

ALESSANDRO DE LAURENTIIS

## La pulsione di morte di Pier della Vigna

Un'analisi queer del canto XIII dell'*Inferno* di Dante

**ABSTRACT:** this paper aims to analyse canto XIII of Dante's *Inferno*, on the basis of Lee Edelman's queer theory, outlined in his book *No Future*. In the first part, I draw inspiration from the metaphor used by Pier della Vigna to describe his relationship with Frederick II of Swabia, on the background of the courtly cultural horizon. In this relationship lies a short circuit between the love field and the political field, which is the direct cause of Piero's suicide and of the articulation of the *contrappasso* in the wood of suicides. In the second part, I analyse the stigmatisation that the text addresses against the homo-social relationship between Piero and Federico. This relationship appears to be an anomaly for the teleological horizon of the *Commedia*. On the basis of what Edelman stated in *No Future*, one can look at Pier della Vigna as a queer character, marked by the affirmation of *jouissance* in the present and the rejection of a meaning based on procreative futurism.

**KEYWORDS:** Italian literature; Dante, queer reading of; Pier della Vigna; erotic metaphor; vassallaggio; sado-masochism; heteronormative model; Lee Edelman; *jouissance*.

### 1. INTRODUZIONE

Il XIII canto dell'*Inferno* di Dante ruota attorno alla figura di Pier della Vigna: ministro della corte imperiale di Federico II di Svevia, protonotaro e logoteta del regno di Sicilia. Al culmine del suo potere, egli divenne il più fidato collaboratore dell'imperatore, ma, nel 1249, Piero fu improvvisamente arrestato a Cremona. L'accusa di tradimento a lui rivolta fu forse alimentata dai cortigiani invidiosi del suo rapporto privilegiato col sovrano (BOSCO e REGGIO 1979: 196). Abbinando l'analisi testuale e la teoria di Lee Edelman, in quest'articolo proverò a spiegare in che misura il peccato di Piero, punito nel secondo girone del settimo cerchio, non sia solo il suicidio, ma anche la creazione di un rapporto omosociale con il sovrano, al quale è direttamente collegato il gesto estremo che egli compie. Questo rapporto risulta disfunzionale rispetto al sistema etico del poema dantesco e viene stigmatizzato all'interno del canto.

In primo luogo, sulla base di una specifica analisi della metafora utilizzata da Piero per descrivere il suo rapporto con Federico II, metterò a fuoco

il collegamento tra vassallaggio e relazione amorosa nella cultura feudale. Esso viene tematizzato poi nella poesia trobadorica e rappresenta un elemento perturbante all'interno del canto. In secondo luogo, il protagonista dell'episodio verrà reinterpretedo come un soggetto queer, in virtù della sua pulsione di morte e del suo rifiuto del futuro ultraterreno decretato dalla volontà divina. Infine, metterò in evidenza le implicazioni tematiche che si celano dietro le strategie retoriche del testo.

## 2. UNA METAFORA EROTICA

In questo saggio proverò a interpretare Pier della Vigna, protagonista del canto XIII dell'*Inferno* di Dante, come un personaggio con un'essenza queer. La mia principale fonte di ispirazione è il capitolo del volume miscelaneo *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity* realizzato da Gary Cestaro, in cui lo studioso ha analizzato Ulisse e Brunetto Latini, all'interno della *Commedia*, parlando di loro come *queer cousins*. Cestaro ha collegato le due figure, indagando, da un lato, il tema del rapporto pedagogico omoerotico e, dall'altro, quello della "uncomfortable centrality of pederasty in the patriarchal humanism from Plato to Dante" (CESTARO 2010: 179-192). Come cercherò di mostrare, nel canto dedicato a Pier della Vigna si incontra un diverso retroterra culturale, ma gli strumenti di analisi della teoria queer possono essere utili per reinterpretedo alcuni nuclei tematici del testo. In particolare, penso che per questo studio sia importante la nozione di *queerness* proposta da Lee Edelman in *No future: Queer Theory and The Death Drive*. Nelle prime pagine, l'autore prende spunto da un episodio controverso avvenuto negli Stati Uniti: la partecipazione di Bill Clinton a una campagna di annunci televisivi di servizio pubblico sponsorizzata dalla Ad Council. In quel frangente, Clinton si era presentato con la figura del padre premuroso, impegnato in una lotta costante per il futuro dei bambini della patria. Lo slogan degli annunci era eloquente: "We're fighting for the children. Whose side are you on?" (EDELMAN 2004: 2). Evidentemente, la domanda non propone una vera alternativa per una scelta di campo. Come ci si potrebbe dichiarare oppositori di chi lotta per i bambini? Ebbene, quella casella dello schieramento politico può essere occupata. Secondo Edelman, infatti, "queerness names the side of those «not fighting for the children», the side outside the consensus by which all politics confirms the absolute value of reproductive futurism" (*ivi*: 4). L'essenza del queer, nella sua visione, risiederebbe nel rifiuto di aderire al

