



2

COMITATO SCIENTIFICO

Paul Arthur, Alessandro Capone, Sondra Dall'Oco,
Giulia Andreina Disanto, Francesco Giannachi,
Francesca Lamberti, Antonella Micolani, Luciana Petracca,
Valter Puccetti, Elisa Rubino, Francesco Somaini,
Lucinia Speciale, Kristjan Toomaspoeg

«Perché mi scerpi?»

LA SELVA FERITA, IL LEGNO REDENTO

Lecce, Museo “Sigismondo Castromediano”
(25 marzo – 31 maggio 2026)

a cura di
Luca Maschio, Massimiliano Rossi



Università del Salento

2026

In copertina:
Gustave Doré,
La selva dei suicidi, 1861 ca.,
xilografia, cm 35x24,6,
esemplare dell'edizione Hachette
(Parigi, 1861) [pubblico dominio]

In collaborazione con



© 2026 Università del Salento

e-ISSN: 3103-4896

e-ISBN: 978-88-8305-246-0

ISBN: 978-88-8305-247-7

DOI Code: 10.1285/i31034896v2

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/medietas>

Indice

<i>INFERNO</i> , XIII CANTO	7
Luca Maschio, «UOMINI FUMMO, E OR SIAM FATTI STERPI»	13
Brizia Minerva, IL MIO PAESAGGIO	19
Francesco Del Sole, XYLELLA E PAESAGGIO	25
Francesco Ceraolo, LA VOCE LACERATA	35
Valter Leonardo Puccetti, LE VOCI DEL BOSCO: <i>INFERNO XIII</i>	39
Marco Leone, <i>INFERNO XIII</i> , TRA DIDATTICA E DIVULGAZIONE	47
Raffaele Casciaro, LEGNO E SANGUE	55
Lucinia Speciale, UN CESPUGLIO PARLANTE. QUALCHE NOTA INTORNO A INF. XIII E ALLA SUA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	63
Daniela Caracciolo, SEMIOTICHE DELLA METAMORFOSI ARBOREA TRA VOCI, CORPO E IMMAGINI	69
Bibliografia	77
CATALOGO	85
Virgilio Pizzoleo, IL DOLORE DELLA RINUNCIA	86
Antonio D'Aquino, VERITÀ LATENTE	94
Pompilio Calati, TANTE VOCI	102
Marco Maschio, FUMMO	110
Biografie degli scultori	119

*INFERNO, XIII CANTO**

Non era ancor di là Nesso arrivato, quando noi ci mettemmo per un bosco che da neun sentiero era segnato.	3
Non fronda verde, ma di color fosco; non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco;	6
non han sì aspri sterpi né sì folti quelle fiere selvagge che 'n odio hanno tra Cècina e Corneto i luoghi còlti	9
Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno, che cacciar' dele Strofade i troiani con tristo annunzio di futuro danno;	12
ali hanno late e colli e visi umani, pie' con artigli e pennuto il gran ventre; fanno lamenti su gli alberi strani.	15
E 'l buon maestro: «Prima che più entre, sappi che sè nel secondo girone», mi cominciò a dire, «e sarai mentre	18
che tu verrai nel'orribil sabbione. Però riguarda bene: sì vedrai cose che torrien fede al mio sermone».	21
I' sentìa d'ogni parte trarre guai e non vedea persona che 'l facesse: per ch'i' tutto smarrito m'arrestai.	24
Cred'io ch'ei credette ch'i' credesse che tante voci uscisser, tra quei bronchi, da gente che per noi si nascondesse;	27

* Dante Alighieri, *Commedia*, 3 voll., a cura di G. INGLESE, Edizione nazionale delle Opere di Dante Alighieri a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 2021.

però disse 'l maestro: «Se tu tronchi
qualche fraschetta d'una d'este piante,
li pensier' c'hai si faran tutti monchi». 30

Allor pors'i' la mano un poco avanti
e colsi un ramicel da un gran pruno;
e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?». 33

Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a gridar: «Perché mi scerpi?
Non hai tu spirto di pietate alcuno? 36

Uomini fummo e or siam fatti sterpi:
ben dovrebber esser la tua man più pia
se state fossimo anime di serpi». 39

Come d'un stizzo verde ch'arso sia
dall'un de' capi, che dall'altro geme
e cigola per vento che va via, 42

sì dela scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue: ond'io lasciai la cima
cadere, e stetti come l'om che teme. 45

«S'egli avesse potuto creder prima»,
rispuose il savio mio, «anima lesa,
ciò ch'ha veduto pur con la mia rima, 48

non avrebbe in te la man distesa;
ma la cosa incredibile mi fece
indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa. 51

Ma digli chi tu fosti, sì che 'n vece
d'alcuna menda tua fama rinfreschi
nel mondo sù, dove tornar li lece». 54

E 'l tronco: «Sì col dolce dir m'adeschi,
ch'i' non posso tacer: e voi non gravi
per ch'io un poco a ragionar m'inveschi. 57

Io son colui che tenni ambo le chiavi
del cor di Federigo, e che le volsi,
serrando e diserrando, sì soavi 60

che dal segreto suo quas'ogn'uom tolsi;
fede portai al grorioso offizio,
tanto ch'i' ne perdei li senni e' polsi. 63

La meretrice che mai dal'ospizio
di Cesare non torse gli occhi putti –
morte comune, dele corti vizio! – 66

infiammò contra me li animi tutti:
e l'infiammati infiammar' sì Augusto,
che' lieti onor' tornaro in tristi lutti. 69

L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto. 72

Per le nove radici d'esto legno,
vi giuro che già mai non ruppi fede
al mio signor, che fu d'onor sì degno. 75

E se di voi alcun nel mondo riede,
conforti la memoria mia che giace
ancor del colpo che 'nvidia le diede». 78

Un poco attese, e poi «Da ch'el si tace»,
disse 'l poeta a me, «non perder l'ora;
ma parla e chiedi a lui, se più ti piace». 81

Ond'io a lui: «Domandal tu ancora
di quel che credi ch'a me satisfaccia,
ch'i' non porà, tanta pietà m'accora». 84

Perciò ricominciò: «Se l'om ti faccia
liberamente ciò che 'l tuo dir priega,
spirito incarcerato, ancor ti piaccia 87

di dirne come l'anima si lega
in questi nocchi; e dinne, se tu puoi,
s'alcuna mai di tai membra si spiega». 90

Allor soffiò il tronco forte, e poi
si convertì quel vento in cotal voce:
«Brieve-mente sarà risposto a voi. 93

Quando si parte l'anima feroce
dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta,
Minòs la manda ala settima foce; 96

cade in la selva, e non l'è parte scelta:
ma là dove fortuna la balestra,
quìvi germoglia come gran di spelta; 99

surge in vermena e in pianta silvestra:
l'Arpie, pascendo poi dele sue foglie,
fanno dolore e al dolor fenestra. 102

Come l'altre, verren per nostre spoglie:
ma non però ch'alcuna sen rivesta,
che non è giusto aver ciò ch'om si toglie. 105

Qui le strascineremo, e per la mesta
selva saranno i nostri corpi appesi,
ciascun al prun dell'ombra sua molesta». 108

Noi eravamo ancora al tronco attesi
credendo ch'altro ne volesse dire,
quando no' fummo d'un romor sorpresi, 111

similmente a colui che venire
sente il porco e la caccia ala sua posta,
ch'ode le bestie e le frasche stormire. 114

Ed ecco due dala sinistra costa,
nudi e graffiati, fuggendo sì forte
che dela selva rompieno ogne rosta; 117

quel dinanzi: «Or accorri, accorri, morte!»;
e l'altro, cui pareva tardar troppo,
gridava: «Lano, sì non furo accorte 120

le gambe tue ale giostre dal Toppo!».
E poi che forse li fallìa la lena,
di sé e d'un cespuglio fece un gróppo. 123

Di retro a loro era la selva piena
di nere cagne, bramose e correnti
come veltri ch'uscisser di catena; 126

in quel che s'appiattò miser li denti
e quel dilaceraro a brano a brano:
poi sen portar' quelle membra dolenti. 129

Presemi allor la mia scorta per mano
e menommi al cespuglio che piangea
per le rotture sanguinenti in vano; 132

«O Iacomo», dicea, «da Santo Andrea,
che t'è giovato di me fare schermo?
che colpa ho io dela tua vita rea?». 135

Quando 'l maestro fu sovr'esso fermo,
disse: «Chi fosti, che per tante punte
soffi con sangue doloroso sermo?». 138

Ed elli a noi: «O anime che giunte
siete a veder lo strazzo disonesto
c'ha le mie fronde sì da me digiunte, 141

raccoglietele al pie' del tristo cesto.
I' fu' dela città che nel Batista
mutò il primo padrone: ond'e' per questo 144

sempre con l'arte sua la farà trista;
e, s'e' non fosse che 'n su 'l passo d'Arno
rimane ancor di lui alcuna vista, 147

que' cittadin' che poi la rifondarno
sovra 'l cener che d'Attila rimase,
avrebber fatto lavorare indarno. 150

I' fei giubbetto a me dele mie case». 151

«UOMINI FUMMO, E OR SIAM FATTI STERPI»

Luca Maschio

Nel 1938 lo storico della cultura Johan Huizinga (1875-1945) pubblicò *Homo ludens*¹, saggio nel quale il gioco viene proposto come una delle forme originarie dello sviluppo culturale. L'autore chiarisce come la naturale propensione al gioco non risponda esclusivamente a esigenze di natura psichica, meccanica o fisiologica, ma costituisca, al contrario, una complessa attività produttrice di senso; in sintesi, «ogni gioco significa qualcosa»².

Nei primi capitoli dell'opera Huizinga analizza il rapporto tra gioco e diritto, sapere e guerra; nel decimo, invece, offre una puntuale riflessione sul legame tra le forme ludiche e l'arte figurativa. In questo contesto l'autore propone una nuova visione dell'arte che, prima ancora di configurarsi come nobile attività umana, si manifesta quale gioco libero da qualsivoglia utilità. Emblematica, in tal senso, è la posizione espressa da Platone³ ne *La Repubblica*, dove si auspica una società ideale «collocando l'arte al livello più basso, insieme a riflessi, ombre, sogni e illusioni: semplici apparenze, categoria cui apparteneva, per l'appunto, anche l'opera dell'artista»⁴. Una considerazione che appare singolare se si riflette sulla straordinaria mole di bellezza generata proprio all'interno della civiltà greca che Platone immaginava emancipata dalla seduzione della figurazione.

In *Homo ludens* il concetto di *agon*, ovvero «il bisogno degli uomini di darsi con sfida o scommessa un impegno difficile, anzi, apparentemente insequibile, di abilità»⁵, viene riconosciuto come un impulso «profondamente ancorato negli strati originari della cultura. [...] Arte e tecnica, abilità e forza formatrice, stanno nella cultura arcaica ancora

¹ J. HUIZINGA, *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 1964 (ed. or. *Homo ludens*, Haarlem, 1938).

² Ivi. p. 18.

³ Cfr. Platone, *La Repubblica*, libro X.

⁴ A.C. DANTO, *Che cos'è l'arte*, Milano, Johan & Levi, 2013 (ed. or. *What art is*, New Haven, 2013), p. 13.

⁵ HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 244.

inseparate nell'eterno istinto di superare e di trionfare»⁶. Come dimostra lo studio di Antonio Corso, in età classica «queste competizioni dovevano essere ormai ben radicate»⁷ sia nelle *poleis* vocate all'arte, come Atene, sia nei centri maggiormente orientati alla cultura bellica, come Sparta. La *Naturalis Historia*⁸ di Plinio – anch'essa richiamata da Hui-zinga – conserva numerose testimonianze di concorsi pubblici di pittura e scultura, grazie ai quali è stato possibile tramandare i nomi di artisti celebrati per le loro vittorie.

Anche il Medioevo conobbe l'esperienza dell'agone. In ambito letterario, basti pensare alla fortuna del genere della tenzone poetica, diffusa a partire dal XII secolo e culminata nell'Italia di Dante con la celebre disputa che lo vide contrapposto a Forese Donati⁹. Poco dopo la nascita dei Comuni, lo sviluppo delle corporazioni e l'ascesa delle grandi famiglie signorili e ducali favorirono l'istituzione di concorsi per la realizzazione di opere e monumenti destinati a celebrare il prestigio religioso, civico e dinastico. Il concorso fiorentino del 1401, bandito per la porta Nord del Battistero di San Giovanni, rappresenta inevitabilmente il caso storiografico più emblematico. Lorenzo Ghiberti, vincitore della competizione scultorea, ci ha lasciato un prezioso resoconto dello svolgimento della sfida, sebbene caratterizzato da un evidente tono autocelebrativo:

⁶ *Ibid.*

⁷ A. CORSO, *Sugli agoni di artisti nella Grecia classica*, in *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti*, serie IX, vol. 27, Roma, Bardi Edizioni, 2016, p. 116.

⁸ Cfr. Plinio il Vecchio, *Storia delle Arti antiche*, a cura di S. FERRI, Milano, BUR, 2019. Di seguito alcuni esempi: «Fecero anche una gara i più lodati, sebbene non precisamente coetanei, scolpendo un'Amazzone ciascuno, da dedicarsi nel Tempio di Artemisia Efesia; era stato deciso di accogliere quella che da ciascuno degli artisti stessi, li presenti e partecipanti alla gara, avesse ricevuto il maggior numero di voti» (XXXIV, 53); «[...] fu istituito anche un concorso di pittura a Corinto e a Delfi, e, primo di tutti, egli gareggiò con Timagoras Calcidese, che lo vinse negli agoni Pitici» (XXXV, 58). Ma come dimenticare il celebre aneddoto legato alla sfida pittorica tra Parrasio e Zeusi: «Dicono che Parrhasios venne a gara con Zeuxis, e mentre questi presentò dell'uva dipinta così al vero che gli uccelli volaron sul quadro, Parrasios espose una tenda dipinta con tanta naturalezza, che Zeuxis, già sicuro della vittoria dopo la prova degli uccelli, chiese alla fine che togliesse via la tela e mostrasse il quadro; e solo allora, capito l'errore, si confessò vinto, con aperta franchezza, riconoscendo che egli aveva, sì, ingannato gli uccelli, ma che Parrasios aveva giucato il pittore» (XXXV, 65).

⁹ Cfr. Dante Alighieri, *Tutte le opere*, Roma, Newton Compton, 2016, pp. 732-733. Si rimanda ai tre sonetti: *Chi udisse tossir malfatata, Ben ti faranno il nodo Salomone e Bicci novel, figliuol di non so chi*.

«Mi fu conceduta la palma della victoria da tutti i periti e da tutti quelli si provorono mecho. Universalmente mi fu conceduta la gloria senza alcuna exceptione. A tutti parve avessi passato gl'altri in quello tempo, senza veruna exceptione, con grandissimo consiglio et examinatione d'uomini dotti. [...] Mi fu concesso e determinato facessi detta porta d'ottone pel detto tempio, el quale condussi con grande diligentia»¹⁰.

Al di là dell'*hybris* di Ghiberti, l'episodio è ormai consacrato come atto inaugurale del Rinascimento italiano e costituisce soltanto il primo di una lunga serie di confronti che videro gli artisti competere – anche al di fuori di gare ufficiali – nella realizzazione di opere destinate a lasciare un segno decisivo nella storia dell'arte. Giorgio Vasari, ne *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, ricorda numerosi episodi di competizione artistica: dall'aneddoto del crocifisso ligneo che vide impegnati Donatello e Brunelleschi¹¹, all'impresa della cupola di Santa Maria del Fiore, in cui i partecipanti rimasero «tutti abbattuti e vinti da Filippo»¹² Brunelleschi, fino alla decorazione del Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, dove Michelangelo venne convocato affinché «facesse a concorrenza di Lionardo»¹³. La storia dell'agone prosegue anche nel XVII secolo, come dimostrano l'istituzione del *Prix de Rome* e altri concorsi pubblici, tra cui quello bandito da Innocenzo X per «alzare in Piazza Navona la grande Aguglia»¹⁴. In tale occasione il pontefice fece «fare a' primi Architettori di Roma diversi disegni, senza, che al Bernino

¹⁰ L. BARTOLI, *Arte e scrittura nella firenze del Quattrocento: i Commentarii di Lorenzo Ghiberti*, Tesi di dottorato [Department of Italian Studies], University of Toronto, 2009, p. 53 disponibile online al seguente indirizzo <https://utoronto.scholaris.ca/items/4647481d-041f-405d-a382-96897d2ea81f> (u.a. 12/02/2026). Antonio Manetti, nella biografia di Filippo Brunelleschi, offre una versione diversa dei fatti: secondo lui, il concorso si concluse con una sostanziale parità tra i due artisti e si propose quindi di affidare loro il lavoro congiuntamente. Sarebbe stato però Brunelleschi a rifiutare la collaborazione, lasciando così l'incarico interamente a Ghiberti. Cfr. Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi: preceduta da La novella del Grasso*, a cura di D. DE ROBERTIS, G. TANTURLI, Milano, Il Polifilo, 1976.

¹¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. BELLOSI, A. ROSSI, Torino, Einaudi, 2015, (Firenze, Torrentino, 1550 – 1ª ed. Torino, 1986), vol. I, p. 313.

¹² Ivi, p. 289.

¹³ Ivi, vol. II, p. 888.

¹⁴ F. BALDINUCCI, *Vita del Cavalier Giovan Lorenzo Bernino*, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1682, p. 30.

fusse dato ordine alcuno»¹⁵, consentendo tuttavia a quest'ultimo di imporsi, anche grazie a una raffinata strategia, con il progetto della *Fontana dei Quattro Fiumi*.

È possibile, dunque, estendere questa riflessione fino ai giorni nostri, riconoscendo come, al di là degli esiti contingenti delle singole competizioni, l'*homo ludens* emerga costantemente come il vero vincitore. Muovendo da questa consapevolezza, il presente progetto ha scelto di affidarsi all'antico dispositivo dell'agone non per incoronare un vincitore – poiché, come ricorda Dante, la fama è «un fiato / di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi, / e muta nome perché muta lato» [*Purg.* XI, 100-102] – ma per attivare uno spazio di dialogo in cui l'unico potenziale beneficiario sia il territorio, inteso come teatro culturale condiviso.

La storia del progetto nasce letteralmente fra le ceneri: non quelle ardenti dell'Inferno dantesco che, pur nella loro brutalità, alimentano l'immaginario e l'identità letteraria italiana, ma quelle silenziose depositate dagli incendi che, insieme alla diffusione della Xylella, hanno compromesso un patrimonio paesaggistico già profondamente ferito. Gli ulivi, il cui frutto ha sostenuto per secoli i sogni e le speranze di un popolo, hanno assistito come silenti sentinelle al passaggio di generazioni di contadini, conservandone le memorie e i sacrifici, cantati dalle chiome mosse dallo scirocco. Di fronte a un copione che si ripete con inquietante regolarità e all'indifferenza di chi ha prima beneficiato di tale eredità per poi rinnegarla, si è resa necessaria una riflessione volta a scongiurare un autentico suicidio identitario. In questo senso, il richiamo di Romano Guardini – che, rifacendosi a Goethe, invita l'artista a farsi «organo per l'essenzialità delle cose e degli eventi quali si esprimono nelle loro forme»¹⁶ – ha orientato la scelta di affidarsi all'arte come strumento privilegiato di espressione non discorsiva.

Pur provenendo da percorsi formativi differenti, i quattro scultori condividono l'esperienza della bottega come luogo originario: uno spazio in cui la *praxis* precede la *theoria* e in cui si è scultori prima ancora che artisti. È significativo che proprio la bottega abbia rappresentato un ambiente in cui il gioco ha assunto una duplice funzione, formativa e relazionale, capace di stemperare le difficoltà del lavoro attraverso momenti di goliardia e condivisione, rivelando così una dimensione autore-

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, Brescia, Morcelliana, 2008 (ed. or. *Über das Wesen des Kunstwerkes*, Tübingen, 1965), p. 15.

vole ma al contempo affettiva. Tale esperienza ha lasciato un'impronta duratura, rendendo evidente come la bottega costituisca uno *status* dal quale non è possibile emanciparsi completamente.

L'idea dell'agone nasce, dunque, dall'esigenza di recuperare un dialogo mediato dalla scultura, capace di ricondurre i partecipanti all'origine dei loro rapporti. Ancora una volta, tutto prende avvio "per gioco", quando emerge la consapevolezza di come la scultura lignea fosse rimasta marginale nelle rispettive ricerche. Da qui la scelta dell'ulivo, materiale ostico e fortemente simbolico, capace di incarnare uno spirito tormentato che, nel Salento, vive un'esperienza sospesa tra estasi e sofferenza.

Nel XIII canto dell'*Inferno* una pianta nodosa e secca interroga Dante: «Perché mi scerpi? / non hai tu spirto di pietade alcuno?» [*Inf.* XIII, 35-36]. Facendo proprie le parole di Pier della Vigna, condannato dal contrappasso alla metamorfosi arborea, anche noi siamo chiamati a rispondere a tale interrogativo. Rispetto alla tradizione ovidiana, Dante introduce una concezione radicalmente nuova del processo metamorfico, che «è sorte individuale dell'uomo»¹⁷; inoltre, «al posto della lontananza poetica della bella apparenza è subentrata la vicinanza della verità giudicatrice»¹⁸. La lingua dantesca favorisce così un processo di introspezione, in cui il cammino del poeta si configura come paradigma di quello umano.

Virgilio Pizzoleo (1972), Antonio D'Aquino (1978), Pompilio Calati (1981) e Marco Maschio (1991) presentano i loro lavori presso il Museo Sigismondo Castromediano di Lecce come esito di un viaggio interiore attraverso i versi del Poeta, interrogandosi – e al contempo invitando il pubblico a farlo, non senza lasciare emergere momenti di conflitto – sulle conseguenze future di scelte sempre più impattanti sul territorio e sul paesaggio, scelte che rischiano di configurarsi come un suicidio collettivo e, dunque, identitario.

«In tal modo l'artista «nato per vedere, chiamato a contemplare» ha compiuto qualcosa che riguarda non solo lui personalmente, bensì l'uomo in generale. Ciò si conserva dunque nell'opera e può essere compreso, sperimentato, rivissuto da altri»¹⁹.

¹⁷ E. AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2009 (ed. or. *Dante als dichter der irdischen welt*, Berlin-Leipzig, 1929), p. 140.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ GUARDINI, *L'opera d'arte*, p. 33.

IL MIO PAESAGGIO

Brizia Minerva

«È nell'incanto di un plenilunio estivo che il paesaggio salentino offre le suggestioni più fascinosi, con questi ulivi che si stagliano solenni contro il cielo stellato, quell'argenteo chiarore delle sassaie lambite dai raggi lunari, quei silenzi favolosi che diresti animati di voci segrete»¹. Queste parole di Vincenzo Ciardo descrivono la natura del nuovo rapporto con il paesaggio, quello salentino, avvenuto a partire dagli anni 1943-48. Una svolta maturata in un momento in cui, guidato dalla profonda amicizia intellettuale con Girolamo Comi², abbandona il paesaggio napoletano per scoprire la visione del Salento come poesia di luce, il cui lirismo ermetico e simbolista trova suggestive trasposizioni in opere come *Vecchio Ulivo* del 1950 (Fig.1), *Oliveto pugliese* del 1951 (Fig.2) e *Plenilunio* del 1968 (Fig.3), opere emblematiche di questa particolare dimensione estetica sviluppata dall'artista in totale sintonia con il poeta. Illuminante è ciò che scrive in tale circostanza all'amico Comi: «Mai il nostro paesaggio mi ha parlato più chiaro, ossia mai ho sentito più fortemente il suo linguaggio»³, una mitografia che ribadisce in un suo articolo del 1954 apparso in *L'Albero*⁴ dove la pianta vive come elemento determinante di ogni veduta in un'identità perfetta con il luogo:

¹ V. CIARDO, *Il mio paesaggio*, Cavallino, Capone, 1990, p. 138.

² Il 3 gennaio del 1948 tra i fondatori dell'Accademia Salentina, a Palazzo Comi di Lucugnano, con il poeta e intellettuale Girolamo Comi, scrittori come Oreste Macrì, Michele Pierri e Maria Corti, ci sono Vincenzo Ciardo, insieme all'artista romano Ferruccio Ferrazzi, attestando l'attenzione di Comi non solo in senso letterario ma anche verso l'arte visiva. Cfr. O. MACRÌ, *Poeti del Salento: Comi, Pierri, Bodini, Pagano, De Donno*, a cura di V. SCHEVILLER, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1997; G. PISANÒ, *Lettere e cultura in Puglia tra sette e novecento*, Galatina, Congedo, 1994; D. VALLI, *Poeti salentini: Comi, Bodini, Pagano*, Fasano, Schena, 2000; D. VALLI, *Chiamami maestro: vita e scrittura con Girolamo Comi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2008.

³ Il testo è tratto da una lettera a Girolamo Comi del 1947 custodita presso la Biblioteca "Girolamo Comi" di Lucugnano.

⁴ *L'Albero* è il bollettino dell'Accademia, il primo volume della rivista è pubblicato nel gennaio-marzo 1949 ed ha sulla copertina un albero di ulivo disegnato da Ferruccio Ferrazzi, a rimarcare la totale identità di contesti e visioni che animava tutti i partecipanti dell'Accademia a questo elemento fondativo del paesaggio salentino.

«L'olivo salentino è pianta antischematica per eccellenza [...]. Allo straordinario assortimento delle forme fa riscontro la variabilità dell'umore. Quando il tempo è calmo l'olivo è statico e solenne, ha un che di placido e remoto che suggerisce la serenità. Investito dal vento si trasforma in un organismo stranamente vivo, in una frenesia di chiome sconvolte, di musicalità assurde. Le contorsioni dei tronchi hanno qualcosa di umano, la pianura è tutta un armeggiare di cime argentate. [...] La incontri ovunque. Smilza e stentata lungo i cigli rocciosi della costa adriatica e nelle crepe dei burroni di Leuca, maestosa ed opulenta ai bordi delle strade polverose e nelle pianure ammantate di verde argentato. Senza l'olivo il paesaggio salentino non avrebbe senso, sarebbe una pietraia desolata, irta di pali telegrafici, perché l'olivo che gli dà un volto particolare, inserendosi nelle dominanti tonalità del grigio dei sassi, del rosso del terreno, del bianco calcinato delle case»⁵.

Rileggere queste parole restituisce il senso di una presenza viva, generativa, ricca di suggestioni e visioni, che dopo la perdita degli ulivi secolari nel Salento assume una speciale importanza. Sfogliando i diversi numeri de *L'Albero* si possono rintracciare le illustrazioni che l'artista ha realizzato per la rivista. Eppure, in questa fase Ciardo giunge a saldare l'arte del Sud a quella nazionale e moderna conquistando rilievo nazionale. Vincenzo Ciardo partecipò a tutte le edizioni della Biennale di Venezia a partire dal 1934 e prese parte anche alle Quadriennali di Roma; l'anno successivo vinse il "*Premio Michetti*" a Francavilla a Mare, riconoscimento che ottenne nuovamente nel 1950. Insegnò la pittura di paesaggio all'Accademia di Belle Arti di Napoli, mantenendo sempre un costante rapporto con Gagliano del Capo dove era nato nel 1894. Nel volume monografico del 1979 ad opera di Antonio Cassiano dedicato a Ciardo, lo studioso mette in evidenza che il 1948 fu un anno di grande cambiamento per l'artista; così scrive acutamente Cassiano:

«ora proprio nel momento in cui si cita Van Gogh, e poi Bonnard e poi De Pisis e finanche Mondrian, si dovrebbe concludere che la brusca svolta del '48, è dovuta più ai contatti con altri artisti che non a quelli con la Puglia, e ad una precisa presa di posizione maturata invece negli ambienti napoletani dell'immediato dopoguerra, protesi verso una vivace ricerca di rinnovamento democratico della cultura, attraverso il tentativo di dilatare i campi di indagine con il coinvolgimento di tutti gli intellet-

⁵ V. CIARDO, *L'ulivo, deità casalinga del Salento*, in «L'Albero», nn. 19-22 (1954), pp. 29-32.

tuali progressisti. Ciardo non si schierò tra questi artisti e continuò ad operare individualmente, non esercitando una grossa influenza a Napoli e ponendosi in posizione frenante in Puglia, indicando sempre la figura del pittore individualista, colto, indipendente»⁶.

