo* da parte del narratore, in risposta alla speranza di rinnovamento semiotico di Ugolino, è un modo di finirlo completamente, di rinchiuderlo come fa il racconto, che procede oltre – verso il veramente nuovo – senza voltarsi indietro, con quel «Noi passammo oltre» del verso successivo³⁷.

³⁶ GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia di cui è fatto Ugolino. Forme e strategie della citazione nei canti XXXII e XXXIII dell'Inferno*, cit., p. 273.

³⁷ T. BAROLINI, *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2013, cit., 138-139

Appropriandosi a sua volta del lessico di Ugolino, il narratore appone il sigillo sulla sua dannazione anche a livello semiotico. Mentre la parola del conte è lettera morta, infrazione del nesso parola-verità, spoliatura del Verbo, giacché è il mutismo della prigionia a svelarne la reale inconsistenza, quello che Dante fa, tacendo e riscrivendo, è infondere nuova vita alla parola attraverso la poesia. D'altronde, proprio all'inizio del canto XXXII egli ha dichiarato di essere impegnato in una sfida contro il silenzio, contro l'indicibilità, nell'impresa poetica di «discriver fondo a tutto l'universo» (*Inf.* XXXII, v. 8); Cocito è un «luogo onde parlar è duro» (v. 14), e tuttavia è necessario, il poeta deve sforzarsi di trovare le «rime aspre e chiocce» (v. 1) per toccare il fondo dell'abisso, l'infimo lembo della perdizione umana, così come Ugolino avrebbe dovuto trovare le parole per consolare il dolore lancinante dei suoi figli³⁸.

Un'ultima nota sull'espressione «aveva boce». Se dal significato traslato di “avere fama” ritorniamo a quello letterale, “aveva voce” potrebbe alludere proprio alla capacità oratoria di Ugolino, senza dubbio qualità essenziale per districarsi tra gli intrighi politici e compiere i tradimenti. La sua loquacità oltremondana conferma che egli continua in qualche modo ad “avere voce”; nel riverbero infernale si perpetua una voce asservita all'odio e al sotterfugio, la voce perfida del potere politico, non certo quella dell'umano contatto. Ammutolita nella Muda quando era vitale parlare, inutilmente eloquente nell'eterna dannazione, la «voce da violoncello di Ugolino»³⁹ è stata e resta volta al male, al tradimento della parola e del suo più alto valore. Possiamo pertanto scorgere nella locuzione una certa ironia dell'autore, con ulteriore disinnescamento delle tecniche oratorie di Ugolino ed ennesimo riferimento alla tragedia della comunicazione che lo affligge.

La parabola di Ugolino si chiude come era iniziata. L'ultima immagine in cui Dante lo cristallizza è uno sprofondamento nella condizione ferina di *Inf.* XXXII, a conferma della sua impossibilità di rinnovamento, di risignificazione:

Quand'ebbe detto ciò, con gli occhi torti
riprese il teschio misero co' denti,
che forar' l'osso, come d'un can forti.
(*Inf.* XXXIII, vv. 76-78)

³⁸ «In Dante's view, humans are gifted by their maker with reason and hence with the ability to create language. [...] In this scheme of things, language is our fundamental privilege and our fundamental responsibility. As Dante feels obliged to seek heroically to use language to describe the indescribable in the *exordium* of *Inferno* 32, so Ugolino was – in Dante's view – obliged to seek heroically to use language to console the inconsolable» (EAD., *The Wolf and the Zombie*, cit., <17>).

³⁹ O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, cit., p. 95.

Temporaneamente risollevato allo stato di uomo grazie alla parola, richiamata da Dante, esaurito il suo discorso, Ugolino riprecipita nella condizione abominevole di bestia. Il capo si abbassa, gli occhi si torcono e soprattutto la bocca è di nuovo ridotta ai «denti» che affondano nel cranio del silente arcivescovo. Una bocca che non comunica ma divora soltanto, fissata per sempre nell'antropofagia, estrema inversione dell'Eucarestia⁴⁰, e in cui la lingua è inerte, disseccata da quell'"impietrare" interiore che è il segno più atroce della sua perdizione, dell'inferno raggiunto già in vita. L'eloquenza è tornata in bestiale mutismo anche sul piano strettamente narrativo. Pietrificato, gelato dall'odio, murato nella sua incapacità di sentire e di esprimersi, disumanizzato dalla rinuncia al linguaggio, Ugolino è *figura* luciferina nel cui "rinovellato" silenzio risiede già il silenzio del male, l'alienazione ultima che sarà appunto incarnata, nel canto successivo, dall'ammutolito «'mperador del doloroso regno» (*Inf.* XXXIV, v. 28). Il padre che ha rotto il vincolo umano della compassione, che ha negato ai figli il pane della parola, trasformandosi in pietra, e che li ha trascinati, rassegnati e muti, nel suo silenzio antiumano, è il peggiore dei dannati, il più eloquente e il più tremendamente muto, accomunato a Satana dal gesto cannibalico, in cui la bocca, sede del linguaggio, diviene strumento orrorifico di sovversione della natura umana e del Verbo.

In conclusione, concedendo a Ugolino «un'unica possibilità di essere ascoltato, mai più ripetibile»⁴¹, permettendogli di trasfigurarsi momentaneamente e di rimodellare il «bestial segno» in cui è inchiodato dalla giustizia divina «nel più ornato e seducente segno della sua orazione»⁴², Dante, attraverso la sapiente costruzione e il calibrato intreccio dei vari piani narrativi e delle voci che vi si affacciano, ha scavato una voragine tra l'eloquenza, l'arma con la quale il conte sperava di difendersi e di commuovere l'ascoltatore, in continuità con l'uso persuasivo della lingua perpetrato in vita, e il mutismo, che è stato la cifra più rivelatrice, intimamente mostruosa, della sua fine.

⁴⁰ Il primo a suggerire questa interpretazione del «fiero pasto» di Ugolino come parodia demonica dell'Eucarestia è stato Frye: «Il simbolismo eucaristico del mondo apocalittico, cioè l'identificazione metaforica dei corpi vegetale, animale, umano e divino, ha come sua parodia nel mondo demonico le immagini del rituale cannibalesco. L'ultima visione dell'inferno umano di Dante è quella del conte Ugolino che morde il cranio del suo tormentatore» (NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969, p. 195).

⁴¹ O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, cit., p. 94.

⁴² T. BAROLINI, *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, cit., p. 137.