futurismo procreativo e sarebbe portatrice di una pulsione di morte sociale. Il primo concetto indica un costante stratagemma, attraverso il quale, prospettando l'immagine di un futuro altamente desiderabile, la cultura delle società basate sul modello eteronormativo lavora per affermare e autenticare un determinato ordine sociale, da trasmettere in blocco al futuro, nella forma del suo *inner Child* (ivi: 3). Di conseguenza, la *queerness* si qualifica come un rifiuto sistematico e, in particolare,

a refusal – the appropriately perverse refusal that characterizes queer theory – of every substantialization of identity, which is always oppositionally defined, and, by extension, of history as linear narrative (the poor man's teleology) in which meaning succeeds in revealing itself – *as itself* – through time. Far from partaking of this narrative movement toward a viable political future, far from perpetuating the fantasy of meaning's eventual realization, the queer comes to figure the bar to every realization of futurity, the resistance, internal to the social, to every social structure or form. (ivi: 4)

Questa forza normalizzante e teleologica compare in vari contesti, tra i quali, come ha già mostrato Cestaro per mezzo di Edelman, anche la *Divina Commedia*. Nel caso che vorrei analizzare – quello di Pier della Vigna – il rapporto omosociale con Federico II, l'atto del suicidio e la sua stigmatizzazione attraverso il contrappasso del cerchio sono tutti elementi collegati alla *queerness* del personaggio: l'identità di Piero, infatti, sfugge a una precisa categorizzazione, secondo il sistema della *Commedia*. È doveroso anticipare una possibile critica alla mia interpretazione. Se Pier della Vigna è un personaggio queer, nel senso desunto dal libro di Edelman, allora anche gli altri suicidi dovrebbero esserlo, poiché sono condannati allo stesso tormento infernale. Ovviamente, le cose non stanno così: Pier della Vigna è un personaggio unico, con una sua specificità, ma se Dante sceglie lui per illustrare il secondo girone del settimo cerchio, ciò avviene, a mio avviso, poiché la sua storia risulta emblematica, come affronto al sistema teleologico che regola l'universo ultraterreno descritto da Dante. Per quello che riguarda gli strumenti ermeneutici presi in considerazione, Lacan è il punto di riferimento sia della teoria sul queer di Edelman, sia delle riflessioni di Žižek sulla configurazione sadomasochistica dell'amor cortese, sia della teoria di Segwick sul desiderio omosociale. Edelman è, probabilmente, l'autore che presenta lo sviluppo del pensiero lacaniano più originale, come proverò a mostrare in seguito.

Nel XIII canto dell'*Inferno*, Dante e Virgilio fanno il loro ingresso nel II girone del VII cerchio: una foresta dove sono puniti i suicidi e gli scialacquatori (violenti contro la propria persona e il proprio patrimonio). Qui, in un'atmosfera spettrale, Dante viene invitato dalla sua guida a strappare il ramoscello di un cespuglio e, dopo aver eseguito l'azione, avverte con sua grande sorpresa delle parole che fuoriescono dalla pianta insieme al sangue. L'arbusto è, in realtà, Pier della Vigna: un dannato che sta scontando la sua pena all'*Inferno*. Come di consueto, Virgilio, in virtù del fatto che Dante potrà riabilitare la fama del dannato nel mondo, chiede a Piero di raccontare chi è. Egli risponde:

Sì col dolce dir m'adeschi  
 ch'ì non posso tacere; e voi non gravi  
 per ch'io un poco a ragionar m'inveschi.  
 Io son colui che tenni ambo le chiavi  
 del cor di Federigo, e che le volsi,  
 serrando e diserrando, sì soavi,  
 che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi:  
 fede portai al glorioso offizio,  
 tanto ch'ì ne perdei li sonni e' polsi.  
 La meretrice che mai da l'ospizio  
 di Cesare non torse li occhi putti,  
 morte comune e de le corti vizio,  
 infiammò contra me gli animi tutti;  
 e li'nfiammati infiammar sì Augusto,  
 che lieti onor tornarò in tristi lutti.  
 L'animo mio per disdegnoso gusto,  
 credendo col morir fuggir disdegno,  
 ingiusto fece me contra me giusto.  
 Per le nove radici d'esto legno  
 vi giuro che già mai non ruppi fede  
 al mio signor, che fu d'onor sì degno.  
 E se di voi alcun nel mondo riede  
 conforti la memoria mia, che giace  
 ancor del colpo che'nvidia le diede.  
 (*Inferno*, XIII. 55-78)

Il peccatore racconta di essere stato il più intimo collaboratore di Federico II di Svevia, nella sua corte imperiale, e di aver svolto il suo magistero tanto bene da allontanare dalla confidenza dell'imperatore ogni altro

uomo. A causa di questo rapporto privilegiato, l'invidia ha spinto gli altri cortigiani a calunniare Piero per allontanarlo dalle grazie di Federico. Così, per sfuggire allo sdegno dell'imperatore e all'astio dei rivali, l'anima ha costretto Piero al suicidio. Le notizie sul presunto tradimento non sono certe: secondo una cronaca di Reims della seconda metà del XIII secolo, egli avrebbe segretamente cospirato col papa contro l'imperatore; secondo un'altra versione, dopo il concilio di Lione, Innocenzo IV avrebbe offerto la pace a Federico II, che avrebbe deciso di togliere di mezzo Piero, poiché egli si opponeva nettamente a quella pace (DE STEFANO 1924: 189).

Nessuna delle testimonianze storiche, tuttavia, permette di ricostruire con certezza le cause che portarono alla tragica morte di Piero. Incrociando i dati desumibili da alcune cronache e dal suo epistolario, De Stefano ribadisce la natura tutta umana del dissidio tra i due uomini e indica, come cause probabili, quelle emerse attraverso la mediazione dantesca della storia: l'invidia dei cortigiani e il carattere difficile di Federico II (*ivi*: 192). Ad oggi modo, un particolare che suscita interesse è la metafora utilizzata dal personaggio per descrivere il rapporto esclusivo tra lui e il sovrano. Per presentarsi, Piero dice: "Io son colui che tenni ambo le chiavi/ del cor di Federigo [...]" (*Inferno*, XIII. 58-59). Natalino Sapegno – al pari di tutti i principali commenti al poema dantesco – collegò la frase artificiosa del personaggio "a quella che si legge, riferita proprio a Pier della Vigna, in un'epistola di Nicola della Rocca: «Tamquam imperii claviger, claudit, et nemo aperit, aperit et nemo claudit» (HUILLARD-BRÉHOLLES 1966 [1865]: 371); e questa, a sua volta, è variazione di un testo biblico (*Isaia* XXII, 22)" (SAPEGNO 1985 [1955]: 150). Il riferimento è il seguente:

Et erit in die illa / vocabo servum meum Eliachim filium Helciae / et induam illum tunicam tuam et / cingulo tuo confortabo eum / et potestatem tuam dabo in manu eius / et erit quasi patrem habitantibus Ierusalem et domui Iuda / et dabo clavem domus David super umerum eius; / et aperiet et non erit qui claudat et claudet et non erit qui aperiat. (*Isaia*, XXII. 20-22)<sup>1</sup>