Per Cassiano vi è un aspetto determinante nel lavoro di Ciardo quando ritorna nel Salento «I sassi, gli ulivi, i casolari assolati delle Puglie non sono che un abile pretesto, una mirabile bugia, di cui Ciardo si serve per convincerci della sua verità: l'arte è forma e colore e l'artista ne è il trasfiguratore. Questo certamente ci dicono i suoi quadri»⁷. Nel recensire una retrospettiva dell'artista tenutasi a Lecce presso il Circolo cittadino appena due anni dopo la sua morte, Filiberto Menna, uno dei critici più aggiornati del Novecento, ricorda il legame che Ciardo aveva con la tradizione e il rinnovamento della sua pittura, in un equilibrio raggiunto tra natura e linguaggio⁸. A partire dal '38, Ciardo insiste ancora sulle partiture geometriche e sulla semplificazione formale, ma dimostra nuove preoccupazioni cromatiche, tendenti a risolvere la superficie in impasti corposi. La ricerca cromatica insiste sulle stesse gamme dense e profonde, ma il taglio è legato alla tradizione paesistica napoletana. A questa tradizione Ciardo non sente di rinunciare per il persistere in essa di un forte sentimento della natura. Rispetto all'introduzione al catalogo, Menna rileva «Marino ha fatto giustamente notare che questo è il punto problematico più importante per capire la pittura di Ciardo: si tratta del momento in cui l'artista, pur ricollegandosi a una tradizione pittorica estremamente suggestiva e ricca anche di punte prestigiose, avverte tuttavia la necessità di rinnovarla da capo, il che vuol dire assumere un nuovo atteggiamento di fronte alla natura»⁹. Ciardo pone, qui, il problema del rapporto tra «linguaggio – che per essere opera dell'uomo, è mutevole storicamente – e natura»¹⁰. Per fare questo, egli adotta infatti

⁶ A. CASSIANO, *Vincenzo Ciardo*, Cavallino, Capone, 1979, pp. 9-10.

⁷ *Ibid.*

⁸ In occasione della mostra leccese è stato pubblicato un accurato catalogo, con un esauriente ed acuto saggio introduttivo di Pietro Marino. Il catalogo reca inoltre un'antologia di scritti dello stesso Ciardo (che è stato scrittore acuto e colto) e di testimonianze critiche firmate da Marco Valsecchi, Raffaele Carrieri, Luciano Anceschi, Felice Casorati, Carlo Barbieri, Ottavio Morisani, Enzo Carli, G. C. Argan, Carlo L. Ragghianti, Lucio Galante e Raffaele Spizzico.

⁹ F. MENNA, *Una retrospettiva di Vincenzo Ciardo*, in «Il Mattino», 10.IX.1972.

¹⁰ Cfr. P. MARINO, *Ciardo artista meridionale*, in *Ciardo*, catalogo mostra (Lecce,

una pittura a tasselli giustapposti di colore che fa subito pensare a Van Gogh, ma che è da ricollegare a certe declinazioni della sintassi divisionista proposta da Mondrian nelle sue opere intorno al '10. Ciardo si è posto dal punto di vista degli artisti moderni interessati a ricostruire una nuova immagine del mondo, una immagine in qualche modo fondata sulle autonome strutture del linguaggio.

Per comprendere appieno la dimensione della sua ricerca può risultare utile la lettura di *Consuntivo di un paesista*, testo in cui l'artista ripercorre, a partire dai suoi primi rapporti con l'arte, le tappe fondamentali del proprio percorso.

«Un paesaggio schivo di non facile lettura, dominato da un silenzio antico, la cui inerte malinconia sa di età primordiali. Senonché anche la grigia desolazione delle spianate cosparse di sassaie e oliveti, le magre conche di rosso terreno affioranti qua e là, le squallide geometrie dei muretti divisorii di pietre a secco, le nude, bianche casette incastrate nei costoni rocciosi, è possibile restituire in termini di poesia, a patto che si tenga conto delle infinite accidentalità di una terra apparentemente disadorna, e si riesca a coordinarle in sintesi unitarie. [...] Lasciamo stare in pace Wan Gogh [sic!] che non c'entra, (Wan Gogh non costruisce per macchie. Il suo è piuttosto una sorta di espressionismo luministico, affidato alla trama del cosiddetto vircolato). Nel mio caso si tratta invece del risultato di lunghe ricerche ed evoluzioni, tendenti alla chiarezza ed alla essenzialità del discorso pittorico. Del resto, a ben guardare, alcune anticipazioni in tal senso è possibile osservare in certi saggi giovanili»¹¹.

La concentrata, assidua riflessione sul paesaggio, la complessità dei suoi testi, non solo pittorici dovrebbero essere considerati un riferimento per l'identità paesaggistica di questa terra che nell'ambito di questo breve contributo ci interessava rilevare.



Fig. 1. Vincenzo Ciardo, *Vecchio ulivo*, 1950, olio tu tela, cm 76 x 98, Lecce, Museo provinciale Sigismondo Castromediano [donazione Giovanna Ciardo].



Fig. 2. Vincenzo Ciardo, *Oliveto pugliese*, 1951, olio su tela, cm 75 x 98, Lecce, Museo provinciale Sigismondo Castromediano [donazione Giovanna Ciardo].



Fig. 3. Vincenzo Ciardo, *Plenilunio*, 1968, olio su tela, cm 60 x 80, 1968, Lecce, Museo provinciale Sigismondo Castromediano [donazione Giovanna Ciardo].

XYLELLA E PAESAGGIO

Francesco Del Sole

«Poeticamente abita l'uomo su questa terra»¹, scriveva Holderlin. Abitare poeticamente – insegnamento che dalla poesia è scivolato al mondo dell'architettura con Paolo Portoghesi² – significa percepire il paesaggio non solo come natura descritta, ma come una poesia da rivelare, un labirinto di memorie, sogni e proiezioni psicologiche. Ed è per questo motivo che il poeta Andrea Zanzotto ci invita verso, poi dentro ed infine *Dietro il paesaggio*³, avvertendo il lettore che «salvare il paesaggio della propria terra è come salvarne l'anima e quella di chi la abita»⁴.

Nella lotta alla *xylella fastidiosa*, il batterio responsabile dell'essiccazione degli ulivi salentini, scarsa attenzione è stata riservata all'impatto di tale epidemia sul paesaggio o, per meglio dire, sul non-più-paesaggio generato dalla distruzione degli alberi⁵: una condizione che Zanzotto

¹ F. HÖLDERLIN, *Inni e frammenti*, Firenze, Le Lettere, 1991, p. 353.

² Uno degli ultimi volumi editi da Paolo Portoghesi, in cui descrive il suo mondo privato della residenza e del giardino di Calcata, si intitola emblematicamente *Abitare poeticamente la terra. La casa, lo studio e il giardino di Calcata* (Gangemi, 2021).

³ *Dietro il paesaggio* è la prima raccolta di liriche del poeta Andrea Zanzotto pubblicata da Mondadori nel 1951.

⁴ A. ZANZOTTO, *Sull'altopiano e prose varie*, Vicenza, Neri Pozza, 1995, p. 130.

⁵ Fin dal 2013, quando la *xylella fastidiosa* ha iniziato ad essiccare gli ulivi salentini, l'Unione Europea ha monitorato il fenomeno (inedito per il vecchio continente) emanando una serie di decisioni. Se dapprima fu imposto il solo divieto di esportazione delle piante locali, nel 2015 ci si rese conto che non si sarebbe potuto eradicare il batterio, ormai ampiamente diffuso nella provincia. La soluzione, secondo i tecnici comunitari, avrebbe dovuto essere drastica: «entro 100 metri attorno alle piante infette (...) lo stato membro rimuove immediatamente: le piante ospiti, indipendentemente dal loro stato di salute; le piante infette (...); le piante che presentano sintomi». In altre parole, si sarebbe dovuto provocare, per ogni albero positivo al batterio, un deserto intorno ampio tre ettari e mezzo. Il fine previsto da tali norme era quello di «proteggere almeno i siti di produzione, le piante aventi particolare valore scientifico, sociale o culturale». L'unica misura di tutela prevista dalla Commissione, dunque, non era riferita al paesaggio nel suo insieme, ma a singole piante «di particolare valore culturale». La prima decisione è del 13 febbraio 2014, seguita dalla versione aggiornata il 23 luglio dello stesso anno. L'ultimo atto consolidato, che raccoglie e determina in via definitiva le direttive comunitarie sul tema, è del 18 maggio 2015.

avrebbe definito di *paesaggio*, ossia di un luogo in cui intravedere visivamente il “paesaggio” è impossibile⁶.

In questa sede si cercherà di fornire brevemente una spiegazione al gesto “irrazionale” di molti giovani contadini salentini che, riuniti in associazioni e comitati, hanno scelto di non eradicare gli alberi morenti, opponendosi alle decisioni comunitarie⁷ e assecondando quello che pare essere un suicidio ambientale e identitario.

L'olivo è il perno attorno al quale si dipana il paesaggio salentino, inteso sia come orizzonte paesistico, sia come orizzonte psichico entro cui l'individuo forma e riconosce se stesso e dal quale non si può eradicare (fig. 1).

Olivi all'orizzonte fra giardino e paesaggio

Un erudito francese di inizi Ottocento ha scritto che «l'Europa finisce a Napoli e anche assai male»⁸. Le annotazioni dei viaggiatori che, fra Sette e Novecento, si sono avventurati in Puglia costituiscono una fonte preziosa in quanto fanno comprendere le modalità con le quali il paesaggio è stato percepito e descritto nel tempo dai forestieri⁹. Leggendo i loro resoconti, il *topos* ricorrente è quello di attraversare una pianura particolarmente fertile, costellata sul versante marino di antichissimi porti in cui è possibile percepire echi di grecità e legami mitici col passato. Il paesaggio si determina guardando il territorio dall'alto e con sguardo lontano, affiancando il parametro percettivo (il paesaggio come

⁶ La parola cassata, inaugurata nei *Notebooks* di Coleridge, è stata poi sapientemente ripresa da Zanzotto nei suoi componimenti poetici. Cancellare la parola è un atto parlante e poetico, in cui visivamente qualcosa appare, ma non come ci si aspetta; è un luogo nel testo dove la parola è impossibilità. Si veda M. JAKOB, *Tu non mi hai tradito, paesaggio. Ho paesaggio molto*, in *Paesaggi di pietra e di verzura. Omaggio a Vincenzo Cazzato*, a cura di F. DEL SOLE, Roma, Gangemi, 2023, pp. 261-271.

⁷ Si veda, per avere un quadro sintetico: <https://ilmanifesto.it/la-grande-coalizione-per-salvare-gli-ulivi-pugliesi-vola-in-europa> (27/01/2026).

⁸ A. CREUZÉ DE LESSER, *Voyage en Italie et en Sicile, - Fait en 1801 et 1802*, Parigi, Didot, 1806, pp. 7-8.

⁹ Sul tema della letteratura odeporica in Terra d'Otranto si veda il recente volume di F. CANALI, V. GALATI, *Paesaggi, città e monumenti di Salento e Terra d'Otranto tra otto e Novecento*, Firenze, Bulgarini, 2019; fondamentale anche V. CAZZATO, *Paesaggi di pietra: viaggiatori nel Salento fra Sette e Novecento*, in *Oltre il giardino. Le architetture vegetali e il paesaggio*, a cura di G. GUERCI, L. PELISSETTI, L. SCAZZOSI, Firenze, Olschki, 2003, pp. 281-294.

panorama) a quello produttivo-economico (disegno del territorio). Nella categoria del pittoresco, più volte evocata per descrivere il panorama salentino, giardino e paesaggio sono due nozioni che si compenetrano, senza demarcazioni precise. Se da un lato il paesaggio sembra essere un giardino ininterrotto, dall'altro è possibile individuare veri e propri giardini creati nei luoghi più disparati: nei fossati dei castelli, nei recinti delle masserie, sulle mura urbiche. Ciò che tiene insieme le fila di questa natura straripante è l'onnipresente albero di olivo. L'uliveto è il collante fra città, giardino e paesaggio, elemento chiave in quella sorta di climax discendente che, nei racconti degli stranieri, permette di scomporre e decifrare ciò che si vede. L'olivo ha una propria identità, è il «sovrano»¹⁰ indiscusso, crea boschi e foreste talmente ben modellati da apparire dei «boschetti sacri»¹¹ o degli «isolotti ombrosi»¹² che catturano l'attenzione del viaggiatore. A volte si ha quasi la sensazione che gli altri alberi, a partire da quelli da frutto, siano come degli intrusi in mezzo alla folta chioma degli uliveti. In questo orizzonte di verde¹³ in cui il mescolarsi delle tonalità dà la sensazione di trovarsi di fronte a un «panno di smeraldo»¹⁴ o a un «mantello di verdura»¹⁵, non si percepisce fin dove si spingano quegli «uliveti continui» che provocano «monotonia di linee»¹⁶ e un filo di melanconia. Si arriva così a percepire l'oliveto come un immenso mare. In effetti, basta guardare le piccole foglie (verdi sopra, biancastre sotto) in una giornata di vento, per accorgersi che in fondo il suo verde «matronale» è un vero e proprio verde-mare¹⁷. L'*Apulia felix* si

¹⁰ G. CEVA GRIMALDI, *Itinerario da Napoli a Lecce e nella provincia di Terra d'Otranto nell'anno 1818*, Napoli, Porcelli, 1821, p. 160.

¹¹ C. PLACCI, *In automobile*, Milano, Carabba, 1911, p. 610.

¹² *Ibid.*

¹³ «Cespugli di mirto ben potati conducevano a porticati ben coperti di vigne, innumerevoli palme (...) si innalzavano su un orizzonte di verde»; R. KEPPEL CRAVEN, *A Tour through the Southern Provinces of the Kingdom of Naples*, Londra 1821, in *Viaggiatori inglesi in Puglia nell'Ottocento*, a cura di A. CERERE, Fasano, Schena, 1994, p. 145.

¹⁴ C. DE GIORGI, *Bozzetti di viaggio. La provincia di Lecce*, Lecce, Spaccante, 1882, I, pp. 4-7.

¹⁵ *Ivi*, pp. 322-323.

¹⁶ «Le linee sono un po' monotone ma l'insieme è bello»; *Ivi*, pp. 41-43.

¹⁷ «Il suo verde [dell'ulivo] non è un verde gajo e sfacciato, ma un verde cupo e, per così dire, matronale (...). Perché le sue frondi son verdi sopra e biancastre sotto, indi avviene che, dimenate e ondegianti dal vento, fanno esse un misto che imita il verde-mare»; G. PRESTA, *Degli ulivi, delle ulive e della maniera di cavar l'olio*, Lecce, Tipografia editrice salentina, 1871, p. 22.

configura dunque come un oceano di verde che, fra «sbattimenti di luci e di ombre», non pone confini con l'oceano di sole¹⁸ e con il mare azzurro. In questo contesto le ville paiono «galleggiare come bianche vele su flutti oscuri»¹⁹ e «la terra, il mare, il cielo, le città, le colline, i casolari, la vegetazione formano insieme un magnifico paesaggio»²⁰.

«Si orienta la selva ed è giardino»: l'olivo da ammirabile a coltivabile

La letteratura odepórica è fondamentale per stimolare la consapevolezza del paesaggio di Terra d'Otranto a cui l'occhio dei salentini è assuefatto e non abituato, tanto che gli studiosi locali avrebbero parlato di un vero e proprio debito di riconoscenza verso i viaggiatori stranieri. Negli ultimi anni del Settecento, la circolazione delle nuove conquiste scientifiche e la ripresa di vecchi saperi favoriscono la nascita in Puglia di una scuola di pensiero orientata verso lo studio delle “cose rustiche”²¹. Per diffondere fra la popolazione contadina (quasi del tutto non scolarizzata) buone pratiche per la cura dell'olivo, personaggi quali Nicola Columella Onorati, Vincenzo Corrado, Giovan Battista Gagliardo, Giuseppe Maria Giovene, Giovanni Presta (ed altri) producono numerosi studi di economia agraria dal taglio didattico, affiancando ad essi iniziative di natura associazionistica e scolastica. Si punta ad istruire il contadino e a vedere in lui una sorta di custode del paesaggio²², un professionista che ha ben chiare le modalità necessarie a rendere l'olivo re-

¹⁸ G. MEYER GRAZ, *Apulische Reisetage*, Breslavia 1890, in *Puglia/sud*, 1890. Gustavo Meyer Graz, a cura di G. CUSTODERO, Lecce, Capone, 1980, pp. 37-38.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ DE GIORGI, *Bozzetti di viaggio*, pp. 175-178.

²¹ Grazie all'istituzione di varie cattedre ambulanti di Agricoltura si inaugura nei confronti della disciplina un approccio mirato a ottimizzare le colture e a fronteggiare le numerose problematiche legate all'olivicoltura. Emblematico è il discorso pronunciato nel 1810 in occasione della nascita della *Società Agraria* in Lecce da Giuseppe Maria Giovene, il quale ricordava che «l'olivo è l'albero della pace, è l'albero della saviezza di cui ha Dio regalata questa provincia, e fortunata sarà essa se conoscerà di questa pianta, il pregio, se saprà amarla ed accarezzarla»; G.M. GIOVENE, *Memorie fisico-agrarie* (parte prima), *Discorso pronunciato in occasione della istituzione della società agraria in Lecce* (1° novembre 1810), pp. 130-133.

²² Sul tema del contadino come custode del paesaggio si veda F. POLLICE, A. RINELLA, F. EPIFANI, *Per una governance della restanza. Nuove prospettive per il paesaggio rurale meridionale*, in «Geotema», 2021 (Supplemento), pp. 134-144.

almente coltivabile per fare in modo che questa pianta sia, oltre all'emblema di un paesaggio da tutelare, il cuore del giardino salentino²³. In altre parole, si è cercato di spiegare al lettore come tramutare l'ulivo da albero selvatico in un albero da frutto, a dominarne le potenzialità, prevederne gli sviluppi, programmarne la riproduzione: competenze che, a detta di un erudito come Pier Vettori, sono speculari rispetto a quelle di un architetto che si accinge a costruire un edificio. Come l'architetto pone attenzione al sito, alle caratteristiche del terreno su cui edificare, ai materiali da costruzione, così l'olivicoltore deve tenere conto del campo in cui impiantare gli olivi, capire se «il paese è freddo o asciutto (...), se guarda a mezzogiorno o a tramontana»²⁴; per non parlare delle proporzioni, delle giuste distanze, della concordanza fra gli elementi compositivi, principi d'architettura di cui un olivicoltore non può fare a meno nel suo mestiere²⁵.

Nel coltivare architettonicamente i campi olivati, il contadino potrebbe godere quindi di numerosi vantaggi, in quanto non si occuperebbe solo di una piantagione di alberi da frutto, ma anche di un vero e proprio giardino da contemplare nella sua bellezza²⁶.

Gli scritti di questi illuministi – che assai spesso citano l'opera di Vettori nelle loro opere e ne fanno un punto di riferimento imprescindibile – anche se non riusciranno a imprimere quel “nuovo corso” auspicato per l'economia agraria del Regno, hanno però il merito di delineare una vera e propria architettura della percezione del paesaggio. Il territorio non si descrive più, come nei racconti dei viaggiatori stranieri, come un ibrido fra giardino e paesaggio ma ambisce a confi-

²³ Ci si abituò a non considerare più l'olivo come un albero selvatico (a differenza dell'oleastro), poiché il vero olivo era «l'oleastro dall'arte, dalla coltura, dalle diligenze, dalle cure ringentilito»; G. PRESTA, *Degli ulivi, delle ulive*, p. 48.

²⁴ P. VETTORI, *Trattato delle lodi et della coltivazione de gli ulivi*, Firenze, Stecchi alla condotta, 1762, p. 83. L'opera è stata stampata per la prima volta a Firenze nel 1569.

²⁵ «Osservasi questo nelle muraglie, ed edifizî grandi; e darlo per precetto gli Architettori è noto a ciascuno; né è niuno oggi sì goffo maestro, che non faccia che le parti loro si rispondano, e l'una colonna e pilastro sia a corda di riscontro all'altra (...) Sebbene nelle chiese antiche e ne' templi ancora ampi e sontuosi per essere stata in quei tempi (...) smarrite le buone arti, si truova di grandi errori. Il medesimo interveniva allora nel porre gli alberi fruttiferi e nel coltivare le terre; che gli ponevano comunemente a caso e senza regola buona alcuna»; *Ivi*, pp. 81-82.

²⁶ Per dirla con Columella Onorati, «al delizioso si deve accoppiare l'utile» e viceversa; N. COLUMELLA ONORATI, *Dell'agricoltura pratica e della pastorizia*, Napoli, Trani, 1817, p. 164.

gurarsi come paesaggio lavorato (o giardino diffuso) tendente ad una maggiore produttività e, contemporaneamente, ad una migliore cura dello spazio alberato.

Olivo barocco

Gli scritti di agricoltura fra Sette e Ottocento non dimenticano mai di ricordare che l'olivicoltore, oltre a muoversi nel proprio mestiere secondo principi d'architettura, dev'essere anche un bravo filosofo per connettersi intimamente con l'anima complessa del territorio. Secondo il Presta, «agricoltura e filosofia sono consanguinee fra loro»²⁷ e lo stesso olivo, a detta del Tavanti, «risplende col suo puro lume la face della filosofia, e del sapere»²⁸. Se già antichi miti legavano indissolubilmente il paesaggio di Puglia a questo albero (come ci conferma la storia di Apulo, narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*)²⁹, per comprendere appieno il

²⁷ PRESTA, *Degli ulivi, delle ulive*, p. 1 (prefazione).

²⁸ G. TAVANTI, *Trattato teorico pratico completo sull'ulivo*, Firenze, Piatti, 1819, I, p. 42.

²⁹ Nel Libro XIV delle *Metamorfosi* si legge di un tale Apulo, un pastore della terra dei Messapi, punito per una grave mancanza. La storia ha un antefatto: Venulo viene mandato come ambasciatore presso Diomede, l'eroe acheo che, reduce dalla guerra di Troia, si è stabilito nelle Puglie. Sulla via del ritorno Venulo si trova ad attraversare i territori dei Messapi. A un certo punto la sua attenzione è attratta da «una grotta adombrata da fitti boschi e trasudante umidità... e anticamente abitata dalle ninfe». Lì, Venulo (come, Ovidio non dice) viene a conoscenza delle vicissitudini di quelle creature: «Un pastore, Apulo, le aveva spaventate e grazie alla paura che era riuscito a incutere loro in un primo momento le aveva fatte fuggire dalla zona. Poi però quando le ninfe si ripresero e l'inseguitore non fece più loro soggezione alcuna, si misero a intrecciare danze muovendo i piedi a ritmo. Il pastore le derise e, imitandone rozzamente il ballo, rovesciò su di loro parolacce e insulti da bifolco e non la smise prima di essere tramutato in un albero che gli tappò la bocca. Ora è dunque un albero, un oleastro, e il suo carattere si può riconoscere dal sapore dei frutti: che sono amari, perché conservano l'impronta della sua linguaccia; l'asprezza delle sue parole è passata alle bacche».

«Tempi remoti. Un giorno le ninfe intrecciavan danze. Sopraggiunse Méliso, pastore che aveva umore ridanciano e prese a dileggiarle con versacci. Le ninfe, irritate, gli si fecero intorno come vespe, lo toccò la prima: Fatato! Le ganasce si fecero rigide, legnose. Lo toccò la seconda, poi la terza, la quarta... Da tocco a tocco le gambe divennero radici, penetrarono nel terreno, il tronco morto, scorza dura, le braccia, rame d'oleastro ove l'anima restò prigioniera. Figli di Méliso furono i polloni dell'albero. La pianta ebbe frutti, semi, si diffuse. Passarono molti anni. Una delle ninfe, impietosita, tolse la magia. Ma Méliso era già secco. Anche nella maggior parte degli olivastri, suoi figlioli, l'anima

significato ancestrale che l'olivo riveste per la terra salentina è necessario cambiare punto di vista da cui guardare al paesaggio.

Troppo facile accontentarsi di una veduta d'insieme, fissando quel generico orizzonte lontano che traspare dai racconti dei viaggiatori. Se si scruta da vicino, poeticamente, la vegetazione «cresciuta senza una goccia d'acqua»³⁰ ci si accorge che quel cielo immenso tanto decantato nelle pagine dei viaggiatori stranieri altro non è che «un vuoto architettonico del cuore»³¹, un coperchio che rende pesantissimo l'orizzonte e schiaccia la verticalità degli elementi che compongono il paesaggio. Questo soffocamento provoca il barocco naturale³² di quegli alberi di olivo che, per il poeta salentino Vittorio Bodini, «paiono strisciare al suolo come chioccioline»³³.

Quest'albero ha per Bodini «il cuore umano»³⁴, è un amico al quale affidare i propri segreti più nascosti («L'amore era una lettera trovata/ nel tronco di un olivo»)³⁵. In esso «geme una fatica d'esistere che non ha pari»³⁶, come quella di tutta una popolazione salentina che sogna di «distaccarsi dalle radici che la annodano a terra»³⁷. Per queste ragioni, in più occasioni il poeta stesso arriva a identificarsi con l'albero («divento olivo e ruota d'un lento carro»)³⁸. Questo profondo senso di alberità dell'animo salentino, unito alla rabbia nei confronti di un cielo che genera drammi quotidiani rosso-sangue (i tramonti), è il fulcro dello

si era fatta legnosa e non poterono nascere in forma d'uomini. I pochi che tornarono alla vita non riacquistaron quasi più l'abitudine del sorriso, così intima rimase in loro la natura dell'ulivo»; L. CORVAGLIA, *Finibusterre*, Milano, Società anonima editrice Dante Alighieri, 1936, pp. 226-227.

³⁰ V. BODINI, *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di A.L. GIANNONE, Nardò (Le), Besa, 2020, p. 74. Sul tema del paesaggio in Bodini si veda anche F. MOLITERNI, *Un Sud di memorie e di spaghi. Luoghi e paesaggi nell'opera poetica di Vittorio Bodini*, in «Cahiers d'études romanes», n. 46/2023, pp. 343-357 oltre agli atti del convegno *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)* (Lecce-Bari 3-4, 9 dicembre 2014).

³¹ BODINI, *Barocco del Sud*, p. 108.

³² *Ivi*, p. 74.

³³ *Ivi*, p. 108.

³⁴ V. BODINI, *Le mani del Sud*, in *La luna dei Borboni*, v. 17.