Come fa notare Angelo Mecca, in queste immagini manca sia l'elemento del cuore-serratura, sia l'accento alle due chiavi. Dall'altro lato, la critica

<sup>1</sup> E sarà in quel giorno / chiamerò il mio servo Eliachim figlio di Elcia / e lo farò vestire con la tua tunica e / lo munirò della tua cintura / e darò il tuo potere nelle sue mani / e sarà come un padre per gli abitanti di Gerusalemme e per la casa di Giuda / e darò la chiave della casa di David sopra la sua spalla; / e aprirà e non ci sarà chi chiuda e non ci sarà chi apra.

pare aver ignorato il fatto che la metafora sia probabilmente un'invenzione di Chrétien de Troyes, e che si trovi, ad esempio, nell'*Yvain* (MECCA 2004: 73). In una delle scene centrali dell'opera, Ivano vuole dire alla sua dama che ella, ignara di essere la causa delle sue sofferenze, è padrona del suo cuore. Per farlo, pronuncia queste frasi: “Dame, vos en portez la clef, | Et la serre et l'escrin avez | Ou ma joie est, si nel savez!” (*Yvain*, 4627-4634). Come fa notare Mecca, all'origine dell'immagine del canto ci sarebbe un'altra immagine simile del *Roman de la Rose*, con la mediazione tra i due testi rappresentata dal *Fiore*. La configurazione dei rapporti che è alla base di questa metafora, proveniente da un filone tematico della tradizione del cosiddetto amor cortese, verrà analizzata in seguito. Quello che mi interessa notare, per il momento, è il fatto che il discorso del ministro della corte imperiale assume inaspettatamente una sfumatura erotica. Infatti, la serie di immagini che aprono il suo discorso appartiene alla stessa tradizione (“Sì col dolce dir m'adeschi [...]”, “perch'io un poco a ragionar m'invveschi.”) (*Inferno*, XIII. 55-57). Tali immagini derivano dal linguaggio venatorio, il quale viene spesso impiegato nella poesia erotica medievale. Mecca riporta, come esempio, *Amor fa come'l fino uccellatore* (MECCA 2004: 77-78). In questo componimento dell'Anonimo Siciliano, si leggono i versi: “Amor fa come'l fino uc[c]ellatore,/ che gl[i] auselli sguarderi/ si mostra più ingegneri/ di 'nvescare” (PANVINI 1962-1964: 75). In quest'articolo non voglio sostenere la tesi – impossibile da dimostrare – che esistesse un rapporto di natura amorosa tra Federico II e Pier delle Vigne. Rimanendo sul piano storico, esistono solo testimonianze incerte sulla sessualità dell'imperatore. Cesare Brandi, in *Pellegrino di Puglia*, cita gli *Annales Ecclesiastici*, nei quali lo storico della Chiesa Abraham Bzowski raccontava di Federico II (BRANDI 1960: 193):

In hortis et vinetis inter pellacarum et exoletorum greges versabatur, postera et praeopostera lascivia se oblectans, satis vel a vino incaluisset, vel a laniena nondum regriguisset. (*Annales Ecclesiastici*, t. XIII, ad annum 1248)<sup>2</sup>

Ad ogni modo, il fenomeno che intendo evidenziare è di natura prettamente testuale e letteraria: il rapporto tra i due uomini, a tendenza omosociale,

<sup>2</sup> Si aggirava per orti e vigneti fra branchi di prostitute e di giovanetti prostituti, dilettrandosi con lascivia dietro e davanti, sia che si fosse infiammato per il vino o non si fosse ancora raffreddato dopo una carneficina.

provocando un corto circuito tra piano amoroso e piano politico, prefigura il peccato del suicidio di Piero e viene preso di mira dal contrappasso del cerchio. Uso il termine “omosociale” facendo riferimento alle riflessioni di Segdwick esposte in *Between Men*, in cui esso sta a indicare rapporti tra persone dello stesso sesso finalizzati a promuovere gli interessi della categoria. Entro tali rapporti, può circolare un desiderio omoerotico, che assume diverse configurazioni, a seconda dei diversi contesti storici (SEG-DWICK 1985: 4).

Per comprendere in che modo lo sfondo erotico del rapporto tra Federico II e Piero potesse essere evidente a un lettore medievale, è utile ricordare quello che Iser sostiene sul concetto di repertorio, il quale

consiste di tutto il territorio familiare all'interno del testo. Esso può avere la forma di riferimenti alle opere precedenti o a norme storiche e sociali, o a tutta la cultura dalla quale il testo è emerso – in breve a ciò che gli strutturalisti di Praga avevano chiamato realtà «extratestuale». Il fatto che a questa realtà il testo fa riferimento ha un'implicazione con due conseguenze: 1) che la realtà evocata non è confinata alla pagina stampata, 2) che quegli elementi selezionati per riferimento non vanno intesi come una mera replica. Al contrario, la loro presenza nel testo di solito significa che essi sottostanno a qualche tipo di trasformazione, e in effetti questa è una configurazione integrale di tutto il processo di comunicazione. (ISER 1987: 119)

Questi sono gli elementi che contribuiscono a posizionare l'opera in un contesto di referenzialità, che deve essere attualizzato attraverso la lettura. Le implicazioni di significato che io ravviso nel testo di Dante non corrispondono semplicemente a ciò che il testo denota: ossia, un rapporto di profonda confidenza tra due uomini appartenenti a due diversi gradi gerarchici. A un secondo livello di comprensione, si possono trovare le istruzioni aiutano la lettrice/il lettore a costruire un ulteriore significato: un sentimento affine a quello amoroso che prende la forma di un cerimoniale cortese iper-codificato. Inoltre, ritengo che si debba riflettere sul fatto che queste stratificazioni di significato risultino più facilmente intuibili per un lettore medievale/una lettrice medievale, piuttosto che per un lettore moderno/una lettrice moderna. Infatti, a quest\* ultim\* risultano maggiormente familiari le costanti rappresentative di autori come Chrétien de Troyes o Bertand de Born. La confusione tra piano amoroso e piano politico si determina a causa di tensioni già presenti nella cultura europea del XIV secolo. Innanzitutto, bisogna considerare la configurazione dei

rapporti di potere nella società feudale. Come nota Lewis, nel periodo in cui compare la *Chanson de Roland*, il sentimento considerato più autentico è l'amore dell'uomo per l'uomo, sia nella forma della vicinanza tra compagni guerrieri, sia nella forma della devozione del vassallo verso il suo signore. Per capire questo orizzonte, non si deve pensare a un sistema regolato dall'obbedienza impersonale a un sovrano. Al contrario, bisogna considerare la presenza di un vero e proprio elemento amoroso nel rapporto, che il vassallo dirige verso il signore con un'intensità che i moderni riserverebbero solo per l'amore sessuale (LEWIS 1969 [1936]: 11-12). Non è un caso, quindi, che si verifichi progressivamente una sovrapposizione tra l'elemento feudale e quello amoroso, col risultato che il primo assume le modalità del secondo. Lewis cita, ad esempio, *Beowulf*, in cui l'antico vassallo, separato dal suo signore, “PynceÐ him on mode Ðæt he his mon-dryhten/ Clyppe and cysse and on cneo lecge/ Honda ond heafod, swa he hwilum ær/ On geardagum giefstoles breac...”<sup>3</sup> (*Chanson de Roland*. 39-42). Risulta evidente, quindi, come ha mostrato anche Rachel Moss per i romanzi inglesi medievali, che i testi letterari tendono a rispecchiare una società che si determina attraverso pratiche di *male bonding*, nella specifica accezione descritta da Segdwick. I legami omosociali, in questo contesto, non sono meramente rapporti sociali tra persone dello stesso sesso, ma anche una “cultural framework based on networks of socially codified relationships that support hegemonic norms and in so doing maintain mainstream power structures” (MOSS 2016: 103).