³⁵ V. BODINI, *Nella penisola salentina*, vv. 1-2, in «Dopo la luna» (1956).

³⁶ D. VALLI, *Il dio ignoto. Lettura del romanzo Finibusterre di Luigi Corvaglia*, in *Aria di casa. Cronache di cultura militante*, a cura di D. VALLI, Serie II, Tomo I, Galatina, Congedo, 1999, p. 215.

³⁷ G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. BIANCHETTI, R. FORCELLA, Milano, Mondadori, 1966, p. 31.

³⁸ V. BODINI, versi tratti da *La luna dei Borboni*, 1952.

“sparpagliamento” del paesaggio riflesso nella coscienza della comunità, ancorata ancora oggi «nelle viscere del Seicento»³⁹ in una perpetua stagione barocca.

Per ricercare quest'unica grande sintassi che lega il paesaggio all'anima dei suoi abitanti è sufficiente usare il metodo che Gilles Deleuze definisce architettura della visione. Se ammiriamo attentamente la grammatica di «quell'assurdo miracolo del Barocco leccese» che permea il territorio⁴⁰, scorgiamo rimandi a «un soffio di sentimento antico della forma che non s'è mai estinto»⁴¹ e che lega indissolubilmente l'olivo contorto, «in attitudine di dolore»⁴², all'anima di ogni salentino fatta di «scontorta scontrosità» (figg. 2-3)⁴³.

Conclusioni

Bisognerebbe guardare al paesaggio del Salento venendo dal mare. In tal modo ci si preparerebbe a sfiorare l'essenza di un territorio che ha fatto dei campi olivati non solo il proprio tappeto verde, ma un vero e proprio collante con la pianura liquida⁴⁴ del Mediterraneo. Allo stesso tempo l'olivo (con la sua genesi, la sua storia e le sue caratteristiche botaniche) è il perfetto riflesso della caparbia della gente salentina che nei secoli ha tramutato le proprie pieghe in potenzialità⁴⁵. Il batterio della *xylella* non ha colpito un semplice albero da frutto che può essere sostituito in qualsiasi momento; ha letteralmente portato via la terra sotto i piedi a un'intera comunità che, pur di non vedersi strappate le proprie radici, difende irrazionalmente gli alberi morenti inaugurando una stagione di paesaggio negato, di **paesaggio**.

³⁹ BODINI, *Barocco del Sud*, p. 75.

⁴⁰ *Ivi*, p. 74.

⁴¹ F. GREGOROVIVUS, *Nelle Puglie*, in *Viaggiatori tedeschi in Puglia nell'Ottocento*, a cura di T. SCAMARDI, Fasano, Schena, 1988, p. 357.

⁴² D'ANNUNZIO, *Taccuini*, p. 31.

⁴³ BODINI, *Barocco del Sud*, p. 108.

⁴⁴ Lo storico francese Fernand Braudel ha definito il Mediterraneo «una grande, sconfinata, pianura liquida».

⁴⁵ Le piaghe dell'anima e del corpo che hanno dominato l'intero secolo fatto di carestie ed epidemia, per mezzo di una devozione ardente e mistica, son divenute pieghe della materia sempre più complesse, col fine ultimo di «tenere in scacco la luce e tenderle mille agguati».

Solo comprendendo il valore paesaggistico e culturale dell'olivo si può capire appieno la presa di posizione di alcuni abitanti del Salento di non abbattere gli alberi infetti, da non ridurre alle sole motivazioni economiche. Si è di fronte a un profondo atto di bellezza, all'atto di prendersi cura del proprio territorio, un sentimento primordiale che non mira alla guarigione, ma all'accettazione dignitosa della sofferenza nella speranza che la malattia possa configurarsi, un giorno, come malattia del cambiamento. Ci si affida agli insegnamenti del Presta, il quale scrive che, piaga dopo piaga, l'olivo pare indebolirsi e rinsecchirsi ma alla fine riesce sempre a trovare una via per rinverdire.

«Se questo suo stesso tronco in diverse parti sia sforacchiato, cavernoso, spaccato: se dal midollo fin quasi alle ultime esteriori sue tonache sia vuoto, e nudo, e privo fin di corteccia; pur non perisce, ma dall'estremo margine suo superiore, se un fil di verde gli resta, di là vegeto rigermoglia, si riveste, si raffazona alla meglio, e produce (...) e vede i figli, i nipoti, i posterì di colui che il credette tanti anni già imminente a perire»⁴⁶.



Fig. 1. Una giovane salentina protesta contro l'abbattimento di un olivo colpito dalla xylella fastidiosa (2016).

⁴⁶ PRESTA, *Degli ulivi, delle ulive*, p. 23.



Figg. 2-3. Confronto tra alcuni elementi grammaticali del Barocco leccese con le forme naturali dell'olivo.

LA VOCE LACERATA

Francesco Ceraolo

La voce come estensione e vibrazione dell'io. Il suono stesso della Storia, in quanto unica espressione sonora autenticamente umana. L'aveva capito perfettamente Hegel che nell'*Estetica* la definiva «il suono dell'anima, come il risuonare che per sua natura l'interno possiede come espressione dell'interno»¹. La voce, in altre parole, come manifestazione del puro Io, della sua essenza temporale e materiale, e allo stesso tempo espressione del sentimento, una sorta di presenza metalinguistica che appartiene al soggetto e alla sua interiorità astratta.

La voce è il gesto dell'interiorità pre-logica e, allo stesso tempo, lo strumento principale attraverso cui si esprime il logos, il medium orale in cui il soggetto si estroflette politicamente e socialmente nel linguaggio. Il teatro, in quanto medium politico per eccellenza, ha da sempre considerato la questione della voce come fondativa ed essenziale alla sua stessa possibilità di esistenza storica. A partire dalla *Poetica* di Aristotele, che declina la nozione di *Phoné semantike*, ovvero di voce significante, sottoponendola alla *mimesis praxeos*, all'imitazione dell'azione che è alla base della tragedia e di tutto il modello del teatro classico. Arrivando fino alla voce declamata e retorica del teatro del grande attore ottocentesco, che ribalta il piano aristotelico per dare forma a una vocalità puramente fonetica e sonora, estrinseca dal significato del testo e ricondotta al suo potere espressivo che prelude a quello drammatico. Proprio da qui partiranno le grandi sperimentazioni novecentesche sulla questione della *phoné*, da Carmelo Bene arrivando fino a Roberto Latini, Chiara Guidi e molti altri, in cui la voce (o le voci) è lo strumento principale di una drammaturgia e di una scrittura scenica sonora e musicale che rompe integralmente con la mimesi drammatica.

La *Divina Commedia* di Dante ha rappresentato una "partitura" decisiva per molti di questi autori/attori nel corso del Novecento e oltre. Partendo ovviamente dalla famosa *Lettura Dantis per voce solista* di Bene del 1981. Non solo perché la grandezza della *Commedia*, pen-

¹ G.W.F. HEGEL, *Estetica*, Einaudi, Torino, 2008, p. 1030.

sata notoriamente da Dante per essere declamata e ascoltata piuttosto che letta, si definisce a partire dalla musicalità della terzina incatenata o del plurilinguismo del volgare fiorentino. Ma soprattutto perché la *Commedia* rappresenta più di ogni altra opera quella dimensione metatestuale del dispositivo drammatico che ha fatto da referente alla performatività diffusa e anti-teatrale del Medioevo. Non avendo conosciuto il teatro in senso stretto a causa dell'avversione dei grandi intellettuali della Cristianità², il Medioevo ha sostituito l'esperienza teatrale con una rappresentazione anti-drammatica che fondamentalmente fa riferimento ai grandi episodi vetero o neotestamentari concepiti in chiave tragica (si pensi alle Sacre Rappresentazioni o ai Misteri Medievali che sono giunti fino a noi). In questo contesto, la *Commedia* di Dante è il tentativo di costruire il contraltare, appunto, "commedico" e secolare, in cui l'eroe tragico è sostituito dalla figura romanzesca del protagonista/autore e del suo maestro accompagnatore Virgilio, e la dimensione trascendente è recuperata nel magma divino, questa volta profondamente drammatico e teatralizzato, con cui Dante ricostruisce i personaggi e i luoghi dell'aldilà tripartito (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*) della tradizione cristiana. La voce è dunque da Dante trattata in chiave estremamente teatrale, come nel XIII Canto dell'*Inferno*, perché è il medium di una presenza scenica e affermazione di esistenza del soggetto. Nell'*Inferno* questa dimensione materica ed essenziale della voce trova la sua espressione più compiuta perché i corpi dei dannati, reificati e dilaniati, diventano emissari di son-segni³ più o meno articolati, che esistono a partire dal loro tessuto sonoro e prima ancora del loro significato. Un lamento di voci come quello delle anime che invocano Caronte nel III Canto, oppure un vero e proprio coro che ripete frasi musicali, come quelle che accompagnano la storia di Paolo e Francesca nel V Canto o quelle pronunciate in coro dagli iracondi alla fine del VII Canto. O, infine, la voce-grido soggettiva di Pier delle Vigne a cui si ispirano le opere di questa mostra. Il suono emesso da un corpo-albero che può parlare solo nel momento in cui viene lacerato, quasi che il passaggio dall'assenza all'essenza, dal silenzio alla memoria, fosse possibile unicamente a partire da una ferita. È una delle più grandi metafore del significato del teatro e dell'esperienza arti-

² Si pensi alle forti critiche al teatro espresse da Tertulliano in *De Spectaculis* e nell'*Apologeticum* o da Sant'Agostino nelle *Confessioni*.

³ Segni sonori puri per usare la terminologia di G. DELEUZE ne *L'immagine tempo*, Einaudi, Torino, 2017.

stica in sé: una voce lacerata, sospesa nel nulla dei significati, che emette un suono che non può essere ricondotto al linguaggio, al piano razionale della comprensione, e che tuttavia è in grado di aprire a un piano veritativo sull'umano che sarebbe altrimenti inaccessibile.

LE VOCI DEL BOSCO: INFERNO XIII

Valter Leonardo Puccetti

È tradizionale, nei commenti al canto tredicesimo dell'*Inferno*, sottolineare la serie percussiva di negazioni dei primi versi, fin dall'incipit, secondo i canoni retorici dell'*infandum ac inauditum*, che indirettamente celebra anche la capacità dell'artefice di dominare l'*intentatum*, come con pienezza declaratoria di *Übersetzung* avverrà nel canto dei ladri, il venticinquesimo, un altro canto di metamorfosi («Taccia Lucano. Taccia [...] Ovidio ecc.»). Aggiungerei, per mia parte, che si tratta di pratica azzerante che d'acchito sembra categorizzare quel che fu l'atto di autoannullamento dei peccatori del girone, dei suicidi. «Neun sentiero era segnato»¹: la pagina è vuota e sembra significarlo anche il metalinguistico, poiché «neun» è apastico in tutta l'opera volgare di Dante, con la sua intatta carica etimologica rispetto ai già all'epoca più comuni concorrenti. Il ritorno all'origine cancella l'umano e lo fa rinascere morto o meglio morto di altra specie, vegetale. Il suicida perde insomma, retrospettivamente, il diritto alla morte da umano e la sua morte è riscritta in un simulacro di vita morta o morte vivente, la quale commemora la scelleratezza del gesto suicidario, che fu solo illusoriamente finale.

Il sentiero senza orme, senza segni, introduce e induce una metafora della scrittura, revocata o destituita o sconfessata, che in tutto il canto s'incrocerà, si sovrapporrà e scambierà le parti con le forme incerte, impure o deformi della voce. La scrittura si inforsa e si cancella, nel bosco malefico, tal quale la voce di un'autorità che è *auctoritas* letteraria prima di tutto: il «sermone» stesso di Virgilio perderebbe valore dinanzi all'esperienza del pellegrino, che è sì concreta, eppure è esperienza del fantasmatico e diventa la sola guida, ma una guida disorientante, una guida al disorientamento. La cattiva, alterata interpretazione, la disacusia (direi) dei sèmi esistenziali e la finale abolizione del testo della propria vita, da

¹ Tutte le citazioni dalla *Commedia* dantesca si intendono tratte da Dante Alighieri, *Commedia*, 3 voll., a cura di G. INGLESE, Edizione nazionale delle Opere di Dante Alighieri a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 2021.

parte dei suicidi, trova allegoria sonora incessante e avvincente nel canto.

Il doppio regime, vocale e letterario (conseguentemente metaletterario), di ambiguità, confusione e misinterpretazione delle tracce (se ben ci si pensa, in esatta corrispondenza col «color fosco», con la nodosa involuzione e col veleno che all'inizio viene affermato in negazione della fenomenologia di vita) è già nel patronato persecutorio delle Arpie: la stranezza dei loro «versi», che sembra far da modello e da destino per le emissioni vocali dei dannati, si abbina al tossico della loro profezia, insieme vera e falsa, dentro il libro dell'*Eneide*. Infatti, il «tristo annunzio di futuro danno» pronunciato dalle Arpie nelle Strofadi rappresenta, al contempo, sia gli allettamenti della disperazione (come voleva Benvenuto da Imola, al solito esasperato ma potente nell'ermeneusi) che assedia il tentato di morire sia la loro inconsistenza se volontà e fede fanno argine (la profezia delle mense è ingannevole, ma è pur vero che in Italia i Troiani dovranno superare lutti e sciagure).

Il concerto di voci che precede una visione che non ci sarà (dico: di eventuali simulacri corporei titolari di quelle voci) sembra tradurre e prolungare l'inganno delle Arpie: Dante s'immagina che lamenti escano da dietro i rovi, per bocca di chi si nasconda dietro quelli che Renzo Negri chiamò gli «orridi monumenti della morte voluta»². Faccio notare che analoga situazione, che potremmo definire di ipercorrettismo dei sensi, sarà riproposta in paradiso nella santità del cielo della luna, ma visivamente: lì Dante crederà di avere alle spalle chi gli sta davanti e di guardare un riflesso, tanto pallida è la luminosità di Piccarda e compagne che gli appaiono, mentre qui all'inferno Dante crede di udire oltre i cespugli una voce che (come scoprirà) dai cespugli stessi invece proviene. L'erronea percezione quasi prefigura un'ironia di contrappasso, perché dopo l'incontro con Pier delle Vigne, effettivamente, uno dei due scialacquatori inseguiti dalle cagne fameliche, Iacopo di Sant'Andrea, si parerà dietro l'arbusto che ospita l'anima di un anonimo suicida fiorentino.

Ernesto Trucchi ha chiamato Pier delle Vigne un «ipersensibile, esageratore della propria persona»³: ebbene, la condizione paradossale dei suicidi, di uccidersi per salvarsi interi, di ledersi irreparabilmente per rifiuto delle lesioni morali, degli amletici «slings and arrows of outrage-

² Cfr. R. NEGRI, *Nel secondo girone*, in «Italianistica», VII (1978), [pp. 5-19] p. 13.

³ Cfr. E. TRUCCHI, *Esposizione della Divina Commedia di Dante Alighieri*, Milano, Toffaloni, 1936, vol. I, p. 214.

ous fortune»⁴, è tutta nella corrispondenza, anche di rima («tronchi [...] monchi»), tra corpo vegetale vicario e parola/pensiero all'interno della terzina 28-30: la mutilazione del corpo-cespo produce quella del Logos e l'empatia del pellegrino tocca subito dopo il diapason col rispecchiamento del suo muto smarrimento in quello anaforicamente animato e scattoso di Pier delle Vigne («Perché [...] Perché»). Leo Spitzer, nella sua davvero epocale lettura⁵, ha tra l'altro aperto la strada a Giuseppe Nicoletti (uno dei lettori più sagaci del canto in età postspitzeriana) per collegare all'impensabilità del peccato dei suicidi lo stato confusionale di Dante *agens* e l'incespicare, quasi balbettante, e poi ammutolirsi della lingua⁶: ecco qua il provocatorio (per i lettori sensibili, "di gusto"...) «Cred'io ch'ei credette ch'i' credesse», le contorsioni retoriche nel discorso di Pier delle Vigne, l'ecolalia di iterazioni, spesso poliptotiche⁷, da una parte e d'altra parte il venir meno della parola in Dante, surrogato da Virgilio, il primo zittirsi del cancelliere imperiale e poi il secondo e definitivo. Ma mi chiedo se, oltre all'etimo morale individuato da Spitzer e Nicoletti, non vi sia, anche e forse soprattutto, qualcosa di più radicale e basilico.

Difatti, la similitudine dello «stizzo verde ch'arso sia» (nucleo figurativo del canto, secondo Kurt Ringger⁸) in cui la «scheggia rotta» fa da stilo terrificante, come ha detto con acutezza Stefania Benini, stilo intinto in un inchiostro di sangue⁹, ma stilo della voce, è una similitudine che coniuga ancora, nello stravolgimento, oralità e scrittura, e fulmina nell'immagine di correlazione (una delle più celebri della letteratura occidentale) il castigo da parte di quello che Derrida forse avrebbe detto, e la Cavarero forse direbbe, il logocentrismo dantesco. Mi pare che

⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, atto terzo, scena prima.

⁵ Cfr. L. SPITZER, *Il canto XIII dell'Inferno* [ed. or. *Speech and Language in Inferno XIII*, 1942] in ID., *Studi italiani*, a cura di C. SCARPATI, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 147-172.

⁶ Cfr. G. NICOLETTI, *Lo smarrimento e i silenzi dell'«uom che teme»* (Inf. XIII), in «Studi Italiani», IX (1997), [pp. 5-23] pp. 11-12.

⁷ Cfr. E. PARATORE, *Analisi retorica del canto di Pier delle Vigne* [1965], in ID., *Tradizione e struttura in Dante*, Sansoni, Firenze, 1968 [pp. 168-220], pp. 185-187. P.V. MENGALDO, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2021, p. 41, parla di «vertigine di pochi e insistenti radicali».

⁸ Cfr. K. RINGGER, *Pier della Vigna o la poesia del segno. Per una rilettura del canto XIII dell'«Inferno»*, in «Medioevo Romanzo», V (1978), [pp. 85-99], p. 98.

⁹ Cfr. S. BENINI, «Parole e sangue». *Parola, fede e retorica in Inferno XIII*, in «L'Alighieri», XXII (2003), [pp. 69-82] pp. 80-81.

non sia stato rilevato come tutto l'episodio sino al «soffiar con sangue doloroso sermo» dell'anonimo fiorentino nel finale (quel «sermo» che riecheggia e rimodula, in costante disforia, il «sermone» che Virgilio presupponeva vano, invitando Dante al saggio di violenza sul cespito di Piero) organizzi una parodia del linguaggio materno, aurorale, innocente, genetico e genesiaco, e insieme della concezione pneumatica, del soffio vitale, dell'anima. La degradata materializzazione, in questi dannati, dell'atto di fonazione¹⁰, la sua straniata *reductio*, mima il rifiuto della dimensione spirituale (propriamente di *spiritus*) originaria: l'esclusione dal corpo non emancipa, anzi esclude in eterno anche dall'anima, e l'eccezionale separazione, rispetto a tutte le altre ombre infernali, del corpo dall'anima dopo l'Ultimo Giudizio, coi corpi appesi ai loro arbusti di pertinenza, simboleggia questa realtà morale.

In rapporto al soffio di vocalità ostruita e tuttavia insistita dei suicidi, Gabriele Muresu ha giustamente dedotto la ventosità di superbia di queste anime¹¹, ma ciò dev'essere inquadrato in termini non di equivalenza semplice, di caratterizzazione distintiva, sibbene di contrappasso. Si tratta, appunto, contraria al *primum* vitale pneumatico, di una *phoné* mostruosa, sprigionante da ferita e stridente nella metafora che la descrive (quella dello stizzo che «geme/ e cigola per vento che va via»). La *phoné* dei suicidi distorce e bestemmia l'Origine, ripudiata nell'atto finale di loro vita, e trova denuncia non soltanto nei «guai» per i tagli delle Arpie e nel grido che esce dalle membra vegetali troncate accidentalmente a Piero e all'anonimo fiorentino, ma anche, innanzitutto, nel suo opposto che è il tacitarsi per rimarginazione della breccia vegetale da cui esce il suono (quella neoformazione infernale di suono), se è vero che il Filalete argomentava preziosamente¹², non seguito o non letto da altri commentatori, che l'invito di Virgilio a Dante a «non perder l'ora» di intervistar Piero alla sua prima pausa verrebbe da che il fiotto verbale

¹⁰ Cfr. J. CHANDELIER, *Physiologie et fonction de la voix dans la médecine et la science médiévales*, in *La Voix au Moyen Âge*, 50^e Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (SHMESP), Paris, Editions de la Sorbonne, 2020 [pp. 123-140], <https://books.openedition.org/psorbonne/88727>, sezione 7.

¹¹ Cfr. G. MURESU, *La selva dei disperati* (Inferno XIII) [1971], in Id., *Il Richiamo dell'Antica Strega. Altri saggi di semantica dantesca*, Roma, Bulzoni, 1997 [pp. 11-71] pp. 60-61.

¹² Cfr. Dante Alighieri, *Göttliche Komödie*, vol. I *Die Hölle*, metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philaethes, Leipzig, Teubner, 1865, *ad locum*.

dei li dannati vada a poco a poco affievolendosi dopo lo sgorgo. Sia Piero sia l'anonimo fiorentino concludono i loro discorsi in modo abrupto, strozzando: nel caso di Piero, con una delusione (secondo la bella analisi di Rebecca Beal¹³) sfilacciante il nuovo discorso e dissolvente la propria irritata e scontroso personalità nel comune destino impersonale, tanto da lasciare in dubbio i due poeti se la sospensione sia solo momentanea («credendo ch'altro ne volesse dire»). Nel caso dell'anonimo fiorentino, la chiusa si ha con un'improvvisa, svoltante perentorietà, tra lo smagato e il rabbioso, recidendo con un secchissimo referto («I' fei giubbetto a me dele mie case») il filo del canto, o se vogliamo stringendo di colpo il nodo scorsoio, come per un ultimo respiro mozzo.

Ma anche la «lena» che «fallia», il fiatone di Iacopo di Sant'Andrea inseguito dalle cagne, riporta al tema del respiro di morte, della negazione o meglio della conversione maledetta del *flatus* vitale. L'affanno anelante si condensa del resto nell'intonazione delle tante interrogative angosciate del canto, dei «perché», «chi», «che» impennati dolorosamente dalla *phoné* (e rammento che il greco, in questo lemma, non distingue tra voce umana e suono naturale) di Piero e dall'anonimo fiorentino. Allora, nel discorso di quest'ultimo il riferimento al Battista, nuovo signore di Firenze succeduto all'antico Marte perciò acceso dal desiderio di vendetta, non credo che possa essere rubricabile *in malo* (pensando dunque all'effigie del santo su una delle due facce dei fiorini dell'epoca) come pur è stato fatto, dopo Benvenuto da Imola, anche da alcuni moderni: l'interpretazione faciliore e tradizionale, *in bono*, porterebbe anche con sé che i suicidi, fedeli a una violenza primitiva del luogo (e Ringger¹⁴ ha finemente osservato che la statua di Marte «sul passo d'Arno», ormai corrosa e mutila, richiama la condizione dei dannati del girone, sbrecciati e scheggiati), da loro esercitata ciecamente verso di sé, hanno rigettato il Verbo che l'annuncio di Giovanni Battista veicolava, il «lösende Wort», la parola liberatrice, «ch'essi in vita si rifiutarono di trovare», onde «è adesso strappata dagli artigli delle Arpie», come mirabilmente affermò per tempo Karl Vossler¹⁵.

¹³ Cfr. R.S. BEAL, *Ending in the middle. Closure, Openness, and Significance in Embedded Medieval Narratives*, in «Annali d'Italianistica», (XVIII) 2000, [pp. 175-98] pp. 186-187.

¹⁴ Cfr. RINGGER, *Pier della Vigna o la poesia del segno*, p. 93.

¹⁵ Cfr. K. VOSSLER, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*. IV. *La poesia* [ed. or. *Die göttliche Komödie: Erklärung des Gedichtes*, 1925], Bari, Laterza, 1983, p. 64.

Ancora seguendo lo spunto di Vossler, pertanto, si potrebbe ben intendere come viziata la dialettica tra «fama» e «segreto», nella risposta di Piero a Virgilio: il logoteta imperiale, l'uomo delle parole, l'uomo cui mai mancarono parole di pergamena in vita, va accattando riabilitazione dal «dolce dir» di Virgilio, ma il «tacere» che lui si nega, anzi ricambiando quel dolce dir con una profluvie retorica, una gabbia dorata di parole, è quello che Piero si era imposto con la morte e che già lui regimava nel suo signore Federico, allontanando dal suo «segreto» chiunque altro, gestendo il «cor» di quello come un forziere, che si apre e si richiude gelosamente. Il ventriloquo del gran Federico, cui serrava e disserrava cuore e parola, vanta a Virgilio un ombroso e glorioso ermetismo verso tutti gli altri nella propria esistenza apicale accanto al trono, durante la quale (ancora Vossler¹⁶) «si era chiuso in sé, come in un ceppo di legno». Avido di fama, che solo gli altri concedono, tuttavia agli altri ha sottratto Federico e dagli altri ha fatto secessione altera. La parola è sempre, dovrebbe esser sempre parola per gli altri ma Piero l'ha usata per auto-decorazione, ne ha fatto uso autistico e adesso il contrappasso getta luce anche su questa eziologia del suo immane peccato terminale, compiuto in una prigione (raccontano i cronisti) quale sarà poi quella vegetale in cui, in inferno, sarà carcerato per l'eternità.

Notevole è che, nell'*Inferno* dantesco, i due peccati conclamatamente strumentati dalla parola deviata, l'ipocrisia e la fraudolenza consiglieri, siano, come quello del suicidio, afflitti con clausura che nasconde le fattezze del dannato o le cancella assorbendole: cappe di piombo e fiammelle avvolgenti. Nel caso dei fraudolenti, che sempre ebbero parlata sciolta in vita, al pari che per i dannati del tredicesimo canto la voce trova un avvio materialmente doloroso, quasi faticosamente sprizzando da acciarino, fiamma che a fiamma si aggiunga: il carattere duramente incoativo della *phoné*, che richiama la grande similitudine del suono cigolante da stizzo verde, ancora oppone una parola originaria, primordiale, all'interna cattiva sigillatura. Ipocriti e consiglieri del male illuminano a ritroso quella che Muresu ha identificato quale misantropia di disperati¹⁷ di Piero e compagni, in vita incapaci di dialogo e di ascolto nel trovare consolazione per affanni che vollero ipostatizzare, a torto, come definitivi e come esimenti per l'atto, a giudizio di Dante orrendo, che per

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Cfr. MURESU, *La selva dei disperati*, p. 15.

sempre li condanna. Potremmo dire che il contrappasso delle patologie morali di parola, nell'*Inferno*, punisce sempre per analogia e sempre una fenomenologia di ritenzione, seppure negli ipocriti e nei consiglieri fraudolenti posta a contrasto con quanto da questi, per inganno, esternato machiavellicamente. Peraltro, ciò che Barberi Squarotti¹⁸ ha letto nella pena di Guido di Montefeltro e di Ulisse, maestri d'inganni, e cioè un travestimento in contrappasso delle lingue di fuoco con cui, parola di verità, lo Spirito Santo apparve in Pentecoste, non disdice anche all'intendimento, nel canto tredicesimo, degli incendiati dall'invidia che accesero l'imperatore Federico: anche in questo caso una parola che brucia e non riscalda, ottenebra e non illumina, induce alla confusione della lingua e non al suo scioglimento ecumenico.

Infine, se le anime del secondo girone dei violenti soccombettero alle voci ostili, reali o presupposte, dall'esterno o a quelle risalenti dall'intimo e mai capirono che erano le stesse, c'è da chiedersi se quella che Anna Ronga ha chiamato, per l'inizio del canto, la «mostruosa corallità che dilania e sminuzza l'individuo»¹⁹, non sia, con sdoppiamento tipicamente paranoico, tanto soggetto quanto oggetto, se in sostanza il lamento non figuri anche accusa, baudelairianamente «*la victime et le bourreau*»²⁰: voce tetica del Padre-Logos avrebbe detto Adelia Noferi²¹, persecutoria, risonante nella solitudine infinita del bosco, per l'eternità, a lato delle altre solitudini gemelle. La propria voce resa straniera, che diventa una delle tante voci di infiammati, nonché infiammanti la voce terribile, cesarea, augusta del superego giudicante il quale, lungi dall'essere stato sfuggito attraverso la morte, fa sentire ancora e per il sempre squarcianti le sue note, confondendole con quelle di chi le serrò e disserrò, per un tempo, «soavi». Ora l'atroce brusio doloroso del bosco ci appare come quello che per Maurice Blanchot era l'«infinito mormorio

¹⁸ Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *La voce di Guido da Montefeltro*, in *Dante e i fraudolenti. L'Inferno interpretato da Ezio Flammia, Rosario Genovese, Gino Guida, Angelo Liberati, Teresa Noto, Mikulas Rachlik*, a cura di C. GIZZI, Pescara, Ianieri, 2012 [pp. 25-33], p. 25.

¹⁹ Cfr. A. RONGA, *Alterazioni della parola e silenzi alienati nell'Inferno dantesco*, Tesi di Laurea Magistrale in Letteratura Italiana, Anno Accademico 2022/2023, Università del Salento, p. 101.

²⁰ In *Héautontimorouménos*, v. 24.

²¹ Cfr. A. NOFERI, *Le figure della voce*, in Fonè. *La voce e la traccia*, a cura di S. MECATTI con la collaborazione di A. MENICALI, Firenze, La Casa Usher, 1985, [pp. 131-140], p. 132.

aperto presso di noi, sotto la nostra parola comune e che sembra come una fonte inestinguibile»²²: per parafrasare di nuovo la Noferi, verso il testo dantesco usurpandola, voce/voci che sono l'angoscioso spazio della dimenticanza²³.

²² Cfr. M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario* [ed. or. *L'espace littéraire*, 1955], Torino, Einaudi, 1967, p. 156.

²³ Cfr. NOFERI, *Le figure della voce*, p. 139.

INFERNO XIII, TRA DIDATTICA E DIVULGAZIONE

Marco Leone

Nella tradizione scolastica va sempre più affermandosi la pratica di una lettura dei canti della *Commedia* per stralci emblematici o, addirittura, per singole terzine, spesso all'interno di percorsi tematici, nonostante che le *Linee guida* prevedano per i Licei l'obiettivo di studiare integralmente almeno venticinque canti nell'ultimo triennio¹. Del resto, è una maniera di ricezione del poema che ha avuto illustri precedenti anche al di fuori della scuola: da Croce, che privilegiò i momenti di poesia rispetto agli elementi allegorico-dottrinali², ad Auerbach, che prese a esempio l'episodio di Farinata per spiegare la nozione di realismo³; senza trascurare neppure la diffusione iniziale dell'opera, avvenuta probabilmente proprio in forma antologica, pur se per canti isolati o per gruppi di canti. È una modalità, dunque, che anche dal punto di vista didattico può rappresentare un'alternativa, a patto che «dall'esame di episodi staccati» si risalga alla «loro cornice e poi al quadro d'insieme»⁴.

In un'ideale proposta antologica della *Commedia*, le celebri terzine del canto XIII dell'*Inferno* relative al personaggio di Pier delle Vigne occuperebbero senz'altro un posto di primo piano per una serie di aspetti, concordemente evidenziati dai commenti scolastici: 1) sono un esempio supremo di abilità stilistico-retorica; 2) dimostrano il sapiente rimaneggiamento delle fonti classiche da parte del loro autore; 3) si presentano con un alto quoziente di autobiografismo; 4) hanno beneficiato di una particolare fortuna iconografica, come capita ai versi riguardanti gli episodi più celebri dell'opera dantesca.

¹ *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all'articolo 10, comma 3, del decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 89, in relazione all'articolo 2, commi 1 e 3, del medesimo regolamento*, p. 14.

² B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921.

³ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di A. RONCAGLIA, Torino, Einaudi, 1956.

⁴ S. CARRAI, *Necessità e limiti di una lettura antologica di Dante*, in *Dante e la scuola, Atti del Convegno Aosta, 10 novembre 2021*, Torino, «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus», 2022, p. 40.

Sono aspetti ineludibili per un'adeguata esposizione del canto, che è una presenza fissa nel canone scolastico. A questo proposito mi pare utile, più che ripetere il già noto, verificare quali strategie di commento abbiano riguardato il passo in questione, non solo in alcune edizioni del poema prescelte per il loro largo impiego scolastico, ma anche nelle raccolte di analisi o di letture di testi poetici esemplari, dalle Origini sino al Novecento; oppure nei 'racconti' della *Commedia* destinati a un pubblico non accademico, ma allestiti sempre con il massimo del rigore filologico. La campionatura, per nulla esaustiva, riguarda comunque uno spettro abbastanza eterogeneo di strumenti, che presenta inevitabilmente punti in comune, ma anche differenze e peculiarità.

Per quanto riguarda i commenti, il maggior risalto è concesso proprio alle terzine che riguardano la descrizione della metamorfosi del personaggio di Pier delle Vigne in uno sterpo nocchiuto [*Inf.* XIII, 31-45] e all'orazione che costui indirizza a Dante [*ivi*, 55-72]:

Allor pors'io la mano un poco avanti
e colsi un ramicel da un gran pruno:
e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?».

Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a gridar: «Perché mi serpi?
Non hai tu spirito di pietate alcuno?

Uomini fummo e or siam fatti sterpi:
ben dovrebbebb'esser la tua man più pia
se state fossimo anime di serpi».

Come d'un stizzo verde ch'arso sia
dall'uno de' capi, che dall'altro geme
e cigola per vento che va via,

sì dela scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue: ond'io lasciai la cima
cadere, e stetti com l'om che teme.

[...]

E 'l tronco: «Sì col dolce dir m'adeschi,
ch'io non posso tacer: e voi non gravi
per ch'io un poco a ragionar m'inveschi.

Io son colui che tenni ambo le chiavi
del cor di Fedrigo, e che le volsi,
serrando e disserrando, sì soavi

che dal segreto suo quas'ogn'uom tolsi;
fede portai al glorioso officio,
tanto ch'io ne perdei li sonni e' polsi.

La meretrice che mai dal'ospizio
Di Cesare non torse gli occhi putti –
morte comune, dele corti vizio! –
infiammò contra me li animi tutti:
e l'infiammati infiammar' sì Augusto,
che lieti onor tornaro in tristi lutti.

L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto».

Di fatto, questi versi oscurano quelli finali, riservati agli scialacquatori, che fecero violenza contro i loro stessi averi: la potenza rappresentativa impiegata da Dante per i suicidi è tale da relegare sullo sfondo il secondo quadro del canto, che pure è consustanziale al primo da un punto di vista morale e strutturale. Per la descrizione della selva dei suicidi, tutti i commenti segnalano concordemente «il registro fonico aspro» delle rime (Hollander⁵) e la presenza dell'ipotesto virgiliano, relativo all'episodio di Polidoro [*Aen.* III 22 sgg.]. Tuttavia, alcuni commentatori evidenziano come la scena si presenti sostanzialmente difforme da quella dell'*Eneide*, perché «in Virgilio la pianta non s'identifica [...] con la persona» (Sapegno⁶) e l'episodio virgiliano è privo delle implicazioni etiche che ci sono in Dante, sebbene i due passi abbiano comunque in comune «la pietà per l'infelice condizione umana, qualunque essa sia» (Chiavacci Leonardi⁷). Di «libertà emulativa» parla, a questo proposi-

⁵ *La Commedia di Dante Alighieri con il commento di Robert Hollander*, traduzione e cura di S. MARCHESI, Firenze, Olschki, 2011, vol. 1: *Inferno*, p. 118.

⁶ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di N. SAPEGNO, Firenze, La Nuova Italia, 1992, vol. 1: *Inferno*, p. 148.

⁷ Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991, vol. I, *Inferno*, p. 398.

to, un altro commentatore (Inglese⁸): dunque, la linea esegetica tende a mettere in luce lo scarto tra il testo dantesco e il suo modello e questa differenza, adeguatamente valorizzata in una concreta situazione d'aula, potrebbe servire a ragionare in modo problematico e non meccanico di intertestualità e a cogliere le dinamiche interne al processo creativo della *Commedia*.

Se allarghiamo lo sguardo a strumenti diversi dai commenti, l'approccio è più variegato. Nell'analisi di Pier Vincenzo Mengaldo, oggetto di indagine sono soprattutto i fenomeni e i procedimenti stilistico-retorici, sia per la scena della selva dei suicidi che per quella relativa all'orazione di Pier delle Vigne, che i commenti tendono a interpretare, invece, soprattutto da un punto di vista dei contenuti storici e documentati. In particolare, l'esegeta prende in esame:

le rime consonantiche aspre in *-osco*, *-olti*, *-entre*, e poi quelle in *-onchi* e *-erpi* e, nel discorso vero e proprio di Piero, *-eschi*, *-olsi*, *-usto* che però si placano alla fine nelle piane della vibrata e retta dichiarazione di fedeltà al suo signore. Le accompagnano in tutta la serie di terzine varie rime paronomastiche, *bronchi* : *tronchi*; *pruno* : *bruno*; *scerpi* : *serpi* (e *sterpi*, che riprende la nota di paesaggio, ancora una volta funzionale, di 7); *volsi* : *tolsi* : *polsi*; *gusto* : *giusto* ecc., e la rima interna quasi identica o meglio rovesciata *schietti* : *stecchi* 5-6; tutti artifici che possono accompagnarsi a particolari effetti di senso (nell'ultimo caso forse il grande tema del rovesciamento di forme e creature del canto)⁹.

L'analisi di Mengaldo è un mirabile esempio di stilcritica, poiché l'analisi formalistica sfocia in intuizione ermeneutica, come bene si comprende dal finale della *lectura*, che mette in rilievo l'eccezionalità peculiare del discorso di Piero:

Si può sospettare un rapporto fra questo largo e magistrale abbandono alla parola e il fatto che il corpo dei suicidi, caso quasi unico nella prima Cantica, non è solo torturato o storpiato, ma è trasformato e degradato in tutt'altro da sé, un vegetale. La parola ben costruita è ciò che resta loro di umano¹⁰.

⁸ Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, Roma, Carocci, 2024, p. 175.

⁹ P. V. MENGALDO, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, p. 38.

¹⁰ Ivi, p. 43.

Spicca in particolare l'ipotesi, già avanzata da Spitzer, che l'*oratio* sia congegnata in conformità al rango del personaggio, il quale era un *dictator*; e che, inoltre, la sua impostazione rispecchi, da un punto di vista sintattico, le contorsioni della nuova fisionomia arborea di Piero.

La negazione della natura umana dei suicidi si evince per Mengaldo anche dal paesaggio che li ospita, la cui descrizione è caratterizzata dalla figura retorica della *correctio*: «Non fronda verde, ma di color fosco ecc.»¹¹. Il paesaggio si presenta, dunque, al negativo: essendo un luogo avernale, gli unici uccelli che sono in grado di abitarlo sono le Arpie, che si comportano da aguzzine nei confronti dei dannati (ma Dante rivela questa loro funzione solo dopo averle introdotte a inizio di canto). Quasi parodia o rovesciamento di un *locus amoenus*, l'orrido sfondo naturalistico costituisce il correlato della negazione assoluta espressa da quei peccatori con il loro gesto innaturale.

Il dantista Emilio Pasquini adotta un approccio al testo parzialmente diverso, attento ai contenuti più che allo stile, e alla sua dimensione narratologica¹². Il suo commento è, però, soprattutto figurativo, dal momento che, come tutti gli altri canti, anche il XIII è accompagnato dalla riproduzione di miniature tratte dal manoscritto Holkham 514 misc. 48 della Bodleian Library di Oxford (anni Quaranta del XIV secolo). Questa storia illustrata della *Commedia*, presentata sotto forma di «viaggio», ha un'indubbia finalità didattica, perché, come è noto, le nuove generazioni sono immerse in una cultura prevalentemente visiva e, dunque, l'abbinamento tra parola e immagine può risultare per loro particolarmente attrattivo. Pasquini tiene a mente il celebre giudizio di Contini sulla *Commedia* come libro «illustrabile» anche se non figurato¹³, pur nella consapevolezza che qualunque illustrazione non potrà mai rendere alcune caratteristiche intrinseche al testo letterario, come la sua polisemia e «il geniale intrecciarsi della voce del personaggio-Dante con quella dell'autore-Alighieri»¹⁴. Il «viaggio» illustrato di Pasquini si presenta dunque, per il suo esplicito intento divulgativo, come «un'affabile

¹¹ Ivi, p. 38.

¹² E. PASQUINI, *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della Commedia*, Roma, Carocci, 2015.

¹³ Sul rapporto parola-immagine nella *Commedia* cfr. almeno L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018; *La 'Commedia' di Dante nello specchio delle immagini*, a cura di L. BOLZONI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, 2021.

¹⁴ PASQUINI, *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della Commedia*, p. 9.

Comoedia pauperum», fondata ancora una volta sulla calcolata selezione di «terzine che nel loro insieme costituiscono una mini-antologia dei passi più significativi o memorabili del poema»¹⁵. Fra di esse, rientrano alcuni versi del XIII dell'*Inferno*: quelli dedicati alla descrizione delle Arpie (vv. 13-15) e alla trasformazione delle anime in «piante senza vita [...] che parlano e sanguinano attraverso un tramite vegetale»¹⁶. La pubblicazione di Pasquini si riconnette idealmente a un progetto digitale, *Illuminated Dante Project (IDP)*, che costituisce «un archivio online e un database codicologico e iconografico di tutti gli antichi manoscritti della *Commedia* di Dante provvisti di immagini che intrattengano relazioni col testo del poema»¹⁷: si tratta di un *corpus* di circa 280 manoscritti datati e databili tra il XIV e il XV secolo e conservati in biblioteche, musei, archivi pubblici e privati nazionali e internazionali, utilizzabili anche nella pratica d'aula come esempio di didattica dantesca fondata sull'uso delle *digital humanities* e dell'interdisciplinarietà.

Opta, invece, per un'esegesi più tradizionale il linguista Giuseppe Patota, nel suo recentissimo *A tu per tu con la Commedia*, che rappresenta un *accessus* facile e immediato al poema dantesco attraverso un florilegio dei «versi più significativi, curiosi o sorprendenti dei cento canti»¹⁸. Nell'avviso *A chi legge* l'autore esplica il criterio metodologico di fondo cui si è ispirato: non tanto, come pure ci si aspetterebbe, un'analisi storico-linguistica dei canti del poema, quanto una spiegazione dei passi prescelti «parola per parola, senza dare niente per scontato, collegando i fatti con gli antefatti»¹⁹, ancora una volta sotto la forma di un «viaggio» virtuale che ricalca quello dantesco, riadattato per l'occasione a dispositivo di divulgazione (oppure, come si preferisce chiamarla oggi, di disseminazione o comunicazione letteraria). Consapevole del fatto che la *Commedia* non è un testo autosufficiente, il commentatore pensa so-

¹⁵ Ivi, p. 10.

¹⁶ Ivi, p. 49.

¹⁷ URL: <https://manus.iccu.sbn.it/illuminated-dante-project2>, online (consultato il: 3/10/2025). Per il canto in questione sono riprodotte, con riferimento all'incontro fra Dante e Piero, miniature tratte dai seguenti manoscritti: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana Plut.90 inf.42-c. 63v; Firenze, Biblioteca nazionale centrale 313-c. 30v; Paris, Bibliothèque nationale de France; Manuscripts 78-c. 66ra (URL: <https://www.dante.unina.it/idp/public/pagine/query/check/started/tabella/soggetti/id/68>, online, consultato il: 3/10/2025).

¹⁸ G. PATOTA, *A tu per tu con la Commedia*, Bari-Roma, Laterza, 2025, p. IX.

¹⁹ Ivi, p. x.

prattutto a un pubblico di non addetti ai lavori, per rendere la sua lettura aperta a tutti, anche attraverso una scelta di passi capaci di attirare l'interesse per la loro universalità. Particolarmente privilegiata come espediente didattico è la presentazione dei personaggi del poema: Dante li ha resi «figure immortali» e senza di lui «i loro nomi sonneccchierebbero in qualche documento d'archivio o in qualche cronaca medievale»²⁰. Anche l'attraversamento dell'opera per figure o personalità può rappresentare, del resto, una sua chiave di accesso, dal momento che Dante ha saputo creare alcuni personaggi che sono divenuti «immagini storico-culturali perenni, personaggi universali, personaggi-significato, emblematici, che oltre il resto ci insegnano anche che cosa è la letteratura: non soltanto narrazione di una storia, ma simbolo di un comportamento possibile»²¹. Tra questi, c'è naturalmente anche Pier delle Vigne. Nella scheda dedicata al canto XIII della prima cantica i versi prescelti sono proprio quelli relativi alla selva infernale e all'orazione di Piero, che Dante «fa parlare in modo squisito, in un susseguirsi di figure retoriche complesse e raffinate perché, nonostante il peccato, lo rispetta come persona e lo ammira come letterato»²².

Da questa ristretta rassegna di strumenti didattici, cui si potrebbero aggiungere le varie riflessioni metodologiche sull'impiego di Dante a scuola²³, si inferisce che: 1) per l'episodio di Piero tutti gli esegeti insistono sulla forza retorica della parola come mediatrice delle passioni personali e sul «piacere emotivo dell'affabulazione»²⁴; 2) anche con Piero si verifica quell'identificazione empatica tra poeta e personaggio, che ricorre con

²⁰ Ivi, p. IX.

²¹ G. L. BECCARIA, *In contrattempo. Un elogio della lentezza*, Torino, Einaudi 2022, p. 69.

²² PATOTA, *A tu per tu con la Commedia*, p. 52.

²³ Oltre ai saggi di L. SERIANNI, G. PATOTA, S. TATTI, S. CARRAI, B. GERMANO, C. GIUNTA, contenuti negli Atti citati alla nota 4, cfr. almeno M. GRIMALDI, *La poesia che cambia. Come si legge Dante*, Roma, Castelvetti, 2021 e L. SERIANNI, *Parola di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2021. Utili anche *Dante a scuola, a scuola con Dante. Un percorso formativo nel Settecentenario dantesco*, a cura di M. CHICCO, B. MELLARINI, Trento, IPRASE, 2022; E. ARDISSINO, *Perché leggere ancora la Commedia*, in *Insegnare italiano nella scuola secondaria*, a cura di E. ARDISSINO, Milano, Mondadori Università, 2022, pp. 169-190; *Per correr miglior acque. Un esperimento dantesco*, a cura di G. NOTO, A. CICCHELLA, E. RIU, Torino, Loescher, 2023 («I Quaderni della ricerca, 70»).

²⁴ E. ZINATO, *Collaudare i concetti: Dante e l'esperienza letteraria*, in *Insegnare letteratura. Teorie e pratiche per una didattica indocile*, a cura di E. ZINATO, Bari-Roma, Laterza, 2022, p. 206.

altri dannati (Francesca e Ulisse, *in primis*). In una situazione didattica, tale identificazione può essere storicizzabile o attualizzabile, cioè può assumere un valore storico o sovrastorico: nel primo caso, riguarda le vicende individuali e ambientali dell'*auctor* e del suo personaggio; nel secondo, il trauma del suicidio, visto nella dialettica tra pietà e colpa e tra «condizione umana e giurisdizione celeste»²⁵; 3) più in generale, la *Commedia* può trasformarsi in una risorsa formativa, se insegna a cogliere l'ambiguità, le contraddizioni e la paradossalità dei testi letterari, di cui l'episodio di Piero è un esempio plastico per la dialettica prima citata; 4) la selva dei suicidi interpreta al massimo grado la saldatura tra immagini ultraterrene e concretezza terrestre, un altro paradosso che è una delle ragioni profonde dell'attualità di Dante (soprattutto dell'*Inferno*) e del suo perdurante successo: la trasformazione dei dannati in sterpi cattura gli studenti proprio per la capacità di rendere tangibile e verosimile una realtà astratta attraverso riferimenti materiali di tipo agronomico (il dettaglio del «gran di spelta», v. 99) ed esperienze empiricamente verificabili, come quella dello «stizzo verde» che, appiccato dal fuoco da un lato, stride e cigola da quello opposto (vv. 40-45)²⁶.

Non sorprende, dunque, che il canto XIII dell'*Inferno*, per questa sua cifra realistica, sia stato prediletto dagli autori di culture anche molto lontane dalla nostra²⁷. Se davvero, come afferma Contini, «Dante era un autore fondamentalmente popolare, e dovrebbe tornare a essere un autore popolare»²⁸, risultano ammissibili anche riusi non convenzionali e intersemiotici dell'episodio di Piero, come l'agone degli scultori salentini impegnati a modellare e a rivitalizzare la materia lignea degli ulivi ischeletriti dalla *xylella*, nel ricordo della metamorfica selva dei suicidi e nel segno di una fertile convergenza fra arte e poesia.

²⁵ Ivi, p. 208.

²⁶ Ivi, pp. 214-215.

²⁷ T. IWAKURA, *La fortuna di Dante in Giappone*, in *Firenze, il Giappone e l'Asia orientale, Atti del Convegno internazionale di studi*, a cura di A. BOSCARO, M. BOSSI, Firenze, 25-27 marzo 1999, Firenze, Olschki, 2001, pp. 271-279.

²⁸ Citato in PASQUINI, *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della Commedia*, p. 9.

LEGNO E SANGUE

Raffaele Casciaro

La metamorfosi dell'essere umano in un vegetale percorre la letteratura antica prima di approdare al XIII canto dell'*Inferno*. Oltre al virgiliano Polidoro, occorre almeno ricordare Ciparysso, Narciso, Filemone e Bauci, Clizia e Attis. La trasformazione è la punizione per un divieto infranto o per un eccesso, ma può essere anche un'estrema difesa per scongiurare una condizione non voluta, come nel caso di Dafne o di Lotis.

Per Polidoro e il suo corrispettivo medioevale e cristiano Pier delle Vigne, il passaggio dallo stato umano a quello vegetale ha la caratteristica di mantenere del primo il sangue e la voce. L'aspetto di pianta nasconde, intrappola la natura originaria dell'essere umano condannato. Il sangue è da sempre collegato al sacrificio, come tale è frutto di sofferenza ma è propiziatorio e, per i Cristiani, redime. Per i due personaggi di Virgilio e di Dante la condizione invece è definitiva, non prevede nessun riscatto né il passaggio ad uno stato migliore.

All'*Inferno* il sangue non è salvifico e il legno non è il *lignum vitae*, quello della Croce, sulla quale il sangue versato da Cristo diventa la linfa della vita eterna¹. Su questa metafora si basa la raffigurazione, specie in ambito francescano, della Croce come *arbor vitae*, da cui si dipartono rami o tralci spesso in forma di cartigli su cui sono appesi clipei con figure di santi, i fiori e i frutti generati appunto dal sangue-linfa². Secondo un tipico contrappasso cristiano, la morte del giusto prelude alla vita eterna, il martirio si trasforma in gloria.

¹ Il *Lignum vitae*, un trattatello che forniva in forma schematica e per uso mnemonico una sintesi della vita, passione e glorificazione di Cristo, fu scritto da Bonaventura da Bagnoregio (San Bonaventura) intorno al 1260 e più volte tradotto in immagini nel corso del Trecento. Si veda: F. COLALUCCI, *Bonventura da Bagnoregio, Santo*, in *Enciclopedia dell'arte medioevale*, vol. III, 1992, pp. 620-621.

² Il tema dell'*arbor vitae* viene sviluppato da Ubertino da Casale e si riflette in molte raffigurazioni in ambito francescano. Si veda: G.L. POTESTÀ, *San Bonaventura nell'Arbor Vitae Crucifixae Iesu di Ubertino da Casale*, in *San Bonaventura maestro di vita francescana e di sapienza cristiana. Atti del Congresso internazionale per il VII centenario di San Bonaventura da Bagnoregio*, (Roma, Pontificia Facoltà Teologica S. Bonaventura, 19-26 settembre 1974), Roma, 1976, pp. 187-196.

La leggenda della vera croce, raccolta da Jacopo Da Varazze, ci racconta che il legno su cui fu inchiodato Gesù proveniva da un albero nato da un seme posato nella bocca di Adamo³. Si può dire che l'albero si era nutrito del corpo del Progenitore, il quale da un altro albero aveva raccolto il frutto proibito.

Basterebbero queste premesse per comprendere che il legno nudo, cioè esibito come tale, non mero supporto, nell'iconografia cristiana è in sé e per sé portatore di significato. Nel caso della Croce, il legno non è raffigurato, non rappresenta ma è se stesso, con tutto il carico di rimandi che i testi sacri e la devozione gli hanno attribuito. Per numerose ragioni, non solo pratiche, anche la figura di Cristo crocifisso è quasi sempre di legno, come se la metafora del *lignum vitae* si trasferisse a colui che l'ha originata: Cristo è vita, come il legno al quale ha ridato vita col suo sangue.

Si va oltre la semplice metafora corpo umano-albero quando il processo artistico trasforma il legno in figura umana, quando un tronco diventa un corpo. Qui si mette a fuoco il nucleo centrale di questo discorso: in che modo il legno si presta alla raffigurazione del corpo umano e come ne può condizionare o influenzare la resa? Connessa a queste domande ne sorge una terza: al di là del Crocifisso, il legno si presta meglio di altri materiali a dare forma al dolore?

Si può già rispondere affermando che la questione non può essere affrontata in modo deterministico: dato un materiale, il suo utilizzo artistico non comporta automatismi ma è sempre frutto di una dialettica, nella quale l'aspetto originale della materia può essere assecondato o sfidato, esibito o camuffato. L'arte è essenzialmente una metamorfosi, modifica la materia o quantomeno la sua percezione. Però in questa dialettica la materia non è un elemento soltanto passivo, cede o si oppone in vari modi e a vari gradi alla forza che vuole modificarla. Non si può qui non richiamare Henri Focillon: «le materie comportano un certo destino o, se si vuole, una certa vocazione formale. Esse hanno una consistenza, un colore, una grana. Sono forme (...) e per ciò stesso, chiamano, limitano o sviluppano la vita delle forme dell'arte. Sono scelte, non soltanto per la comodità del lavoro (...) ma anche perché si prestano ad un trattamento particolare, perché danno certi effetti»⁴.

³ Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. VITALE BROVARONE, L. VITALE BROVARONE, Torino, Einaudi, 1995. Il capitolo *L'Invenzione della croce* è alle pp. 380-388.

⁴ H. FOCILLON, *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. *Vie des Formes*, Paris 1943), pp. 52-53.