Il luogo prescelto per lo svolgimento di questo rituale sociale è la corte: luogo isolato e protetto dalla barbarie esterna, dove è possibile non solo sopravvivere, ma anche concedersi delle raffinatezze. Così come a livello politico il sistema ruota attorno al signore, il quale è attorniato da fedeli che si affannano per meritare il suo favore, allo stesso modo ci si aspetta dalla donna che ella conceda doni e attenzioni in misura uguale a ogni pretendente (MANCINI 1993: 172). Da parte sua, il servo-amatore, per sperare negli omaggi della donna-padrone, deve dimostrare un'assoluta fedeltà. Alla luce di quanto detto, un grande rilievo acquisisce l'elemento della fede nel XIII canto. Piero ribadisce la sua correttezza verso il sovrano in due occasioni: all'inizio del suo discorso (“fede portai al glorioso officio,

<sup>3</sup> “S’immagina nella sua fantasia di abbracciare e baciare il suo signore e di porre sul suo grembo il capo e le mani, come quando una volta nei giorni andati possedeva il suo trono...”, trad. it. di Aldo Ricci, in *L’elegia pagana anglo-sassone*, Firenze, Sansoni, 1921.

| tanto ch'i ne perde' li sonni e' polsi") (*Inferno*, XIII. 62) e alla fine ("vi giuro che già mai non ruppi fede | al mio signor [...]") (*Inferno*, XIII. 74-75). Il discorso del personaggio, com'è prevedibile, ha l'obiettivo di rimarcare i suoi meriti in vita e la sua innocenza. Dalla devozione al sovrano, ma anche dal completo rispetto del codice dell'amore cortese, derivano tutte le disgrazie di Piero, poiché dalla sua posizione di privilegio nascono l'invidia degli altri cortigiani e le successive calunnie a lui rivolte. Infatti, come nota Mancini, il fatto che un vassallo si trovi affiancato da altri suoi omologhi nell'omaggiare il signore è accettabile nel contesto feudale (1993: 172), ma la situazione diventa più problematica se alla sfera politica si sovrappone la sfera amorosa, come avviene nel testo dantesco. In questo caso, si crea un contesto in cui domina la competizione e si perdono i vincoli di solidarietà tra gli uomini, a causa dell'invidia. Piero esprime chiaramente l'esclusività del rapporto: "[...] dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi;" (*Inferno*, XIII. 61).

Il discorso di Piero prosegue, mettendo in gioco un altro elemento tipico della poesia cortese: i cosiddetti *lauzengiers*, i calunniatori che minacciano costantemente di danneggiare gli amanti attraverso le loro malizie. Piero dice: "La meretrice che mai da l'ospizi/ di Cesare non torse gli occhi putti,/ morte comune e delle corti vizio,/ infiammò contra me li animi tutti;" (*Inferno*, XIII. 64-67). Quello dei *lauzengiers* non è solo un *topos* della poesia amorosa medievale, ma è esplicitamente teorizzato nel *De amore* di Cappelano. In particolare, nel capitolo XVI, dedicato alle istruzioni sul modo in cui il nobile deve parlare a una plebea, si legge:

Nam, ut bene novistis, reproborum est hoc propositum semper et cunctis intentio manifesta, ubi libet, facta impedires bonorum et amantium solatiis adversari. Vestra igitur discat serenitas malorum turpiloquia dolosa contemnere et eorum declinare insidias, ne malorum facta bonis inveniantur esse nociva. Maius enim pravis hominibus non posset praemium exhiberi, quam si suas persenserint fraudes vias impedire bonorum. (*Andreae Capellani regii Francorum De Amore libri tres*, ed. a cura di E. Trojel (1892) 1972, München)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Infatti, come sapete bene, questo è sempre l'obiettivo dei malvagi e la loro intenzione palese a tutti quanti, cioè quando piace impedire le azioni dei buoni e ostacolarle con le lusinghe degli amanti. La vostra imperturbabilità dunque impari a disprezzare le parole brutte e ingannatrici dei malvagi e a respingere le loro trappole, perché le azioni dei malvagi non si scoprono essere dannose per i buoni. Infatti non potrebbe presentarsi un premio maggiore per gli uomini cattivi che se si rendessero conto che i loro inganni possono impedire il cammino dei buoni.