Nell'uso del legno in arte, la dialettica tra le sue potenzialità e la trasformazione che gli imprime l'artista ha toccato gli estremi della pura esibizione della sua consistenza materiale e del suo totale occultamento. Se la tarsia lignea, soprattutto nel Rinascimento, si compone accostando legni diversi non dipinti, che suggeriscono alla mente immagini laddove gli occhi non vedono altro che legno, la scultura lignea è spesso completamente ricoperta dalla pittura, anzi trova, storicamente, la sua principale ragion d'essere nel suo prestarsi alla policromia. Tornando alla metamorfosi, nella statua dipinta il legno prende l'aspetto di qualcosa'altro grazie al colore, sembra riprendere vita per il naturalismo che gli conferisce la policromia.

L'essere stato materiale vivo dà al legno la valenza simbolica di cui abbiamo parlato, ma fornisce anche un supporto non inerte ai materiali della policromia: gesso, colla, colori, bolo, foglie metalliche si distendono sul legno come una pelle, lo decorano, lo proteggono ma ne devono anche assecondare i movimenti e interagiscono con la sua superficie porosa. La decorazione policroma sulla scultura lignea è efficace quanto la pittura su tavola: con nessun altro supporto scultoreo l'effetto finale è altrettanto naturalistico.

Il Cattolicesimo ha ampiamente utilizzato il legno dipinto per la devozione, attraverso di esso ha reso immanenti le figure celesti, che si affacciano ai fedeli dalle nicchie delle chiese e si muovono tra la folla nelle processioni, momento topico della loro funzione, previsto durante la loro esecuzione. Scultura e pittura mescolate suscitano la riprovazione delle accademie, ma la loro unione continua ad essere praticata, perfino nella Firenze post vasariana⁵. In Spagna, dove la *madera* dipinta non è stata sostanzialmente mai declassata, si parla di un «darse la mano» quando le due arti si fondono in un'unica opera⁶. Plasticità e colore ab-

⁵ C. GIOMETTI, *Sculture in legno di età barocca a Firenze: ricerche preliminari e qualche riflessione*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, a cura di L. MAGNANI e D. SANGUINETI, Genova, Genova University Press 2018, pp. 519-531.

⁶ Fu Antonio Palomino, pittore e trattatista spagnolo del sec. XVIII, ad esaltare il risultato dell'incontro tra scultura e pittura a proposito di un *Cristo del perdón* scolpito da Manuel Pereira e dipinto da Francisco Camilo: «Que así la pintura como la escultura, dándose las manos, componen un prodigioso espectáculo» (A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica*, vol. III, *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, p. 379). L'espressione usata da Palomino ha fornito il titolo per la magnifica mostra *Darse la mano* tenutasi al Museo del

binati possono enfattizzare l'espressione dei sentimenti, accentuare i moti del corpo e dell'animo e la loro unione trova nel legno uno dei migliori e più usati supporti, da sempre. Il dolore non è, ovviamente, l'unico sentimento che ha trovato questi veicoli di espressione, ma tra tutti i soggetti artistici realizzati in legno dipinto quelli relativi alla Passione di Cristo sono tra i più frequenti. La ragione sta proprio nel rafforzamento espressivo dato dall'unione delle due arti, efficacissimo laddove si deve suscitare la commozione.

Abbiamo finora parlato principalmente del legno come strumento e supporto e quindi parte di un processo al termine del quale risulta celato. La sua natura può trasparire e, certamente, è tutt'altro che ininfluente nell'aspetto finale, ma non si rivela nella sua essenza. Se consideriamo invece il legno non dipinto, siamo di fronte a una rinuncia in termini di allettamento visivo, ma questa sottrazione comporta un approccio più rigoroso. Nei Compianti e nei Calvari non dipinti il dramma cambia registro, diventa più sommerso, un dolore meno esteriorizzato. Qui il legno non arricchito diventa congeniale ad una dimensione più spirituale e intellettuale, come avviene con la rinuncia alla policromia di grandi scultori in legno quali il tedesco Tilman Riemenschneider⁷, nel clima dell'incipiente riforma protestante, o il lombardo Giovan Angelo Del Maino nella fase culminante della sua carriera, verso il 1530⁸.

Prado. Si veda: M. ARIAS MARTÍNEZ, *Darse la mano. Escultura y color en el siglo de oro*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 19 nov. 2024 – 2 marzo 2025), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2024.

⁷ Sul passaggio dalla policromia alla monocromia (o di una policromia di gamma ridotta) di Riemenschneider, uno dei più noti e celebrati scultori in legno della Germania tra Quattro e Cinquecento, si veda: M. MARINCOLA, *The Surfaces of Riemenschneider*, in *Tilman Riemenschneider: Master Sculptor of the Late Middle Ages*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 3 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000; New York, Metropolitan Museum of Art, 7 febbraio – 14 maggio 2000), a cura di J. CHAPUIS, New Haven e London, Yale University Press, 1999, pp. 99-116.

⁸ In generale, sulla predilezione cinquecentesca per la scultura monocroma, valgono ancora le considerazioni contenute in: M. COLLARETA, *Le immagini e l'arte. Riflessioni sulla scultura dipinta nelle fonti letterarie*, in *Scultura lignea (Lucca 1200-1425)*, catalogo della mostra (Lucca, Villa Guinigi, 16 dicembre 1995 – 30 giugno 1996), a cura di C. BARACCHINI; Firenze: Centro Di, 1995, pp. 1-8, alle pp. 5-7. Nello Specifico delle opere monocrome di Giovan Angelo Del Maino (e del fratello Tiburzio) si veda: D. GASPAROTTO, scheda n. III.18 in *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO e C. SALSI, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 210-213, a p. 210.

Le opere realizzate in questa occasione sul tema del *Perché mi scerpi* insistono prevalentemente sulla possibilità di rappresentare la sofferenza del corpo umano attraverso le forme contorte, scabre e tormentate del legno, trovando eloquenti equivalenze visive. Qui ci interessa la ricorrenza di questa analogia nella storia dell'arte. Senza nessuna intenzione di assolutizzare il tema e senza lo spazio per poterne illustrare lo sviluppo, possiamo però soffermarci su qualche caso significativo.

La *Maddalena* di Donatello è ottenuta da un unico tronco di legno, che sembra ancora racchiuderla⁹. La pelle invecchiata e abbronzata e i lunghi capelli incolti che la ricoprono sembrano cortecce, sebbene nel valutarne l'aspetto attuale occorra considerare anche l'abrasione della foglia oro applicata parzialmente sulla capigliatura. In realtà quello che l'occhio vede non è il legno, poiché gran parte della superficie è ricoperta di stucco, ma la resa scabra e rugosa sembra un'emanazione del tronco, un'altra corteccia. Complice anche l'azione corrosiva del tempo, ma soprattutto per l'evidente richiamo visivo ad un vecchio albero, l'opera esalta drammaticamente le potenzialità espressive del legno, anche laddove non è fatta solo di legno.

Nel *Cristo morto* di Carmine Lantrici nella chiesa della Congrega dei Turchini di Procida¹⁰, molto meno famoso della versione marmorea di Giuseppe Sanmartino, si trovano le qualità che distinguono una scultura lignea policroma e ne enfatizzano la funzione. Nel celebre *Cristo velato* della Cappella Sansevero, lo scultore in marmo ha modulato il volume delicatamente e ha prodotto l'effetto stupefacente della trasparenza con la pura "forza di levare" applicata alla compatta massa bianca. Lantrici ha invece creato un ossimorico dinamismo del corpo morto, esaltato dal drammatico trattamento pittorico nel contrasto tra la pelle livida e il sangue delle ferite. Anche nella loro percezione odierna, le due opere fanno leva l'una su un apprezzamento estetico, l'altra su un coinvolgimento emotivo; la prima è considerata ormai anche dai media come

⁹ M. MASI, *La Maddalena penitente di Donatello: Materiale, tecnica e restauro*, in «OPD Restauro» n. 25 (2013), pp. 45-68. Si veda anche: G.B. FIDANZA, *Donatello's Maria Magdalena. Technik und Theologie einer Hozfigur*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», LXII, (2014), pp. 127-144.

¹⁰ Sul *Cristo morto* di Lantrici si veda: S. DE MIERI, *Splendori di un'isola. Opere d'arte nelle chiese di Procida dal XIV al XIX secolo*, Portici, Edizioni Fioranna, 2016, pp. 337-353.

uno dei capolavori dell'arte italiana, la seconda è nota quasi solo in loco e come opera puramente devozionale.

La considerazione riduttiva della funzione devozionale ai fini dell'arte è concetto accademico, applicato specialmente alla scultura in legno, che secondo Vasari non raggiunge gli esiti di "morbidezza e carnosità" degli altri materiali ma è funzionale alle esigenze della "cristiana religione, attesoché infiniti maestri hanno fatto molti crocifissi e diverse figure ancora"¹¹. Si prefigurava nelle sue parole, anche se in modo non del tutto consapevole, una distinzione filosofica tra le finalità dell'arte e quelle didattiche e religiose, in modo analogo a quanto avveniva nelle accademie con la separazione delle discipline pittoriche da quelle scultoree. Un'esigenza di categorizzare che viaggia in direzione opposta a quella delle sculture devozionali.

Nel *Cristo morto* di Procida il sangue dipinto si immagina emanato dal corpo ligneo. La combinazione legno-sangue dell'arbusto virgiliano e dantesco si ritrova su un piano diverso nella finzione artistica del Lanttrieni.

Con l'ultimo esempio facciamo un salto audacissimo e approdiamo a Giuseppe Penone. Il nesso con il nostro discorso è costituito dall'albero, il tema che pervade l'opera dell'artista nato nel 1947. *Alberi in versi* è titolo della mostra che Penone ha dedicato a Dante¹², nella quale l'albero emerge come figura fondativa della sua ricerca, archetipo primario della scultura e insieme organismo vivente, la cui struttura e crescita rimandano analogicamente al corpo umano, come nei casi storici di cui abbiamo parlato, ma esplorando nuovi percorsi. Il regno vegetale si configura così come luogo privilegiato di una riflessione sul rapporto ambivalente tra interno ed esterno, pieno e vuoto, positivo e negativo, umano e naturale, secondo una tensione che attraversa la pratica artistica e trova corrispondenze nella visione cosmologica e simbolica della *Commedia*. In questo contesto, il principio dell'"inverso" assume un valore centrale, trovando riscontro sia nella dimensione poetica del verso — inteso come movimento di ritorno e di rovesciamento — sia nelle procedure operative

¹¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. BELLOSI e A. ROSSI, Torino, Einaudi, 1986, (Firenze, Torrentino, 1550), p. 56.

¹² Giuseppe Penone. *Alberi in versi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 6 luglio – 3 ottobre 2021), a cura di G. MARANIELLO, C. OSSOLA, R. PINTUS, Firenze, Giunti, 2021.

adottate da Penone. Tecniche quali il calco e l'impronta, fondate sull'esperienza del contatto, attivano un processo di reciproca trasmissione tra corpi e materie eterogenee, in cui la forma nasce dall'aderenza e dalla relazione. Ne scaturisce una scultura che, come il verso dantesco, si genera per stratificazione e corrispondenza, rendendo visibile l'intreccio profondo tra natura, linguaggio e memoria.



Fig. 1. Donatello, *Maddalena*, 1453-55ca., legno e stucco dipinti e dorati, cm 185 x 51 x 45, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (foto dell'autore).



Fig. 2. Carmine Lantriceni, *Cristo morto*, 1728, legno dipinto, Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino (foto Aniello Intartaglia).



Fig. 3. Giuseppe Penone, *Alberi*, foto dalla mostra *Alberi in versi* (Firenze, Galleria degli Uffizi, luglio-ottobre 2021).

UN CESPUGLIO PARLANTE.
QUALCHE NOTA INTORNO A INF. XIII
E ALLA SUA TRADIZIONE ICONOGRAFICA*

Lucina Speciale

La *Commedia* dantesca è il primo testo della nostra letteratura in lingua romanza del quale sia possibile ricostruire la trasposizione in immagine¹. Com'è noto, a pochi anni dalla sua composizione l'opera ebbe una fortuna vasta e rapidissima, da *best seller*. Il testo conobbe una precoce canonizzazione grafica e diede origine ad un certo numero di edizioni di lusso, spesso dotate di commenti e apparati decorativi più o meno elaborati. Rientrano in questa categoria volumi di formato preferibilmente grande – che lo stesso Dante avrebbe detto 'da banco'² – vergati in minuscola cancelleresca, o meno di frequente in gotica *textualis*, e arricchiti da inserti illustrativi, destinati in un primo momento a segnare la scansione dell'opera in tre cantiche, e successivamente distribuiti all'interno dei singoli canti.

¹ *Questo breve contributo sviluppa qualche considerazione di L. SPECIALE, *Dante, Petrus de Vineia e un ritratto federiciano scomparso*, in A. BECCARISI, M. DE GIORGI, V.L. PUCCETTI, F. SOMAINI, *La mente di Dante. Visioni, percezioni, rappresentazioni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024 (Temi e testi, 243), pp. 251-264. Ringrazio sentitamente i curatori della mostra, Massimiliano Rossi e Luca Maschio, per l'invito ad offrire un contributo al catalogo.

Per un recente quadro d'insieme sull'illustrazione della *Commedia* cfr. *La Commedia di Dante nello specchio delle immagini*, a cura di L. BOLZONI, Roma, Enciclopedia Italiana, 2021, con studi di L. BATTAGLIA RICCI, C. BALBARINI, A. PEREGOTTI, L. AZZETTA, C.A. GIROTTI, P. RUBIN, A. TORRE, P. PROCACCIOLI, A. MAZZUCCHI, A. BENASSI, P. PALLOTTINO, G. BACCI, M. ROSSI, S. DE SANTIS, F. CAMILETTI, F. MAZZOCCA, P. RISONI, S. TOMMASINI, V. TRIONE, S. LISCHI, M. ARMAUDO: soprattutto L. BATTAGLIA RICCI, *Dall'antica Vulgata al Dante di Federico da Montefeltro*, pp. 3-53. Da ultimo il bel libro di A. FORTE, *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della Commedia*, Roma, Viella, 2023, [Scritture e libri del medioevo, 24]. Un prezioso strumento d'indagine è offerto dalla schedatura iconografica delle copie illustrate della *Commedia* in corso di realizzazione nel Dante project: <https://www.dante.unina.it/idp/public/pagine/query/check/started/tabella/soggetti/id/217>.

² Per la nozione di 'libro da banco' si rimanda a A. PETRUCCI, *Il libro manoscritto*, in Id., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 11-44.

Ad essere dotate di illustrazioni sono spesso le edizioni commentate della *Commedia*: si annoverano tra queste i codici nei quali compaiono le prime rappresentazioni di Dante e Virgilio tra le piante che ospitano le anime dei suicidi. In questa compagine spicca il *Dante Poggiali*³, che in corrispondenza del canto tredicesimo presenta un'unica vignetta, nella quale Dante e Virgilio si aggirano in un giardino spoglio e irto di rovi «nodosi e 'nvolti» [*Inf.* XIII, 4-6] (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. 313, f. 30v) (fig. 1). L'immagine riprende l'intero contenuto del canto tredicesimo. Virgilio e il poeta fiorentino ostentano i panni e le movenze di un moderno dottore universitario e di un discepolo. Dante è interamente preso dalle parole e dal gesto del suo mentore, al quale l'artista ha riservato il centro della scena. Su sollecitazione del maestro, il poeta stacca dalla sommità dell'arbusto che gli è prossimo il rametto sanguinante dal quale scaturisce la voce di Pier della Vigna. Nell'angolo destro della composizione si annidano le Arpie, meno deformi e "brutte" di quanto non le dichiari il testo, dotate di testa femminile e corpo di uccello, ma ingentilite da una livrea di piume bianche.

L'analisi del *corpus* dantesco rivela qualche altro esempio precoce di illustrazione del tredicesimo dell'*Inferno*. Il canto dedicato alla vicenda di Pier della Vigna sembra conoscere una certa mobilità iconografica. Riveste particolare interesse la soluzione conservata nel Riccardiano 1005⁴ (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, f. 30v), prodotto quasi certamente da una bottega bolognese entro il 1340, nel quale la selva dei suicidi è suggerita dalla figurina ibrida, metà uomo e metà vegetale, che si staglia sul fondo di una lettera dipinta (fig. 2). Assai più convenzionale risulta l'abbozzo a penna del codice Laurenziano Plut. 90 inf. 42, f. 62r, nel quale Dante e Virgilio sono rappresentati mentre stanno per inoltrarsi nella boscaglia formata dalle anime dei suicidi⁵.

³ Sul Dante Poggiali cfr. T. DE ROBERTIS, S. CHIODO, *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 313*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante, Dante*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 aprile – 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO, T. DE ROBERTIS, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 232-235 con riferimenti.

⁴ Per il Riccardiano 1005-Braidense AG XII 2 cfr. M. VOLPI, *Iacomo in cattedra e la centralità del manoscritto Riccardiano-Braidense*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. ARQUÉS COROMINAS, M. CICCUTO, Firenze, Franco Cesati, 2017 [Dante visualizzato 1], pp. 143-160.

⁵ Per l'immagine: <https://www.dante.unina.it/idp/public/preview/mirador/idimagini/497> (u.a. 5 gennaio 2026). Sul Laurenziano Plut. 90 inf. 42, un'edizione commen-

Come di norma avviene nei codici illustrati, nella *Commedia* le immagini impreziosiscono il testo ma conservano una funzione mnemonica. Non è verosimilmente un caso che l'illustrazione del passaggio dedicato a Pier della Vigna assuma particolare rilievo nelle edizioni della *Commedia* accompagnate dal *Comentum* di Benvenuto da Imola, nel quale alla parabola esistenziale del protonotaro di Federico II è dedicata una lunga digressione. Ne offre un esempio particolarmente significativo il codice Marciano It. Z. 54 (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, It. Z. 54, c. 11v), prodotto nell'ultimo quarto del XIV in area veneta⁶. La miniatura che introduce *Inf.* XIII mostra una seconda versione sintetica dell'episodio. Dante e Virgilio si stagliano in primo piano sullo spazio buio di una caverna; gli arbusti sono ridotti a rigide forme stilizzate, dalle quali una delle due figurine stacca un ramo. Sulla chioma dei due cespugli superstiti sono appoggiate due strane creature dal piumaggio ispido e scuro, molto simili a rapaci notturni.

Ancora diverso è l'arrangiamento che distingue la variante proposta nell'Egerton 943 della British Library, che conserva la prima versione illustrata integrale della *Commedia*⁷, prodotta in ambiente padano: qui il contenuto del canto tredicesimo è suddiviso in due vignette, rispettivamente collocate a f. 23v e a f. 24v; nella prima i due protagonisti si inoltrano nella boscaglia popolata dalle arpie, nella seconda si soffermano a parlare con i suicidi trasformati in alberi.

Più interessante, anche sotto il profilo della *mise en page*, si rivela l'immagine di un'altra edizione integrale del poema, quella conservata nell'Holkham 514 (Oxford, Bodleian Library, Misc. 48, f. 19r),⁸ allestito a Napoli intorno alla metà del XIV secolo o poco dopo. La scena, che

tata della prima Cantica, già pertinente dalla biblioteca personale di Giovanni Villani cfr. Non mi è stato possibile consultare S. PICARELLI, *Nel cantiere di un mercante copista per passione: il Pluteo 90 inf. 42 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, in *Immaginare la Commedia*, a cura di C. PERNA, Roma, Salerno, 2022, pp. 25-41.

⁶ Per l'immagine: https://www.dante.unina.it/idp/public/preview/preview/idMs/263632/idimmagini/1218/returnPath/pagine_query_page_1#mark.

⁷ L'immagine è reperibile in *Digitized Manuscripts*, corredata di descrizione, all'indirizzo http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton_MS_943 (u.a. gennaio 2026 non accessibile).

⁸ Per la riproduzione integrale del codice <http://www.bodleian.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/mss/holkham/misc/048.a.htm>. Per l'origine e la data del manoscritto cfr. L. PASQUINI, *L'apparato illustrativo del ms. Holkham 514 (Oxford, Bodleian Library, misc. 48)*, in *Dante visualizzato*, pp. 237-333, con riferimenti.

occupa il margine inferiore del foglio, mostra Virgilio e Dante immersi in un piccolo bosco. Sulle chiome degli alberi si accalca una folta schiera di Arpie che ne divorano le foglie, lasciando cadere dalla bocca la linfa rossastra (fig. 3). Il cespuglio più prossimo a Virgilio, dal quale il poeta spezza un ramo che stilla sangue, è accompagnato da una piccola iscrizione in lettere rubricate che lo identifica come «piero delle vi(n)gne» (sic).

Questa ristretta, ma variegata campionatura della tradizione iconografica di *Inf.* XIII riflette in modo eloquente il carattere polimorfo che ebbe sin dall'origine il *corpus* illustrato dantesco, nel quale le immagini potevano assumere di volta in volta il ruolo di integrazione didascalica, commento o esegesi del testo. Non sorprende che, intorno alla metà del Trecento o poco prima, nelle botteghe fiorentine circolassero programmi illustrativi come quello conservato in uno zibaldone cartaceo scoperto assai di recente, dai quali gli artisti – o forse i committenti – delle prime copie decorate della *Commedia* potessero ricavare impostazione grafica e soggetti per le costose edizioni di lusso del poema che si diffusero nella penisola.

Sfortunatamente il fascicolo fiorentino (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale II.IV.246, sez. III, ff. 121-128)⁹, che tratteggia il profilo di un fastoso esemplare di grande formato, arricchito da centinaia di inserti figurati, è privo della sezione iniziale: non è dunque possibile stabilire quale fosse la versione di *Inf.* XIII che vi era proposta. Ancor meno chiara è l'identità dei possibili destinatari di questo curioso prontuario iconografico. Il documento è rigorosamente privo degli schizzi e degli schemi disegnativi che distinguono i libri di modelli medievali. Il testo è redatto da un copista non estemporaneo, che utilizza senza difficoltà le convenzioni grafiche e il sistema abbreviativo del libro manoscritto. Se la lista dovesse realmente essere un riflesso dei repertori che circolavano nelle botteghe, si dovrebbe credere che tra i pittori della *Commedia* fosse diffusa una padronanza non comune della scrittura: l'ipotesi non è priva di suggestione, ma questa è già un'altra storia.

⁹ Sul frammento fiorentino L. AZZETTA, *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.246*, in «*Onorevole*», cit., pp. 246-247.



Fig. 1. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. 313, f. 30v.

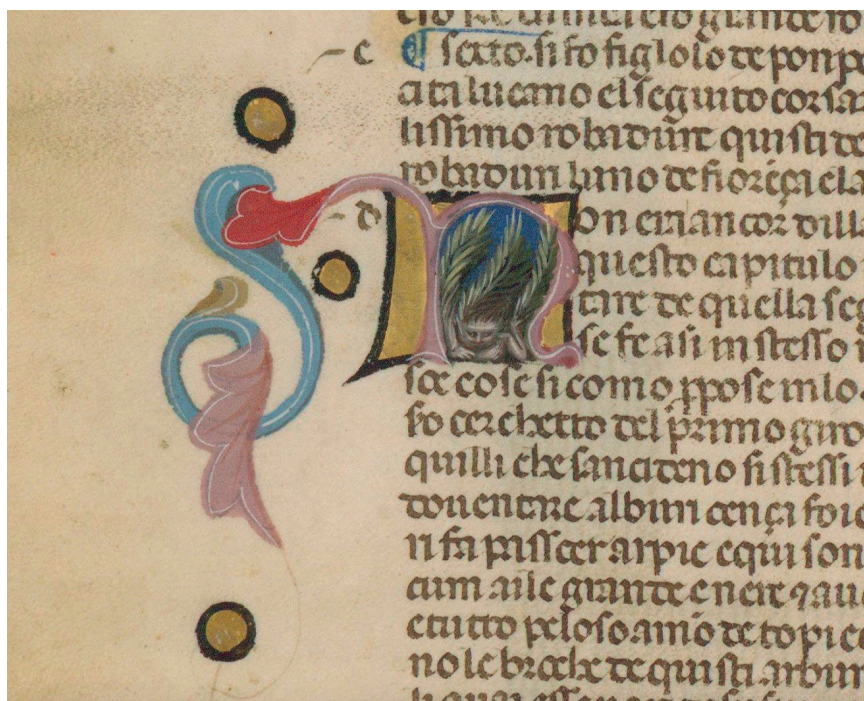


Fig. 2. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, f. 30v.



Fig. 3. Oxford, Bodleian Library, Misc. 48, f. 19r.

SEMIOTICHE DELLA METAMORFOSI ARBOREA
TRA VOCE, CORPO E IMMAGINI

Daniela Caracciolo

Il XIII canto dell'*Inferno* è uno tra i più densi luoghi della *Commedia* per la presenza di una potente immagine di mutazione: le anime dei suicidi, avendo negato la loro corporeità, sono condannate a ri-vivere in forme vegetali in un bosco fosco di sterpi nodosi e sanguinanti, dove solo la violenza esterna può restituire loro la parola.

Il suicidio, secondo la dottrina scolastica che Dante desume e traduce da san Tommaso¹, implica una frattura insanabile tra anima e corpo. La scelta di recidere la vita attraverso la volontà, violando l'ordine stabilito da Dio, priva l'anima della possibilità di ricongiungersi alla propria corporeità nel giorno del Giudizio. La pena dantesca consiste così in una metamorfosi irreversibile che si distanzia dall'episodio virgiliano di Polidoro² dal quale discende: nell'*Inferno* il corpo umano è sostituito da oscuri pruni dove l'identità, disgiunta all'atto della morte, è incorporata in un organismo vegetale che non ha volto, né voce propria, né movimento e perciò aliena dalla natura delle cose³.

La metamorfosi in pianta non è una semplice pena simbolica. Il canto vive di uno speciale ibridismo, rimarcato tanto dalle Arpie, metà donne e meta uccelli, esecutrici spietate della Giustizia divina⁴, quanto dalla forma degli arbusti che mantiene intrappolata la coscienza⁵. La mescolanza delle due nature, umana e vegetale, sta nella loro reciproca negazione: come il suicida ha spezzato l'unione tra corpo e anima voluta da Dio, così il suicida-pianta è degradato per il suo essere fuori dall'ordine

¹ *Summa Theologiae* II, II, 64, 5.

² Virgilio, *Eneide*, III libro, vv. 22-68.

³ E. DRASKOCZY, "Come pintor che con essempro pinga": l'influenza ovidiana sulle metamorfosi vegetali della *Commedia*, in *Dal testo alla rete. Letteratura, arte, cultura e storia in nuove prospettive*, a cura di E. SZKÁROSI e J. NAGY, Budapest, Università degli Studi Eötvös Loránd, 2010, pp. 13-28.

⁴ Cfr. G. GUARINO, *L'animale e l'ibrido nella cultura e nella letteratura. Prospettive teoriche dai Greci a Dante*, Roma, Aracne, 2013.

⁵ Il richiamo è a Ms. Holkham misc. 48, XIV sec., Oxford, Bodleian Library.

gerarchico, radicato in un corpo germogliato da semi lasciati cadere da Minosse⁶. Il capovolgimento del paradigma ovidiano, poiché la metamorfosi in questione non né salvifica né purificatrice, è l'eterna dannazione che conduce sia alla perdita della corporeità che a quella della comunicabilità⁷.

Una delle peculiarità del bosco dei suicidi, «selva non di alberi, ma di sterpi spinosi»⁸, è la discordanza tra udito e vista che investe il pellegrino:

«Io sentia d'ogni parte trarre guai
e non vedea persona che 'l facesse;
per ch'io tutto smarrito m'arrestai.