Tradizionalmente, si è interpretato questo episodio come uno dei casi nei quali Dante-personaggio simpatizzerebbe con Piero, poiché lo stesso Dante-autore si rivedrebbe parzialmente in lui per le seguenti caratteristiche: da un lato, la battaglia a favore dell'Impero e contro il potere temporale dei papi e dei prelati, dall'altro, le calunnie ricevute per le scelte di campo (BOSCO 1966: 265). Tuttavia, ponendo l'accento sugli elementi appartenenti al sostrato culturale cortese, si può evitare una lettura che appiattisca eccessivamente l'autore sul personaggio. Innanzitutto, bisogna interpretare per intero la metafora: il fatto che le chiavi del cuore di Federico siano possedute da Piero è un elemento marcato. Il rapporto amoroso sovverte la gerarchia politica, poiché il servitore Piero ricopre il ruolo della donna crudele che può disporre a piacimento del cuore dell'amante. Di conseguenza, Dante potrebbe alludere al fatto che Piero avesse una tale importanza affettiva per il sovrano, da essere in grado di influenzarne le decisioni. È, forse, questa posizione di forza nella gerarchia amorosa ad aver provocato il disdegno dei membri della corte imperiale. Estendendo l'analisi al piano terminologico, si può notare che il termine 'disdegno', per via della sua ampiezza semantica, può riferirsi sia alla rabbia dell'imperatore che crede alle calunnie, sia all'imbarazzo e all'invidia dei cortigiani nei confronti di Piero. Di conseguenza, emergerebbero le responsabilità implicite di del giurista: il cortocircuito tra amore e politica, causato dal suo rapporto anomalo col sovrano, è la causa della nascita della discordia nella comunità. Non si può arrivare ad accusare Piero di una forma di *cupiditas*, ma ci si trova sicuramente di fronte a un personaggio divisivo.

In secondo luogo, è necessario collegare tutte queste considerazioni allo sviluppo finale della storia. Dante è molto preciso quando dice che è la fedeltà all'imperatore a privare Piero, prima, della pace, e poi, della vita. Il patetismo e la solennità che sorreggono il discorso del personaggio distolgono l'attenzione dalla sua strategia difensiva, attraverso la quale egli esalta la presunta purezza del rapporto col sovrano. Tuttavia, l'ampiezza semantica dei termini contribuisce nuovamente ad aumentare l'ambiguità del testo. La parola 'fede' nel testo sembrerebbe alludere alla fedeltà del servitore al signore, ma 'fede', nell'epoca di Dante, indica anche la fede religiosa (SESTIO). Perciò, un sottotesto inconfessabile sembrerebbe nascondersi sotto le parole di Piero: a dominare i gesti del personaggio, già prima dell'idea del suicidio, c'è la perversione della fede in Dio, trasformata in fede-amore per Federico II. In virtù di essa, egli sarà disposto a sacrificare