Cred'io ch'ei credette ch'i credesse
Che tante voci uscisser, tra quei bronchi,
da gente che per noi si nascondesse»
[*Inf.* XIII, 22-27].

In questa condizione Dante non vede né volti, né occhi, ma percepisce lamenti provenire dall'invisibile. Le anime che gemono non sono nascoste, ma esistono in corpi vegetali privi di qualunque forma antropomorfa. Soltanto l'atto di rottura rivela la presenza: «Allor porsi la mano un poco avanti / e colsi un ramicel da un gran pruno / e 'l tronco suo gridò: "Perché mi schiante?". // Da che fatto fu poi di sangue bruno» [Ivi, 31-34].

Esteriormente, Pier delle Vigne è un arbusto dai rami ritorti, che si fa simile a un corpo umano solo quando si palesa nella condizione paradossale del dolore⁹. L'orribile manifestazione della voce non è un'espressione di intenzionalità perché essa è resa possibile solo attraverso un atto di violenza. La voce non appartiene al corpo, ma si trasferisce nella

⁶ L. SPITZER, *Studi italiani*, a cura di C. SCARAPATI, Milano, Vita e Pensiero, 1976, p. 150.

⁷ E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero: la fabbrica della Commedia*, Pavia, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2001, p. 185.

⁸ C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno Editrice, 2001, t. II, p. 641.

⁹ S. GENTILI, *La selva, gli alberi e il suicidio nell'Inferno di Dante: fonti e interpretazioni*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M. A. TERZOLI, A. ASOR ROSA, G. INGLESE, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, vol. I, pp. 149-163.

linfa che diventa sangue. L'espressione fonica è sostituita dalla corteccia che si tramuta in superficie significante; è lo stesso Dante a definire tale relazione: «da quella scheggia uscì insieme parole e sangue» [Ivi, 43-44].

La figurazione si confronta con questo limite: come tradurre in termini coerenti la relazione tra voce, corpo e forma? Tale rapporto coinvolge tanto la questione della rappresentazione del dolore quanto i limiti semiotici imposti all'immagine muta per statuto. Nell'ampia casistica della traduzione in figure della *Commedia* ("Dante historiato", "visualizzato" e "illustrato") la compenetrazione tra verbale e visuale trova le sue fondamenta nelle operazioni esegetiche precedenti e successive al *Comento* landianiano¹⁰. Tra le illustrazioni dei numerosi codici realizzati tra XIV e XV secolo¹¹ spicca il segno del rivolo di sangue che scorre lungo la pianta. Metafora della voce che sostituisce il suono, essa è risposta che rivela l'angosciato travaglio¹² e che trasferisce la funzione comunicativa in un elemento fisico. Il ramo reciso e la ferita della superficie diventano canale di trasduzione: solo spezzando un "ramicel" del groviglio di arbusti, Dante *agens* attiva una risposta nell'uomo-tronco¹³. In questa sequenza si concentra la complessità della dinamica semiotica: l'anima è imprigionata nella materia vegetale («spirito in carcerato» [Ivi, 87]), il legno trattiene al suo interno la memoria e l'identità dell'individuo storico¹⁴ che è incapace di comunicare se non attraverso la violenza subita.

Fin dai primi incunaboli editi a partire dagli anni '70 del XV secolo¹⁵ esegeti, commentatori e illustratori hanno dato una risposta al complesso problema della traducibilità, interpretando la selva dei suicidi come con-

¹⁰ Si veda almeno L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.

¹¹ Su questo aspetto si rimanda a M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia Handschriften*, Verlag, Stuttgart, 1984.

¹² SPITZER, *Studi italiani*, pp. 147-172.

¹³ G.B. BOCCARDO, *Il bosco delle reticenze. Appunti per una lettura di "Inferno" XIII*, in «Versantes», 58, 2 fasc. (2011), pp. 134-135. Ai fini di un confronto basterà rimandare a Ms. Yates Thompson 36, 1444-1450 ca., Londra, British Library.

¹⁴ F. FRANCESCHINI, *Pontremoli, San Miniato, Pisa, Capua: supplizio e morte di Pier delle Vigne nell'itinerario dei commenti danteschi*, in *Pier Delle Vigne in catene: da Borgo San Donnino alla Lunigiana medievale. Itinerario alla ricerca dell'identità storica, economica e culturale di un territorio. Atti del Convegno itinerante (28 maggio 2005-13 maggio 2006)*, a cura di G. TONELLI, Sarzana, Grafiche Lunensi, 2006, pp. 127-142.

¹⁵ C. CIERVIA, *La Commedia di Dante in immagini nell'arte del Rinascimento*, in «Critica del testo», XIV, 2 (2011), pp. 581-612.

trappasso morale o come allegoria della mutazione. «Pone [Dante] qui nel principio del secondo girone nel quale sono puniti quegli che hanno usato violentia in sé e nelle cose sue. Descrive una selva foltissima e senza alcun viottolo. Selva dico non d'alberi ma di sterpi spinosi»¹⁶. La selva sarà destinata a essere ancora più intricata quando le anime riprenderanno i loro corpi ma solo per appenderli «ciascun al prun dell'ombra sua molesta» [Ivi, 108]. Nella *Commedia* pubblicata nel 1497, ultima delle edizioni quattrocentesche con commento di Cristoforo Landino¹⁷, la piccola xilografia che accompagna il canto mostra Dante in atto di tendere la mano verso un ramo, mentre dal tronco emerge un viso ritorto. L'immagine rappresenta un processo temporale, ossia il passaggio dalla muta immobilità all'articolazione-emissione del linguaggio attraverso il volto e il gesto (atto di rottura) che svela la presenza del soggetto imprigionato (fig. 1).

La tema dell'identificazione uomo-pianta ritorna nell'*Orlando furioso*, anche se rielaborato in un contesto diverso¹⁸:

Onde con mesta e flebil voce uscìo
 espedita e chiarissima favella,
 e disse: - Se tu sei cortese e pio,
 come dimostri alla presenza bella,
 lieva questo animal da l'arbor mio:
 basti che 'l mio mal proprio mi flagella,
 senza altra pena, senza altro dolore
 ch'a tormentarmi ancor venga di fuore.
 [O.F. VI, 28].

È Astolfo, tramutato in mirto dalla maga Alcina, che si palesa a Ruggero¹⁹. Il meccanismo ricalca e al contempo varia l'archetipo dantesco: la pianta, originata da un incantesimo, è lacerata da un agente esterno (l'Ippogrifo legato al tronco), si lamenta ma non sanguina.

¹⁶ Dante Alighieri, *La Commedia. Con il commento di Cristoforo Landino*, Venezia, Pietro Quarenghi, 1497, s.n.

¹⁷ G. PITTIGLIO, *L'illustrazione della Commedia nella prima età della stampa: da Cristoforo Landino ad Alessandro Vellutello*, in *Dante a Verona 1321-2021. Il mito della città tra presenza dantesca e tradizione shakespeariana*, a cura di F. ROSSI, T. FRANCO, F. PICCOLI, Milano, Silvana Editoriale, 2021, pp. 106-113.

¹⁸ D. FOLTRAN, *Il topos narrativo della pianta parlante da Virgilio a Tasso*, in «Studi tassiani», XLV (1997), p. 211.

¹⁹ C. CONFALONIERI, «Perché mi schiante?». *L'uomo-pianta nella letteratura italiana*, in «Critica letteraria», XXXVI, 3 (2008), pp. 447-465.

Il dispositivo della trasformazione ovidiana di Ciparisso, individuabile nell'*Ovidio Metamorphoseo vulgare* di Giovanni Bonsignori del 1497, potrebbe aver agito come modello per la piccola vignetta dell'edizione Zoppino del 1530 del *Furioso*²⁰ dove il capo di Astolfo si integra con la materia vegetale in cui è mutato. Si ricordi che nel 1522, ad istanza del medesimo editore, Nicolò degli Agostini aveva già versificato le *Metamorfosi* con l'aggiunta di allegorie in prosa e settantadue xilografie. Il fenomeno metamorfico di Ciparisso qui illustrato è dato da elementi vegetali che entrano progressivamente nello spazio corporeo per innesti, questo per mantenere riconoscibile l'identità iniziale. In Ovidio è la persona vivente che diventa pianta o albero: la durata e il processo della trasformazione sono concentrati in un unico istante rappresentativo che condensano il passato (l'identità umana) con il presente (lo stato vegetale).

L'illustrazione dantesca di Pier delle Vigne gioca analogamente con la coesistenza formale di umano e vegetale: l'elemento dell'identità (il volto) resta leggibile e permette così la riconoscibilità del personaggio (fig. 2). La memoria del corpo originario è però l'elemento di una raffigurazione anomala poiché insiste sul motivo della vegetazione dalle sembianze umane capovolgendo di fatto il principio che è l'anima disgiunta dal corpo all'atto del suicidio a parlare attraverso la pianta²¹.

L'aspetto scompare nell'innovativo apparato esegetico e iconografico della *Nova esposizione alla Commedia* di Alessandro Vellutello, stampata a Venezia in una prima edizione nel 1544 per i tipi di Francesco Marcolini. La peculiarità linguistica dantesca, ricca di parole onomatopeiche che accentuano la cupa atmosfera del paesaggio (bosco-fosco, bronchi-tronchi, aspri-sterpi²²) è segno della disperazione dei suicidi resa in un suono nascosto che solo successivamente si articola in voce: «allora soffiò il tronco forte, e poi / si convertì quel vento in cotal voce» [Ivi, 91-92].

²⁰ F. CANEPARO, *Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530*, in «Schifanoia», XXXIV-XXXV (2008), pp. 165-172.

²¹ A. K. CASSEL, *Pier della Vigna metamorphosis: iconography and history*, in *Dante, Petrarch, Boccaccio: studies in the Italian Trecento in honor of Charles S. Singleton*, ed. by A. S. BERNARDO and A. L. PELLEGRINI, Binghamton, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1983, pp. 31-76, G. OLIVA, *Pier delle Vigne: l'uomo pianta*, in *Inferno: Dante personaggio, Francesca, Farinata, Pier delle Vigne, Ulisse, Ugolino*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 63-85.

²² C. PROSPERI, *Il caso e la necessità: lettura del canto XIII dell'Inferno*, in «Mediterranea. International journal on the transfer of knowledge», 7 (2022), p. 490.

L'immagine replica la sonorità linguistica; eppure non è l'emissione della voce di Pier delle Vigne a essere rappresentata, ma i gesti di Dante che prima spezza, ascolta e poi retrocede (fig. 3). L'incisione di Vellutello, diagramma geometrico-combinatorio e ruota di memoria²³, a differenza del rispettivo disegno preparatorio conservato alla Morgan Library di New York²⁴ è uno spazio che riunisce e circoscrive la riconfigurazione dell'intero girone infernale, «tutto pieno in forma d'un folto bosco»²⁵. Il commentatore crea una nuova cornice epistemologica, lontana dalla logica umanistica di un *Inferno* analizzabile e misurabile matematicamente diffusa a partire dalla pubblicazione nel 1506 del *Dialogo circa il sito, forma e misure dell'Inferno di Dante* di Antonio Manetti²⁶. Nello spazio dell'immagine, circolare e in sé concluso, Dante e Virgilio si muovono coerentemente con l'idea della pena eterna, della ripetizione infinita del dolore: i suicidi, corpi in forma vegetale condannati a rivivere il corpo in forma silente, sono disposti come esili colonne ritmiche, figure immobili e seriali, poste lungo il perimetro che obbliga lo sguardo a ruotare e a ritornare sempre al punto di partenza. Il bosco dei suicidi, così rappresentato, diventa il dispositivo dell'immutabilità della colpa.

²³ M. ROSSI, *Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che "per sé fuoro". Sul corredo grafico della "nova esposizione"*, in «Studi rinascimentali», 5 (2007), pp. 127-144.

²⁴ R. EITEL-PORTER, *Drawings for the Woodcut Illustrations to Alessandro Vellutello's 1544 Commentary on Dante's*, in «Print Quarterly», XXXVI (2019), pp. 3-17.

²⁵ A. VELLUTELLO, *La Comedia di Dante Aligieri con la nova esposizione*, Venezia, Francesco Marcolini, 1544, p. 77v.

²⁶ P. TERRACCIANO, *Lo sguardo e la scienza. Misure infernali, misure dell'uomo e misure divine*, in «Syzetesis», XI (2024), pp. 149-168.

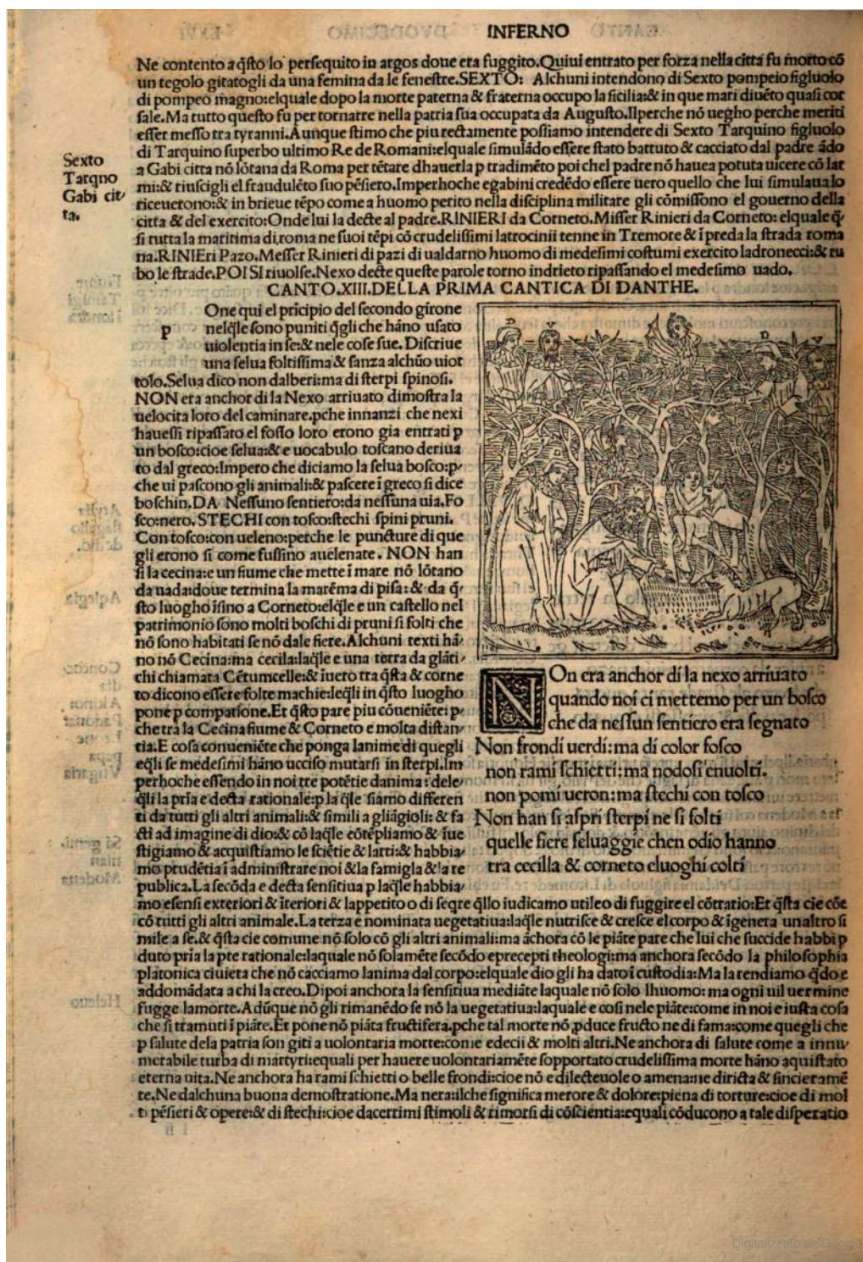


Fig. 1. Dante Alighieri, *La Commedia*, comm. Cristoforo Landino; Credo che Dante fece quando fu accusato per eretico dall'inquisitore, in Vinegia, da Pietro Quarenghi, 1497, *Canto XIII de la prima Cantica*, vignetta xilografica, s.n.

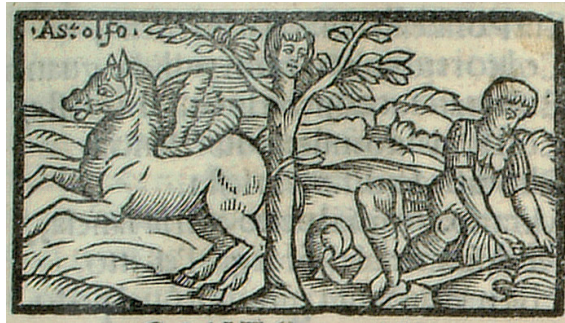


Fig. 2. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto nobile ferrarese, con somma diligenza tratto dal suo fedelissimo esemplare, historiato, corretto, et nuouamente stampato, in Vinegia, per Nicolò d'Aristotile di Ferrara detto Zoppino, 1530, canto VI, vignetta xilografica.



Fig. 3. *La comedia di Dante Alighieri con la noua espositione di Alessandro Vellutello*, impressa in Vinegia, per Francesco Marcolini ad instantia di Alessandro Vellutello, 1544, *Inferno canto XIII*, tavola xilografica, p. 77v.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri D., *Commedia*, 3 voll., a cura di G. INGLESE, Edizione nazionale delle Opere di Dante Alighieri a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 2021.
- Alighieri D., *Commedia*, con il commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991, vol. 1: *Inferno*.
- Alighieri D., *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, Roma, Carocci, 2024.
- Alighieri D., *Göttliche Komödie*, vol. I *Die Hölle, metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philaethes*, Leipzig, Teubner, 1865, *ad locum*.
- Alighieri D., *La Commedia. Con il commento di Cristoforo Landino*, Venezia, Pietro Quarenghi, 1497.
- Alighieri D., *La Divina Commedia*, a cura di N. SAPEGNO, Firenze, La Nuova Italia, 1992, vol. 1: *Inferno*.
- Alighieri D., *Tutte le opere*, Roma, Newton Compton, 2016.
- Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi: preceduta da La novella del Grasso*, a cura di D. DE ROBERTIS, G. TANURLI, Milano, Il Polifilo, 1976.
- ARDISSINO E., *Perché leggere ancora la Commedia*, in *Insegnare italiano nella scuola secondaria*, a cura di E. ARDISSINO, Milano, Mondadori Università, 2022, [pp. 169-190].
- AUERBACH E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di A. RONCAGLIA, Torino, Einaudi, 1956.
- BALDINUCCI F., *Vita del Cavalier Giovan Lorenzo Bernino*, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1682.
- BARBERI SQUAROTTI G., *La voce di Guido da Montefeltro*, in *Dante e i fraudolenti. L'Inferno interpretato da Ezio Flammia, Rosario Genovese, Gino Guida, Angelo Liberati, Teresa Noto, Mikulas Rachlik*, a cura di C. GIZZI, Pescara, Ianieri, 2012 [pp. 25-33].
- BATTAGLIA RICCI L., *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.
- BEAL R.S., *Ending in the middle. Closure, Openness, and Significance in Embedded Medieval Narratives*, in «Annali d'Italianistica», XVIII, (2000), [pp. 175-98].
- BECCARIA G. L., *In contrattempo. Un elogio della lentezza*, Torino, Einaudi, 2022.
- BENINI S., 'Parole e sangue'. Parola, fede e retorica in *Inferno XIII*, in «L'Alighieri», XXII (2003), [pp. 69-82].
- BLANCHOT M., *Lo spazio letterario* [ed. or. *L'espace littéraire*, 1955], Torino, Einaudi, 1967.
- BOCCARDO G. B., *Il bosco delle reticenze. Appunti per una lettura di "Inferno" XIII*, in «Versantes», 58, 2 fasc. (2011), [pp. 109-145].
- BODINI V., *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di A.L. GIANNONE, Nardò (Le), Besa, 2020.

- BOLZONI L. (a cura di), *La 'Commedia' di Dante nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, 2021.
- CANALI F., GALATI V., *Paesaggi, città e monumenti di Salento e Terra d'Otranto tra otto e Novecento*, Firenze, Bulgarini, 2019.
- CANEPARO F., *Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530*, in «Schifanoia», XXXIV-XXXV, (2008), [pp. 165-172].
- CARRAI S., *Necessità e limiti di una lettura antologica di Dante*, in *Dante e la scuola, Atti del Convegno Aosta, 10 novembre 2021*, Torino, «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus», (2022), [pp. 36-40].
- CASSEL K., *Pier della Vigna metamorphosis: iconography and history*, in *Dante, Petrarch, Boccaccio: studies in the Italian Trecento in honor of Charles S. Singleton*, ed. by A. S. BERNANRDO and A. L. PELLEGRINI, Binghamton, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1983, [pp. 31-76],
- CASSIANO A., *Vincenzo Ciardo*, Cavallino, Capone, 1979.
- CAZZATO V., *Paesaggi di pietra: viaggiatori nel Salento fra Sette e Novecento*, in *Oltre il giardino. Le architetture vegetali e il paesaggio*, a cura di G. GUERCI, L. PELISSETTI, L. SCAZZOSI, Firenze, Olschki, (2003), [pp. 281-294].
- CEVA GRIMALDI G., *Itinerario da Napoli a Lecce e nella provincia di Terra d'Otranto nell'anno 1818*, Napoli, Porcelli, 1821.
- CIARDO V., *Consuntivo di un paesista*, in «L'Albero», nn. 36-40 (1962).
- CIARDO V., *Il mio paesaggio*, Cavallino, Capone, 1990.
- CIARDO V., *L'ulivo, deità casalinga del Salento*, in «L'Albero», nn. 19-22 (1954), [pp. 29-32].
- CIERIVIA C., *La Commedia di Dante in immagini nell'arte del Rinascimento*, in «Critica del testo», XIV, 2 (2011), [pp. 581-612].
- COLALUCCI F., *Bonventura da Bagnoregio, Santo*, in *Enciclopedia dell'arte medioevale*, vol. III, (1992), [pp. 620-621].
- COLUMELLA ONORATI N., *Dell'agricoltura pratica e della pastorizia*, Napoli, Trani, 1817.
- CONFALONIERI C., «Perché mi schiante?». *L'uomo-pianta nella letteratura italiana*, in «Critica letteraria», XXXVI, 3 (2008), [pp. 447-465].
- CORSO A., *Sugli agoni di artisti nella Grecia classica*, in *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti*, serie IX, vol. 27, Roma, Bardi Edizioni, 2016.
- CORVAGLIA L., *Finibusterre*, Milano, Società anonima editrice Dante Alighieri, 1936.
- CREUZÈ DE LESSER, *Voyage en Italie et en Sicile - Fait en 1801 et 1802*, Parigi, Didot, 1806.
- CROCE B. *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921.
- D'ANNUNZIO G., *Taccuini*, a cura di E. BIANCHETTI, R. FORCELLA, Milano, Mondadori, 1966.
- DANTO A.C., *Che cos'è l'arte*, Milano, Johan & Levi, 2013 (ed. or. *What art is*, New Heven, 2013).

- DE GIORGI C., *Bozzetti di viaggio. La provincia di Lecce*, Lecce, Spacciante, 1882.
- DE MIERI S., *Splendori di un'isola. Opere d'arte nelle chiese di Procida dal XIV al XIX secolo*, Portici, Edizioni Fioranna, 2016, pp. 337-353.
- DELEUZE G., *L'immagine tempo*, Einaudi, Torino, 2017.
- DRASKOCZY E., "Come pintor che con essempro pinga": l'influenza ovidiana sulle metamorfosi vegetali della *Commedia*, in *Dal testo alla rete. Letteratura, arte, cultura e storia in nuove prospettive*, a cura di E. SZKÁROSI e J. NAGY, Budapest, Università degli Studi Eötvös Loránd, (2010), [pp. 13-28].
- E. AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2009 (ed. or. *Dante als dichter der irdischen welt*, Berlin-Leipzig, 1929).
- EITER-POTER R., *Drawings for the Woodcut Illustrations to Alessandro Vellutello's 1544 Commentary on Dante's*, in «Print Quarterly», XXXVI (2019), [pp. 3-17].
- FOCILLON H., *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. *Vie des Formes*, Paris 1943).
- FOLTRAN D., *Il topos narrativo della pianta parlante da Virgilio a Tasso*, in «Studi tassiani», XLV (1997), [pp. 209-229].
- FORTE A., *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della Commedia*, Roma, Viella, 2023.
- FRANCESCHINI F., *Pontremoli, San Miniato, Pisa, Capua: supplizio e morte di Pier delle Vigne nell'itinerario dei commenti danteschi*, in *Pier Delle Vigne in catene: da Borgo San Donnino alla Lunigiana medievale. Itinerario alla ricerca dell'identità storica, economica e culturale di un territorio. Atti del Convegno itinerante (28 maggio 2005-13 maggio 2006)*, a cura di G. TONELLI, Sarzana, Grafiche Lunensi, 2006, [pp. 127-142].
- G. NOTO, A. CICCHELLA, E. RIU (a cura di), *Per correr miglior acque. Un esperimento dantesco*, Torino, Loescher, 2023.
- G. OLIVA, *Pier delle Vigne: l'uomo pianta*, in *Inferno: Dante personaggio, Francesca, Farinata, Pier delle Vigne, Ulisse, Ugolino*, Roma, Bulzoni, 2006, [pp. 63-85].
- G.B. FIDANZA, *Donatello's Maria Magdalena. Technik und Theologie einer Hozfigur*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», LXII, (2014), [pp. 127-144].
- GENTILI S., *La selva, gli alberi e il suicidio nell'Inferno di Dante: fonti e interpretazioni*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M. A. TERZOLI, A. ASOR ROSA, G. INGLESE, ROMA, EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA, 2010, VOL. I, [pp. 149-163].
- GIOMETTI C., *Sculture in legno di età barocca a Firenze: ricerche preliminari e qualche riflessione*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, a cura di L. MAGNANI e D. SANGUINETI, Genova, Genova University Press, 2018, [pp. 519-531].
- GIOVENE G.M., *Memorie fisico-agrarie (parte prima), Discorso pronunziato in occasione della istituzione della società agraria in Lecce* (1° novembre 1810).

- GREGOROVIVS F., *Nelle Puglie*, in *Viaggiatori tedeschi in Puglia nell'Ottocento*, a cura di T. SCAMARDI, Fasano, Schena, 1988.
- GRIMALDI M., *La poesia che cambia. Come si legge Dante*, Roma, Castelvichi, 2021.
- GUARDINI R., *L'opera d'arte*, Brescia, Morcelliana, 2008 (ed. or. *Über das Wesen des Kunstwerks*, Tübingen, 1965).
- GUARINO G., *L'animale e l'ibrido nella cultura e nella letteratura. Prospettive teoriche dai Greci a Dante*, Roma, Aracne, 2013.
- HEGEL G.W.F., *Estetica*, Torino, Torino, 2008.
- HÖLDERLIN F., *Inni e frammenti*, Firenze, Le Lettere, 1991.
- HUIZINGA J., *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 1964 (ed. or. *Homo ludens*, Haarlem, 1938).
- *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all'articolo 10, comma 3, del decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 89, in relazione all'articolo 2, commi 1 e 3, del medesimo regolamento.*
- Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. VITALE BROVARONE, L. VITALE BROVARONE, Torino, Einaudi, 1995.
- JAKOB M., *Tu non mi hai tradito, paesaggio. Ho paesaggito molto*, in *Paesaggi di pietra e di verzura. Omaggio a Vincenzo Cazzato*, a cura di F. DEL SOLE, Roma, Gangemi, 2023, [pp. 261-271].
- KEPPEL CRAVEN R., *A Tour through the Southern Provinces of the Kingdom of Naples*, Londra 1821, in *Viaggiatori inglesi in Puglia nell'Ottocento*, a cura di A. CERERE, Fasano, Schena, 1994.
- LANDINO C., *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. PROCACCIOLI, ROMA, SALERNO EDITRICE, 2001, t. II.
- M. CHICCO, B. MELLARINI (a cura di), *Dante a scuola, a scuola con Dante. Un percorso formativo nel Settecentenario dantesco*, Trento, IPRASE, 2022.
- MACRÌ O., *Poeti del Salento: Comi, Pierri, Bodini, Pagano, De Donno*, a cura di V. SCHEIVILLER, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1997.
- MASI M., *La Maddalena penitente di Donatello: Materiale, tecnica e restauro*, in «OPD Restauro» n. 25 (2013), [pp. 45-68].
- MENGALDO P. V., *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008.
- MENNA F., *Una retrospettiva di Vincenzo Ciardo*, in «Il Mattino», 10.IX.1972.
- MEYER GRAZ G., *Apulische Reisetage*, Breslavia 1890, in *Puglia/sud*, 1890. *Gustavo Meyer Graz*, a cura di G. CUSTODERO, Lecce, Capone, 1980.
- MOLITERNI F., *Un Sud di memorie e di spaghi. Luoghi e paesaggi nell'opera poetica di Vittorio Bodini*, in «Cahiers d'études romanes», n. 46, (2023), [pp. 343-357].
- MURESU G., *La selva dei disperati (Inferno XIII) [1971]*, in Id., *Il Richiamo dell'Antica Strega. Altri saggi di semantica dantesca*, Roma, Bulzoni, 1997 [pp. 11-71].

- NEGRI R., *Nel secondo girone*, in «Italianistica», VII (1978).
- NICOLETTI G., *Lo smarrimento e i silenzi dell'«uom che teme»* (Inf. XIII), in «Studi Italiani», IX (1997), [pp. 5-23].
- NOFERI A., *Le figure della voce*, in Fonè. *La voce e la traccia*, a cura di S. MECATTI con la collaborazione di A. MENICALI, Firenze, La Casa Usher, 1985, [pp. 131-140].
- P.V. MENGALDO, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2021.
- PARATORE E., *Analisi retorica del canto di Pier delle Vigne* [1965], in ID., *Tradizione e struttura in Dante*, Sansoni, Firenze, 1968 [pp. 168-220].
- PASQUINI E., *Dante e le figure del vero: la fabbrica della Commedia*, Pavia, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2001.
- PASQUINI E., *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della Commedia*, Roma, Carocci, 2015.
- PASQUINI L., *L'apparato illustrativo del ms. Holkham 514* (Oxford, Bodleian Library, misc. 48), in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. ARQUÉS COROMINAS, M. CICCUTO, Firenze, Franco Cesati, 2017, [pp. 237-333].
- PASQUINI M., *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia Handschriften*, Verlag, Stuttgart, 1984.
- PATOTA G., *A tu per tu con la Commedia*, Bari-Roma, Laterza, 2025.
- PETRUCCI A., *Il libro manoscritto*, in ID., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, [pp. 11-44].
- PICARELLI S., *Nel cantiere di un mercante copista per passione: il Pluteo 90 inf. 42 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, in *Immaginare la Commedia*, a cura di C. PERNA, ROMA, SALERNO, 2022, [pp. 25-41].
- PISANÒ G., *Lettere e cultura in Puglia tra sette e novecento*, Galatina, Congedo, 1994.
- PITTIGLIO G., *L'illustrazione della Commedia nella prima età della stampa: da Cristoforo Landino ad Alessandro Vellutello*, in *Dante a Verona 1321-2021. Il mito della città tra presenza dantesca e tradizione shakespeariana*, a cura di F. ROSSI, T. FRANCO, F. PICCOLI, Milano, Silvana Editoriale, 2021, [pp. 106-113].
- PLACCI C., *In automobile*, Milano, Carabba, 1911.
- Platone, *La Repubblica*, libro X.
- Plinio il Vecchio, *Storia delle Arti antiche*, a cura di S. FERRI, Milano, BUR, 2019.
- POLLICE F., RINELLA A., EPIFANI F., *Per una governance della restanza. Nuove prospettive per il paesaggio rurale meridionale*, in «Geotema», (2021) (Supplemento), [pp. 134-144].
- POTESTÀ G. L., *San Bonaventura nell' Arbor Vitae Crucifixae Iesu di Ubertino da Casale*, in *San Bonaventura maestro di vita francescana e di sapienza cristiana. Atti del Congresso internazionale per il VII centenario di San Bonaventura da Bagnoregio*, (Roma, Pontificia Facoltà Teologica S. Bonaventura, 19-26 settembre 1974), Roma, 1976, [pp. 187-196].

- PRESTA G., *Degli ulivi, delle ulive e della maniera di cavar l'olio*, Lecce, Tipografia editrice salentina, 1871.
- PROSPERI C., *Il caso e la necessità: lettura del canto XIII dell'Inferno*, in «Mediterranea. International journal on the transfer of knowledge», 7 (2022).
- RINGGER K., *Pier della Vigna o la poesia del segno. Per una rilettura del canto XIII dell'«Inferno»*, in «Medioevo Romanzo», V (1978), [pp. 85-99].
- RONGA A., *Alterazioni della parola e silenzi alienati nell'Inferno dantesco*, Tesi di Laurea Magistrale in Letteratura Italiana, Anno Accademico 2022/2023, Università del Salento.
- ROSSI M., *Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che “per sé fuoro”. Sul corredo grafico della “nova esposizione”*, in «Studi rinascimentali», 5 (2007), [pp. 127-144].
- S. MARCHESI (a cura di), *La Commedia di Dante Alighieri con il commento di Robert Hollander*, Firenze, Olschki, 2011, vol. 1: *Inferno*.
- SERIANNI L., *Parola di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- Shakespeare W., *Hamlet*, atto terzo, scena prima.
- SPITZER L., *Il canto XIII dell'Inferno* [ed. or. *Speech and Language in Inferno XIII*, 1942] in Id., *Studi italiani*, a cura di C. SCARPATI, Milano, Vita e Pensiero, 1976, [pp. 147-172].
- SPITZER L., *Studi italiani*, a cura di C. Scarapati, Milano, Vita e Pensiero, 1976.
- *Summa Theologiæ* II.
- T. IWAKURA, *La fortuna di Dante in Giappone*, in *Firenze, il Giappone e l'Asia orientale, Atti del Convegno internazionale di studi*, a cura di A. BOSCARO, M. BOSSI, Firenze, (25-27 marzo 1999), Firenze, Olschki, 2001, [pp. 271-279].
- TAVANTI G., *Trattato teorico pratico completo sull'ulivo*, Firenze, Piatti, 1819.
- TERRACIANO P., *Lo sguardo e la scienza. Misure infernali, misure dell'uomo e misure divine*, in «Syzetesis», XI (2024), [pp. 149-168].
- TRUCCHI E., *Esposizione della Divina Commedia di Dante Alighieri*, Milano, Toffaloni, 1936, vol. I.
- VALLI D., *Chiamami maestro: vita e scrittura con Girolamo Comi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2008.
- VALLI D., *Il dio ignoto. Lettura del romanzo Finibusterre di Luigi Corvaglia*, in *Aria di casa. Cronache di cultura militante*, a cura di D. VALLI, Serie II, Tomo I, Galatina, Congedo, 1999.
- VALLI D., *Poeti salentini: Comi, Bodini, Pagano, Fasano, Schena*, 2000.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. BELLOSI, A. ROSSI, Torino, Einaudi, 2015, (Firenze, Torrentino, 1550 – 1ª ed. Torino, 1986), voll. I e II.
- Vasari Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. BELLOSI e A. ROSSI, Torino, Einaudi, 1986, (Firenze, Torrentino, 1550).
- Vellutello Alessandro, *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione*, Venezia, Francesco Marcolini, 1544.

- VETTORI P., *Trattato delle lodi et della coltivazione de gli ulivi*, Firenze, Stecchi alla condotta, 1762.
- Virgilio, *Eneide*, III libro.
- VOLPI M., *Iacomo in cattedra e la centralità del manoscritto Riccardiano-Braidenese*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. ARQUÉS COROMINAS, M. CICCUTO, FIRENZE, FRANCO CESATI, 2017, [pp. 143-160].
- VOSSLER K., *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata. IV. La poesia* [ed. or. *Die göttliche Komödie: Erklärung des Gedichtes*, 1925], Bari, Laterza, 1983.
- ZANZOTTO A., *Sull'altopiano e prose varie*, Vicenza, Neri Pozza, 1995.
- ZINATO E., *Collaudare i concetti: Dante e l'esperienza letteraria*, in *Insegnare letteratura. Teorie e pratiche per una didattica indocile*, a cura di E. ZINATO, Bari-Roma, Laterza, 2022.

CATALOGHI

- A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica*, vol. III, *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724.
- AZZETTA L., *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV246*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, Dante, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 aprile – 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO, T. DE ROBERTIS, FIRENZE, MANDRAGORA, 2021, [pp. 246-247].
- COLLARETA M., *Le immagini e l'arte. Riflessioni sulla scultura dipinta nelle fonti letterarie*, in *Scultura lignea (Lucca 1200-1425)*, catalogo della mostra (Lucca, Villa Guinigi, 16 dicembre 1995 – 30 giugno 1996), a cura di C. BARACCHINI; Firenze; Centro Di, 1995.
- DE ROBERTIS T., CHIODO S., *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 313*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, Dante, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 aprile – 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO, T. DE ROBERTIS, FIRENZE, MANDRAGORA, 2021, [pp. 232-235].
- GASPAROTTO D., scheda n. III.18 in *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO e C. SALSÌ, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, [pp. 210-213].
- *Giuseppe Penone. Alberi in versi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 6 luglio – 3 ottobre 2021), a cura di G. MARANIELLO, C. OSSOLA, R. PINTUS, Firenze, Giunti, 2021.
- M. ARIAS MARTÍNEZ, *Darse la mano. Escultura y color en el siglo de oro*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 19 nov. 2024 – 2 marzo 2025), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2024.

- MARINCOLA M., *The Surfaces of Riemenschneider*, in *Tilman Riemenschneider: Master Sculptor of the Late Middle Ages*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 3 ottobre 1999 – 9 gennaio 2000; New York, Metropolitan Museum of Art, 7 febbraio – 14 maggio 2000), a cura di J. CHAPUIS, New Haven e London, Yale University Press, 1999, pp. 99-116.
- MARINO P., *Ciardo artista meridionale*, in *Ciardo*, catalogo mostra (Lecce, Circolo Cittadino, 30 settembre – 15 ottobre 1972), Galatini, Editrice Salentina, 1972, [pp 17-32].

SITOGRAFIA (Ultima consultazione 12/02/2026)

- BARTOLI L., *Arte e scrittura nella firenze del Quattrocento: i Commentarii di Lorenzo Ghiberti*, Tesi di dottorato [*Department of Italian Studies*], University of Toronto, 2009, p. 53 disponibile online al seguente indirizzo <https://utoronto.scholaris.ca/items/4647481d-041f-405d-a382-96897d2ea81f>.
- *Digital Bodleian* <http://www.bodleian.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/mss/holkham/misc/048.a.htm>.
- *Digitised manuscript and archives* bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton_MS_943
- J. CHANDELIER, *Physiologie et fonction de la voix dans la médecine et la science médiévales*, in *La Voix au Moyen Âge, 50^e Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (SHMESP)*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2020 [pp. 123-140], <https://books.openedition.org/psorbonne/88727>, sezione 7.
- *Naples Dante Project*: <https://www.dante.unina.it/idp/public/pagine/query/check/started/tabella/soggetti/id/217>; <https://www.dante.unina.it/idp/public/preview/mirador/idimmagini/497> e https://www.dante.unina.it/idp/public/preview/preview/idMs/263632/idimmagini/1218/returnPath/pagine_query_page_1#mark.

CATALOGO

IL DOLORE DELLA RINUNCIA

Virgilio Pizzoleo

2026

Legno d'ulivo; cm 120 × 35 × 35

«L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto.»

[*Inf.* XIII, 70-72]

Giù, tra le fibre di un tronco fessurato, fedele tanto alla natura nobile del materiale scultoreo quanto alla lezione poetica di Dante, Pizzoleo porta alla luce un'anima in metamorfosi. Silenziosa, lascia parlare il corpo, che nella postura tradisce la propria colpa. Carnefice di sé, il dannato solleva braccia e mani verso un cielo sordo alla sua pena, facendosi «gibetto» [*Inf.* XIII, 151].

La posizione dello scultore appare deliberatamente parallela a quella dantesca, poiché esclude ogni intervento esterno e, con esso, ogni possibilità di redenzione. La colpa si consuma interamente all'interno della figura, che si svuota progressivamente di ogni residua forma di speranza. Come Pier della Vigna, il dannato riconosce di essersi fatto ingiusto contro sé, e tale consapevolezza trova espressione plastica nella torsione delle membra, irrigidite in un gesto che non conosce soluzione. La metamorfosi arborea non è tuttavia compiuta: il corpo conserva in larga misura le fattezze umane, riaffermando la natura della prima cantica, in cui la condanna si esercita anzitutto sulla fisicità. A differenza del *Purgatorio* e del *Paradiso*, dove l'anima procede verso una progressiva rarefazione, nell'*Inferno* tutto resta ancorato alla carne, al suo peso ineludibile, alla sua funzione di segno visibile del peccato. La sofferenza non si evolve, non si purifica, ma si stabilizza in una forma definitiva, congelata in un tempo senza divenire.

La scultura non idealizza né sublima; insiste, piuttosto, su una corporeità cruda e contorta che rende la pena eterna im-

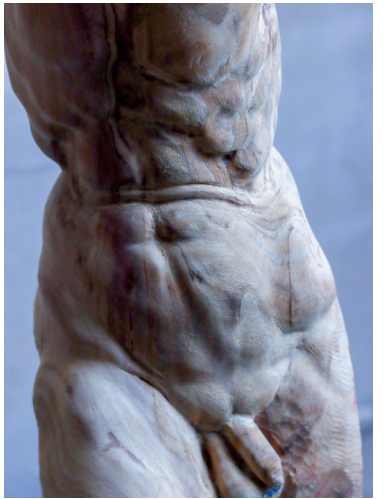
mediatamente leggibile. L'identificazione tra autore (Dante) e figura (il dannato) annulla la distanza tra giudice e imputato, tra la parola che condanna e il corpo che subisce, costringendo lo sguardo a sostare su una responsabilità che non può essere delegata. Ne deriva una considerazione più ampia sul destino della conoscenza: né la parola né l'intelletto esercitano qui alcuna funzione salvifica. Negli Inferi le gerarchie si sospendono, i privilegi simbolici si dissolvono, e tutto è ricondotto alla medesima legge di degradazione fisica e morale. Il volto del poeta, incorporato nella materia sofferente, non indica una via di scampo, ma espone una condizione.

L'uomo è consegnato al proprio corpo non come dimora dello spirito, ma come luogo della colpa; non come strumento di relazione, ma come superficie del castigo. In questa immobilità senza appello la forma non può redimere, poiché la parola tace, e ciò che resta nel silenzio non ha possibilità di redenzione.

L.M.













Poppe 2015



VIRGILIO FIZZOLEO 2005

VERITÀ LATENTE

Antonio D'Aquino

2026

Legno d'ulivo; cm 101 × 38 × 34

«Chi sta in un luogo molto elevato, dicono si sente attratto dal vuoto, dall'abisso».

Con queste parole, tratte da *La mite* di Dostoevskij, il protagonista del romanzo enuncia una verità tanto cruda quanto perturbante: quando posto a ridosso di un confine, l'uomo non si limita a contemplare il vuoto, ma gli dà forma – dentro e fuori di sé – fino a incrinare l'idea rassicurante che il “male” appartenga esclusivamente a figure mostruose e distanti. Tutti, almeno potenzialmente, possiamo compiere azioni che rinnegano la propria vita e, talvolta, quella altrui, come se nell'apparente quiete dell'abisso si potesse intravedere l'illusione di una pace definitiva.

A questa ambiguità morale Dante oppone un'immagine radicalmente diversa e tutt'altro che consolatoria. Nel VII cerchio dell'Inferno, gli alberi, spesso ultimi e silenziosi compagni del suicida, si fanno prigionieri di un'anima che mai potrà sperare di ricongiungersi alle proprie spoglie mortali, poiché, come scrive il poeta, «non è giusto aver ciò che uom si toglie» [*Inf.* XIII, 105]. Scorrendo i versi del canto, lo scultore riconosce nella materialità cui sono destinate le anime dei suicidi l'unica certezza concessa all'uomo, poiché, prima di ogni costruzione morale o metafisica, egli è materia. Muovendo da questa consapevolezza, lo scultore giunge a sovvertire l'assioma religioso secondo cui l'esistenza sarebbe interamente orientata al giudizio dell'anima e, nella prospettiva cristiana, al suo ricongiungimento con la carne, riportando invece al centro ciò che precede ogni trascendenza: la concretezza irriducibile del corpo.

La riflessione si arresta deliberatamente su ciò di cui l'uomo ha esperienza diretta: la quotidianità del corpo, la sua presenza, la sua esposizione al dolore e alla perdita. Tutto il resto – anche quando è vissuto con intensità o con fede – rimane sullo sfondo

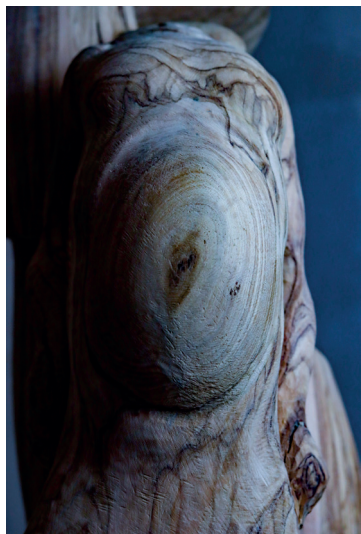
come una verità distante, sospesa e latente. Si apre allora una frattura etica inevitabile. Se agli occhi di Dio il suicida è colpevole indipendentemente dal motivo, come appare questo gesto allo sguardo umano, che spesso sottomette la ragione all'emozione? E, ancora, come può essere giudicato il passo nel vuoto nel caso in cui a negarsi la vita sia una madre che porta in grembo il germe di un'altra esistenza? Qui la scelta non è più riconducibile soltanto al proprio Io, ma si estende fino a coinvolgere l'innocenza assoluta di chi non possiede volontà. Dante fonda il proprio giudizio sulla responsabilità morale, che presuppone la volontà come condizione imprescindibile. Chi ne è privo resta fuori dal circuito della colpa. Ne consegue che una vita mai giunta alla luce non può essere pensata come entità separata da quella materna; piuttosto, essa si configura come un'anima in potenza, assimilabile a un frutto mai maturato, a un nodo, a un ramo mai nato perché trattenuto dalla pianta madre. Questa immagine si traduce nella rappresentazione di un ventre materno che, invece di essere grembo accogliente, diventa spazio di impossibilità. Esso allude a una presenza che non ha mai conosciuto il calore dell'abbraccio materno, perché la vita le è stata strappata proprio da chi avrebbe dovuto custodirla, scegliendo l'incertezza dell'abisso nel momento in cui portava in sé l'essenziale.

Vi è, allora, una dimensione spirituale in tutto questo? Forse solo in negativo. Il suicidio, inteso come negazione radicale del futuro di sé, si manifesta qui come rifiuto di ogni possibile verità, come interruzione definitiva della relazione tra forma e significato. Non c'è parola che incarni il corpo, né corpo che possa farsi parola. Resta soltanto il silenzio: materia che non parla più, carne che non testimonia se non attraverso il proprio gemito.

L.M.

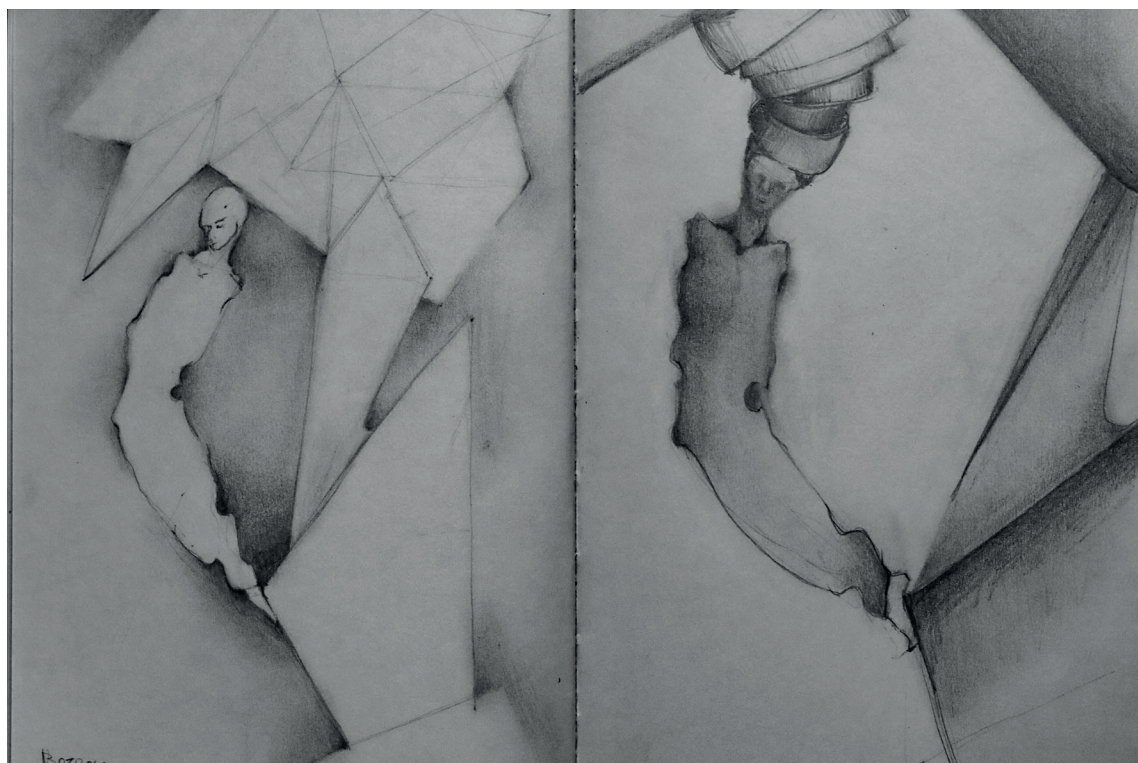


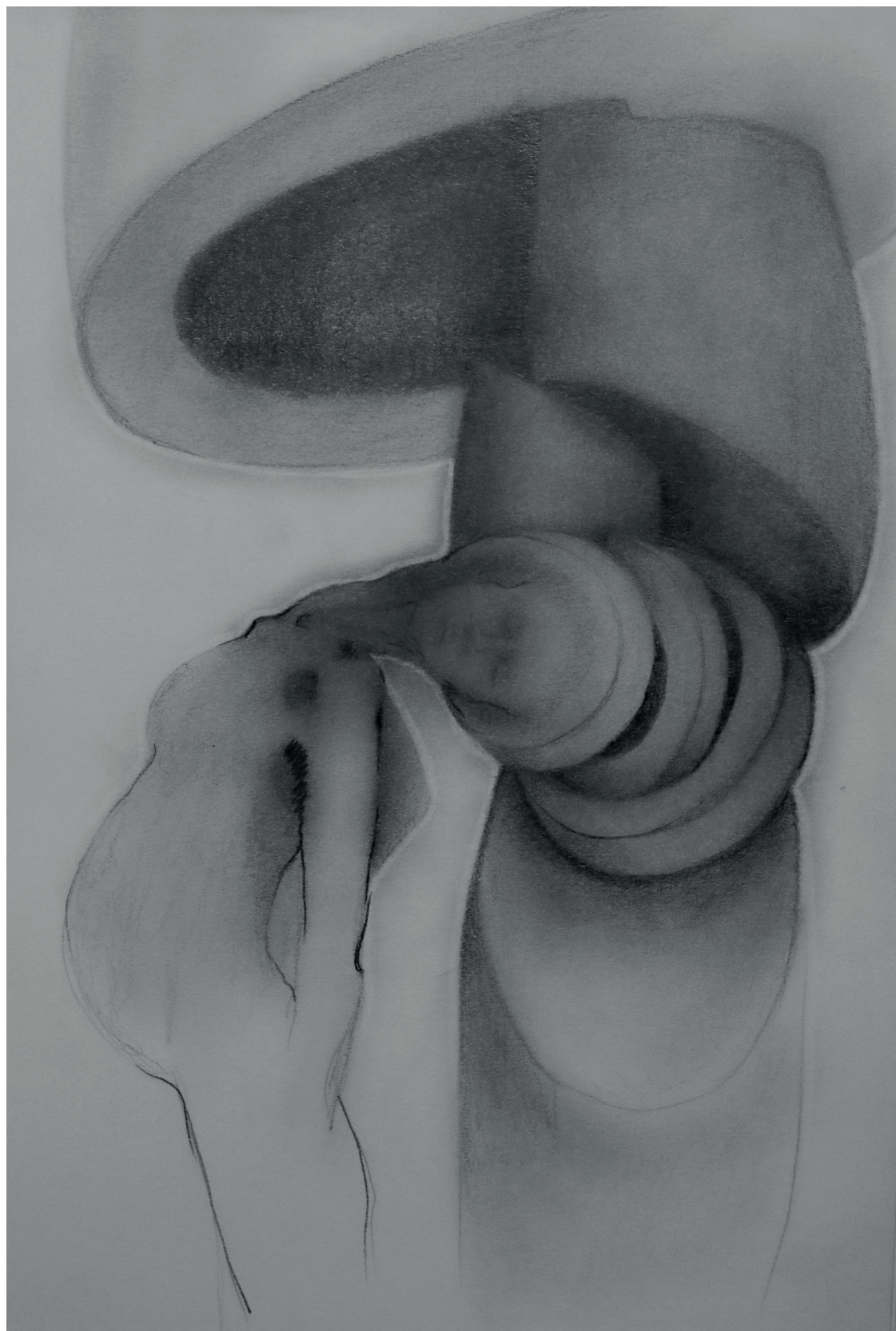












2026

Legno d'ulivo; cm 105 × 25 × 35

Irrigidito in una postura più che eloquente, questo legno ferma per sempre l'istante del precipizio.

È materia che trattiene il peso paralizzante della colpa, destinata a non mostrarsi mai in fiore poiché, come i tronchi evocati dai versi di Dante, «non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco» [*Inf.* XIII, 6].

Anche qui, come nella selva del VII cerchio, si manifesta uno smarrimento radicale, generato dal tradimento di una forma che la tradizione cristiana ha caricato di valore assoluto. Il riferimento al corpo crocifisso evoca inevitabilmente l'idea del sacrificio; ciò che viene messo in questione, tuttavia, è la possibilità stessa della *dépense*, intesa come perdita necessaria. Nel gesto di Cristo tale perdita è totale e irrevocabile, ma non chiusa in sé: è una dissipazione che si espone, che si dona senza riserve e che, proprio per questo, fonda per l'altro una possibilità di redenzione; nei suicidi danteschi, al contrario, essa resta confinata entro il soggetto che la compie.

Nel mondo di Dante la morte volontaria, a differenza del sacrificio, non inaugura alcuna circolazione simbolica né si apre a un oltre. Ciò che appare come sacrificio ne assume soltanto la forma esteriore, mentre ne rovescia la logica profonda, divenendo consumo definitivo di sé. In questo scarto irriducibile si misura la distanza tra il gesto di Cristo e quello del corpo qui scolpito, distanza che l'opera rende visibile attraverso la deformazione e il capovolgimento della figura.

Eppure, in questo caso, la caduta è totale, radicale, irrevocabile: non solo del corpo, ma dell'identità in ogni sua declinazione. In essa si iscrive la genealogia dell'uomo che, come Icaro, paga il prezzo di una libertà mal esercitata, trasformata

in gesto autodistruttivo anziché in slancio verso l'alto. L'opera di Calati trattiene l'istante di un precipizio senza fine, nel quale ciascuno è chiamato a riconoscersi, facendosi così portatrice di una condizione universale. Tale universalità è ulteriormente rimarcata dall'assenza di tratti somatici, che impedisce ogni riferimento a un'identità individuale: non è più qualcuno, ma una condizione umana estrema.

Allora la bocca spalancata, chiara allusione al «dolor fenestra» [*Inf.* XIII, 102], cessa di appartenere alla figura scolpita e si apre verso tutti coloro che osservano, chiamandoli a un confronto diretto e a una responsabilità ineludibile.

Quel grido non proviene dal legno, ma da una profondità che interroga, senza appello, la condizione universale della caduta e del peccato.

L.M.

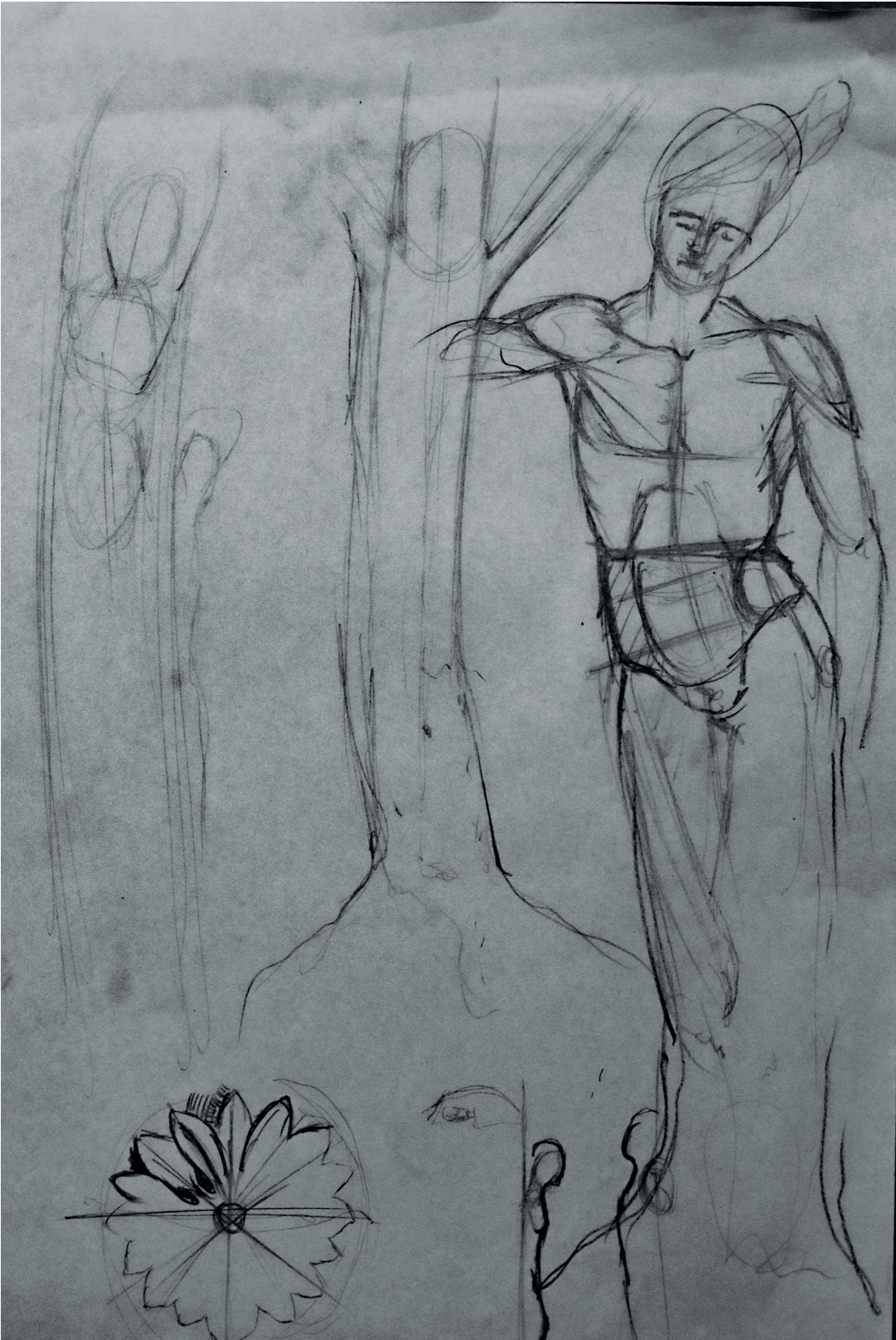


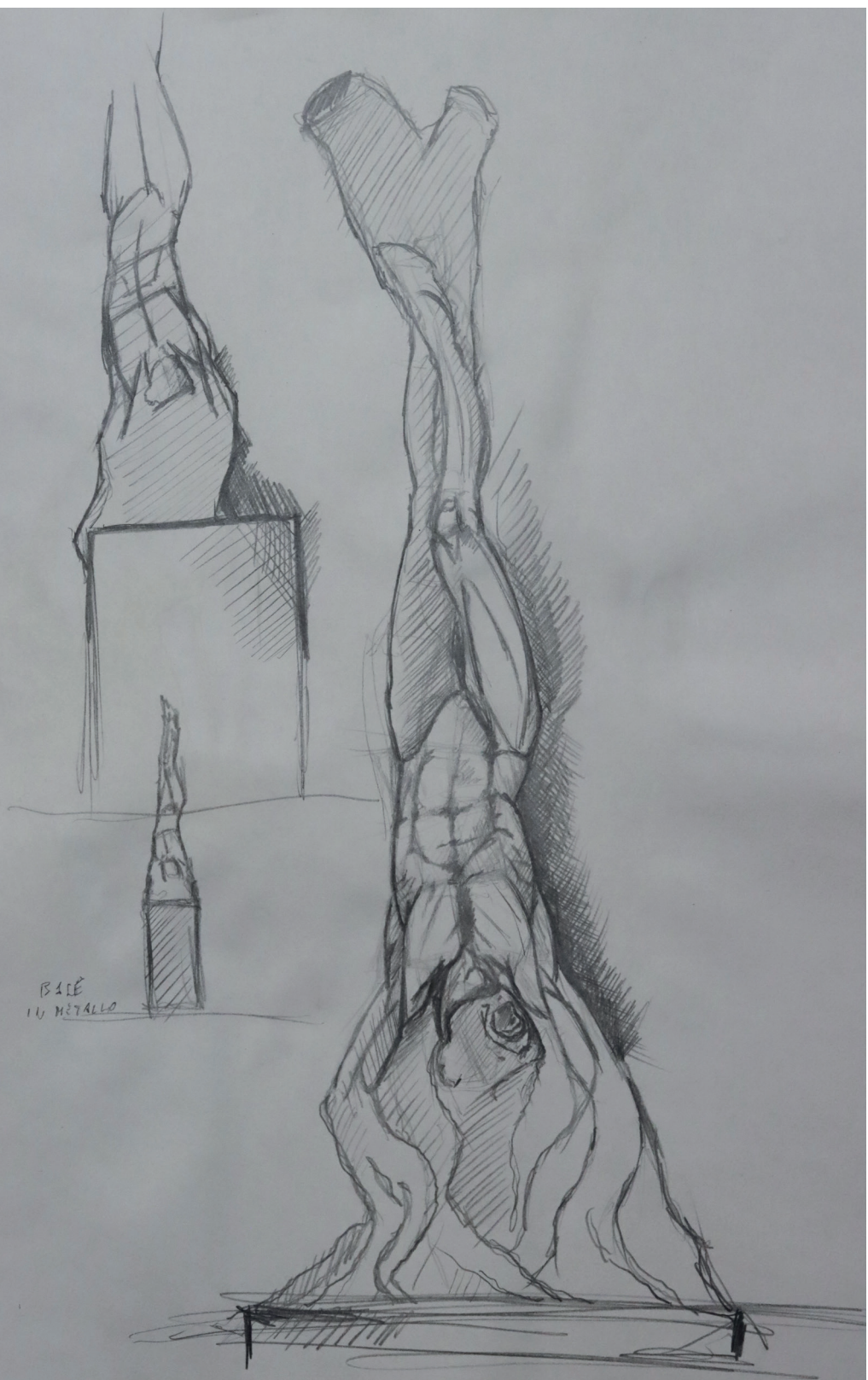












BASE
IN METALLO

Testimonianza di una frattura oltre la quale l'umano non esiste se non come traccia arida, *Fummo* sancisce la fine dell'identità. L'uomo è qui ridotto a memoria spezzata, a immagine che si offre all'osservatore attraverso una considerazione tragica sulla condizione umana nel momento in cui rinuncia al proprio Io. Dichiarazione definitiva di una caduta già avvenuta, i due dannati – assimilabili agli sterpi nel bosco dei suicidi – non gridano: stanno. La scelta di rifiutare il corpo come «tempio dello Spirito» [1 Cor 6,19-20] impedisce alle anime non solo di essere, ma persino di aspirare al ricongiungimento con il proprio corpo; la loro condizione affonda le radici nella conseguenza irrevocabile di una decisione passata, che le rende prigioniere di un guscio silenzioso, capace, tutt'al più, di un eloquio reattivo, generato unicamente dalla violenza esterna.

Nell'immaginario dello scultore tutti gli elementi corporei deputati al linguaggio – verbale (la bocca) e non verbale (gli occhi, le mani e finanche il sesso) – si riducono a rami «nodosi e 'nvolti» [*Inf.* XIII, 5], a rimarcare come l'espressione umana non si esaurisca solo nella parola. Si avverte qui un moto opposto a quello narrato dall'evangelista Giovanni: se, nell'incarnazione divina, il «Verbo si è fatto carne» [Gv 1, 14], restituendo il corpo quale manifestazione della Parola, negli inferi si consuma la perversione di tale assunto. Infatti, laddove il corpo è luogo della massima epifania del *logos*, per le anime dannate esso diviene materia opaca, condannata alla significazione attraverso atti esterni, anziché comunicarlo come relazione. Il linguaggio si fa così passivo, imposto e affidato al «sangue bruno» [*Inf.* XIII, 34] che stilla e non alla voce che libera.

L'approccio empatico ai versi della *Divina Commedia* conduce l'autore a ricercare, nella materia legnosa, le anime incontrate da Dante nel VII cerchio dell'Inferno. Vivo l'uno, morente l'altro, i due corpi incarnano una duplice postura nei confronti del suicidio. La passività che pervade le membra della figura inferiore rimanda alla condizione dell'uomo sopraffatto dalla contingenza; l'atto finale si configura come rimedio illusorio a un male invisibile che tarpa le ali a quell'Io cui è stata sottratta perfino l'immagine del futuro. In tale prospettiva, è difficile non riconoscere in quel corpo l'ombra di colui che «tenne ambo le chiavi / del cor di Federigo» [*Inf.* XIII, 58-59], per il quale una vita spogliata dell'ufficio ministeriale e aggravata dall'accusa d'infamia apparve più insostenibile della morte stessa. Diverso è l'atteggiamento del secondo dannato che, ricalcando l'istinto di ogni specie arborea, tenta di ergersi verso la luce come residua speranza di vita. Tuttavia, fissato in un ultimo spasmo, esso incarna l'estremo grido levato in vita a difesa di un ideale, un grido che qui si infrange nel silenzio, poiché quella voce che volle farsi azione non genera frutto e si dissecca in rami sterili.

Ciò che in vita fu sacrificio, in morte si tramuta in silente condanna.

L.M.



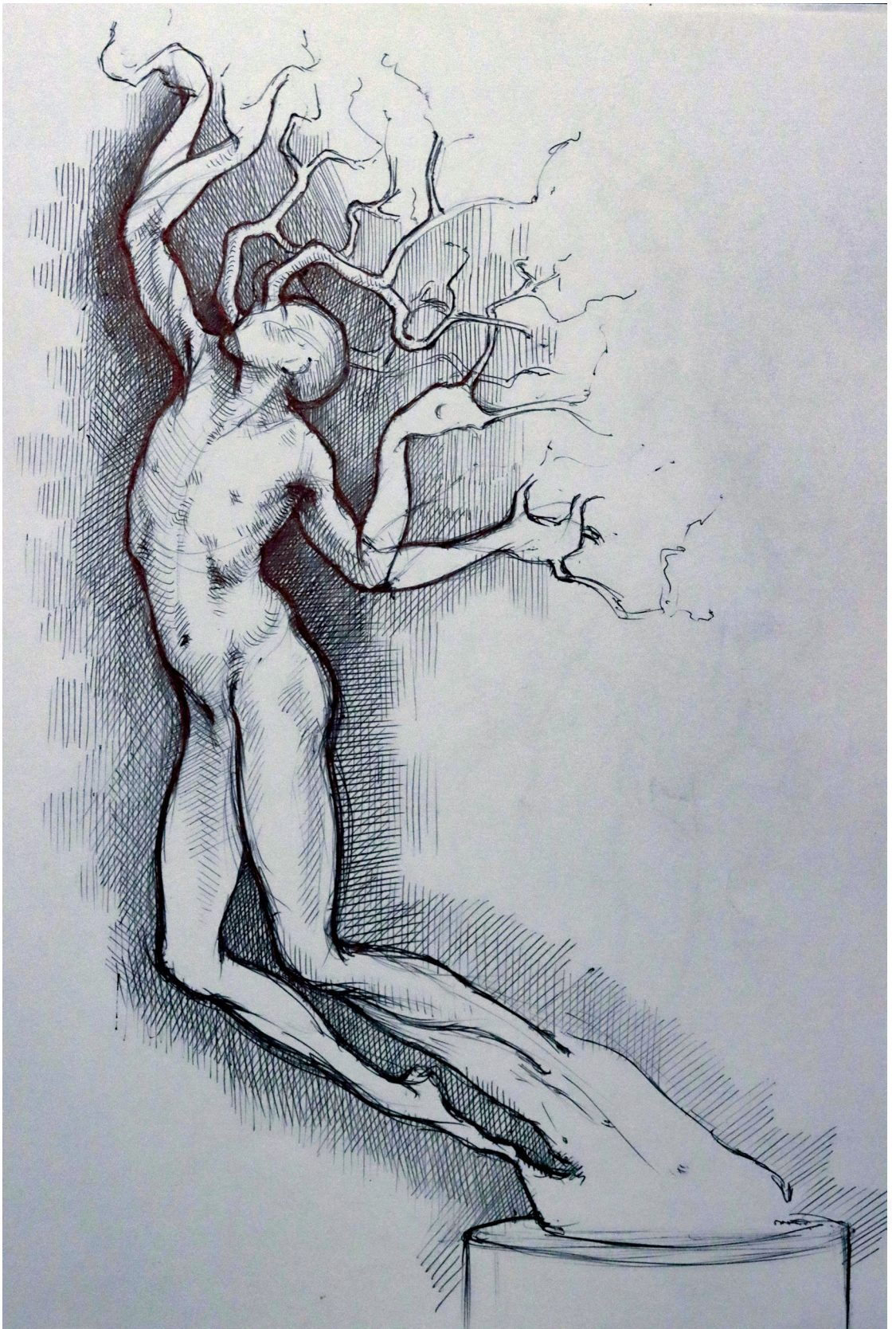












BIOGRAFIE DEGLI SCULTORI



VIRGILIO PIZZOLEO (Poggiardo, 11 settembre 1972) è uno scultore italiano. La sua formazione artistica si sviluppa principalmente nel Salento, dove consegue il diploma di Maestro d'Arte (1989) e la maturità in Arte applicata, sezione Metalli e Oreficeria (1991), presso l'Istituto Statale d'Arte "*Nino Della Notte*" di Poggiardo. Nel 1996 riceve il diploma in Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Lecce. Dopo gli studi, Pizzoleo perfeziona le proprie competenze nel laboratorio dello scultore Giuseppe Corrado a Montesano Salentino, approfondendo le tecniche di incisione e

intaglio su marmo, pietre dure, bronzo e legno, rivelando una spiccata sensibilità plastica e una raffinata abilità manuale. Dal 2006 insegna presso l'Istituto Statale d'Arte "Ciardo-Pellegrino" di Lecce; successivamente sceglie di dedicarsi esclusivamente alla scultura, abbandonando l'attività didattica per concentrarsi sui propri progetti artistici. La sua attività espositiva si estende in ambito nazionale e internazionale, con mostre in Italia, Stati Uniti e Germania, ottenendo ampi consensi di pubblico e critica. Durante un soggiorno negli Stati Uniti avvia collaborazioni con artisti di rilievo, tra cui il fotografo fiorentino Maniscalchi, con il quale espone a Firenze. Presenta inoltre le proprie opere a Dallas e Düsseldorf. Tra le collaborazioni più significative si annovera quella con il designer Philippe Starck, a Londra, per il quale realizza due sculture in partnership con la ditta *Pimar*. In collaborazione con la ditta *Marmotecnica Buffelli* e con l'architetto Tafuro, crea inoltre una Via Crucis destinata a una chiesa del Cairo, in Egitto. Nel 2007 viene selezionato da Don Patrizio Benvenuti della Fondazione Vaticana *KEPHIA*, su commissione del cardinale Angelo Bagnasco, allora presidente della CEI, per la realizzazione di dipinti murali nell'episcopio di Genova, in collaborazione con l'architetto Antonello Corvaglia. Le opere di Pizzoleo arricchiscono numerosi spazi pubblici e religiosi del Salento, tra cui monumenti dedicati a figure storiche e religiose come Carmelo Bene (Vitigliano), Papa Giovanni Paolo II (Cerfignano e Matino), Padre Pio (Giuggianello), San Giuseppe da Copertino (Poggiardo). Tra le opere pubbliche si ricordano inoltre l'*Angelo della Consolazione* (Melendugno) e la fontana monumentale nel Comune di Giurdignano. Nella cripta della Cattedrale di Otranto è conservata una sua scultura a tutto tondo raffigurante un cherubino che accoglie il Santissimo; nella Chiesa Matrice di Noha si trova invece il *Battesimo di Gesù*. Nel 2024, per la Curia di Otranto e in occasione dell'apertura dell'Anno Giubilare, realizza la croce con Cristo Re in legno di tiglio policromo. Nel 2025 riceve l'onorificenza di Commendatore della Repubblica. Virgilio Pizzoleo è noto per un'intensa ricerca espressiva e per il profondo legame con la tradizione figurativa. La sua poetica si caratterizza per una sintesi tra modernità e tradizione, orientata alla rappresentazione dell'essenza umana attraverso forme stilizzate e un linguaggio scultoreo denso di tensione emotiva. Centrale nella sua produzione è l'attenzione al corpo umano, interpretato e plasmato con particolare sensibilità formale. Le sue opere riflettono una poetica della bellezza e della forza, in cui il corpo diviene veicolo di emozioni e significati profondi. La sua arte, intrisa di spiritualità – evidente soprattutto nelle opere religiose e nei ritratti – si configura non solo come tributo alla tradizione artistica italiana, ma anche come invito alla riflessione sulla condizione umana, sulla bellezza e sull'espressione del sentimento.



ANTONIO D'AQUINO (Poggiardo, 6 febbraio 1978)
Dopo aver frequentato l'Istituto d'Arte "*Nino della Notte*" di Poggiardo, nel 2003 consegue il diploma in Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Lecce. Durante gli anni della formazione accademica frequenta i laboratori di due scultori salentini, approfondendo tecniche e linguaggi della tradizione plastica. Nel 2005 inizia l'attività di docente di Scultura presso l'Istituto d'Arte di Volterra, incarico che ricopre per sette anni. Nel 2012 rientra nel Salento per dedicarsi pienamente alla propria ricerca artistica nel laboratorio di

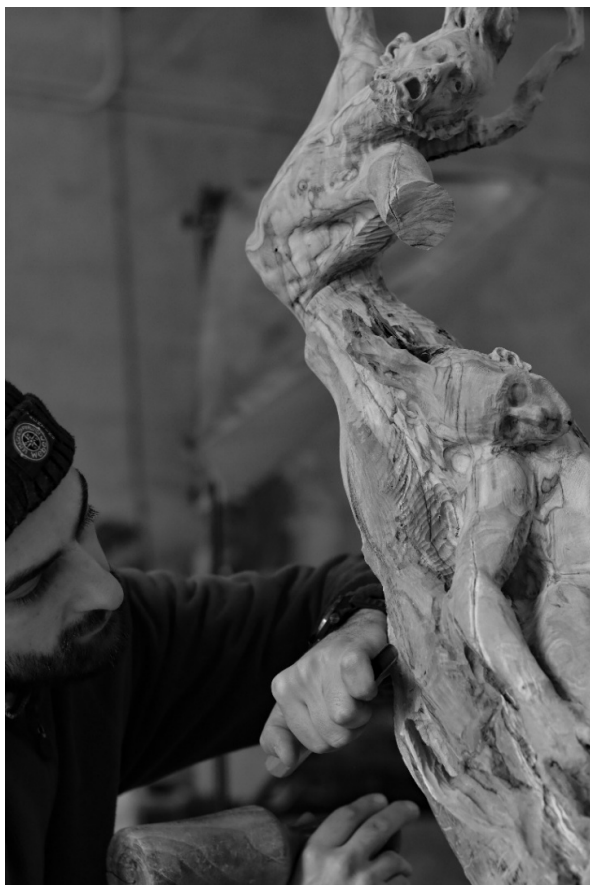
scultura. Nel corso degli anni è invitato a numerosi eventi artistici e partecipa a concorsi e mostre in ambito nazionale ed europeo. Nel 2016 realizza, per la città di Castro (Lecce), il Premio Targa *Castrum Minervae*; nello stesso anno è invitato a esporre presso il Museo d'Arte Moderna *Vittoria Colonna* di Pescara. Nel 2017 si aggiudica il primo premio nella seconda edizione del Concorso Internazionale d'Arte *I Dauni*. Le sue sculture sono il risultato di una ricerca tecnica inscindibile da quella artistica. Il suo immaginario si configura come un "teatro della vita", luogo simbolico in cui si intrecciano gioie e dolori, traumi e amori, in una narrazione che richiama la storia dell'universo e dei suoi equilibri. Centrale è un'instancabile tensione verso la bellezza, custodita e rivelata attraverso la nobiltà dei materiali impiegati e una solida perizia tecnica maturata nel tempo. Attualmente è docente di Arte e Immagine; vive e lavora a Vitigliano di Santa Cesarea Terme (Le).



POMPILIO CALATI (Poggiardo, 24 luglio 1981)

Nel 2002 si diploma presso l'Istituto d'Arte di Poggiardo e nel 2008 consegue la laurea in Scultura all'Accademia di Belle Arti di Lecce. La sua ricerca parte dalla passione e ammirazione per la tecnica scultorea di Michelangelo e di Rodin: cifre stilistiche che guidano il suo lavoro da sempre. Si forma sotto la guida dell'artista Giuseppe Corrado prima, e del maestro Virgilio Pizzoleo poi, fino a intraprendere un percorso autonomo che lo porta a viaggiare e a confrontarsi con realtà artistiche differenti. Espone in numerose mostre

nel Salento e in Italia, fino a Tokyo, in Giappone, dove presenta l'opera *L'urlo della natura*. Tra le principali commissioni figurano: *Cornucopia*, sita a Poggiardo; *L'abbraccio*, monumento situato a Miggiano e dedicato a un militare caduto all'estero; *Angelo delle Tre Virtù* a Corsano; il monumento per la beatificazione di Madre Elisa Martinez. Tra le altre opere si annovera *La creazione dell'uomo*, donata a Papa Francesco. Afferma che "ciò che urla non sempre ha voce. La forma incompiuta è spesso la più vera." La scultura per Calati è gesto istintivo, tensione e verità in cui l'anatomia si contorce, si arresta e riprende vita. I corpi modellati sono scolpiti nel momento della trasformazione: un'urgenza di esistere. La materia è mezzo e limite, ma anche possibilità. Le superfici ruvide, i tagli netti e i volumi marcati rendono ogni opera un grido silenzioso.



MARCO MASCHIO (Poggiardo, 29 settembre 1991)
Fin dall'infanzia manifesta una spiccata passione per l'arte, che lo conduce a frequentare un laboratorio di scultura. Dopo il diploma presso l'Istituto Statale d'Arte "*Nino Della Notte*" di Poggiardo, prosegue la formazione all'Accademia di Belle Arti di Lecce, dove nel 2014 consegue il diploma in Scultura. Nel 2016 completa il proprio percorso accademico presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, diplomandosi in Arti Visive e Nuovi Linguaggi Espressivi. Conclusi gli studi, rientra in provincia di Lecce, dove apre un

laboratorio di scultura e avvia un'intensa attività su commissione, realizzando opere per enti pubblici e committenze private. Nel 2018 realizza per la città di Matino (LE) due monumenti pubblici in marmo dedicati rispettivamente a San Giovanni Paolo II e ad Aldo Moro. Nel 2021 firma gli arredi liturgici e il portale in bronzo per la nuova chiesa di *San Nicola di Mira* a Lecce; nello stesso anno esegue il paliotto d'altare e l'ambone per la Chiesa parrocchiale di *Maria Santissima Assunta* a Soletto (LE). Nel 2023, in occasione del centenario dell'Aeronautica Militare, realizza *PROTEGO*, monumento in marmo collocato presso l'Aeroporto Militare di Galatina (LE). Nel 2024 partecipa al Simposio di Scultura di Poggiardo (LE) con un'opera in pietra leccese dal titolo *Sostegno*, successivamente installata a Vaste (LE). Nel 2025 realizza a Casarano (LE) un monumento pubblico dedicato a Don Tonino Bello e, nello stesso anno, il paliotto d'altare in marmo per la chiesa dei *Santi Pietro e Paolo Apostoli* di Zollino (LE). Attraverso l'impiego di tecniche e materiali della tradizione scultorea, la sua ricerca indaga azioni, comportamenti ed emozioni dell'essere umano, inteso al tempo stesso come protagonista e vittima del proprio presente. In una riflessione sull'era digitale, in cui l'Intelligenza Artificiale rischia di svuotare l'individuo della propria identità, l'artista riporta l'attenzione sulla pratica tecnica e manuale della scultura, eleggendo la mano a sineddoche dell'essere umano. La mano diventa così emblema di autenticità: parte del corpo incapace di mentire, specchio del fare e del sentire, primo strumento di conoscenza del reale. La sua natura libera, impulsiva ed energica viene accolta come principio generativo dell'opera, attraverso cui l'artista tenta di afferrare e rendere visibile ciò che, per sua natura, è imponderabile.

MEDIETAS

2

<http://siba-cse.unisalento.it/index.php/medietas>

© 2026 Università del Salento