la sua vita. Non si devono dimenticare le parole che Dante vorrebbe fossero riferite dalla sua ballata a Beatrice, nella *Vita nova*: “Dille: «Madonna, lo suo core è stato/ con sì fermata fede,/ che ’n voi servir l’ha ’mpronto onne pensero:/ tosto fu vostro, e mai non s’è smagato»” (*Vita nova*, XII, 25-28). La fedeltà alla donna rientra in un sistema che prendeva le forme del culto, all’interno del quale gli interlocutori privilegiati erano i “fedeli d’Amore” (*Vita Nova*, III. [III]. XXXIV). Nel canto è, quindi, evidente la riemersione di idee abbandonate da Dante stesso, le quali riguardano la problematica conciliazione tra religione erotica e religione ufficiale. La medesima questione si era già presentata ai trovatori provenzali (LEWIS 1969: 19-21). Dagli sviluppi della vicenda di Piero, si comprende quanto le due dimensioni risultino inconciliabili: il personaggio sacrifica tutto per il suo complesso sentimento per il sovrano, attribuendogli maggior valore rispetto che alla vita stessa. Questa costellazione tematica è legata direttamente al suicidio più di quanto non sembri. Tradizionalmente, i commentatori tendono a interpretare l’atto di Piero come il netto rifiuto di umiliarsi per giustificare cattive azioni non commesse (BOSCO 1966). Tuttavia, sottolineando la componente omoerotica del rapporto tra Federico II e Piero, si otterrebbe una spiegazione diversa di espressioni controverse. Per esempio, “il disdegnoso gusto” (*Inferno*, XIII. 70), che spinge il personaggio al suicidio, potrebbe essere visto come il soddisfacimento del desiderio di scandalizzare e sfidare apertamente i suoi accusatori, mettendoli davanti alla potenza del suo sentimento per l’imperatore. Allo stesso tempo, egli fuggirebbe dal ‘disdegno’ di Federico II, dimostrando, attraverso il sacrificio totale, che le accuse verso di lui erano infondate e che la sua fedeltà era intatta. Per questo sentimento, Piero disgrega il sistema dei valori che regge la *Divina Commedia*, negando l’importanza della vita terrena e spezzando l’unione voluta da Dio di corpo e anima (SPITZER 1964: 225). D’altronde, un altro tipo di unione aveva subito la stessa scissione: quella tra lui e il suo sovrano. Un dettaglio a mio avviso interessante riguarda, appunto, la fraseologia. Il modo di dire che avrebbe descritto in maniera soddisfacente il loro rapporto sarebbe probabilmente “essere due corpi e un’anima”. Esso, arrivato fino ai nostri giorni, deriva da un passo degli *Atti degli apostoli*, in cui si parla del senso di coesione della comunità cristiana a Gerusalemme durante la sua prima fase di sviluppo (LURATI 2001: 42): “Multitudinis autem credentium erat cor et anima una nec quisquam eorum quae possidebant aliquid suum esse dicebat sed erant illis omnia communa” (“La moltitudine di coloro che eran venuti alla fede

aveva un cuore solo e un'anima sola e nessuno diceva sua proprietà quello che gli apparteneva, ma ogni cosa era fra loro comune”) (*Atti degli Apostoli*, IV. 32). Nuovamente, la solidità del gruppo sociale deriva dalla fede nella resurrezione di Cristo, tanto che il sostentamento degli individui si realizza grazie alla condivisione dei beni. È possibile che Dante avesse ben presente il passo biblico. Soprattutto nella fonte originale, risulta preponderante il tema del rifiuto dell'individualismo. Questo valore è il fondamento di una comunità che, ai consumi e ai piaceri superflui della vita terrena, preferisce la beatitudine nell'aldilà. In compenso, l'atteggiamento di Pier della Vigna è diametralmente opposto: il suicidio è un atto di affermazione egoistica del sé, nel disinteresse delle conseguenze sulla condizione ultraterrena.

### 3. IL RIFIUTO DEL SIGNIFICATO DIVINO

Non bisogna dimenticare che il suicidio è uno dei temi principali del repertorio cortese (utilizzo questo termine sapendo di unificare sotto di esso un panorama che presenta notevoli differenze interne). Vorrei ricordare, a questo proposito, due autori importanti per la formazione di Dante (BARSOTTI, di prossima pubblicazione<sup>5</sup>). Il primo è, di nuovo, Chrétien de Troyes, che, nel *Lancelot*, racconta il tentativo di suicidio del protagonista, conseguente alla scoperta della falsa notizia sulla morte di Ginevra (*Le roman du chevalier de la charrette*, 4013-4406). Il secondo è Guittone d'Arezzo, che, nella canzone IX, ad esempio, esprime lo stato di dolore causato dall'allontanamento dalla *midons*: “e ch'entra gente croia / ed en selvaggia terra / mi trovo; ciò m'è guerra, – onde morria / de mie man, s'altri osasse / a ragion darsi morte” (*Le Rime*, IX. 7-11). Ad ogni modo, il suicidio, concepito come separazione tra corpo e anima, compare soprattutto in una poesia dello stesso Pier della Vigna *Amando con fin core e con speranza*. In questo testo, il poeta richiama alla memoria l'amore passato per una donna morta prematuramente. Il sentimento viene concepito come servitù che ha rafforzato la virtù dell'uomo. Piero vorrebbe morire per il dolore, e, quindi, separare il corpo dall'anima, ma questo gesto equivarrebbe a una vittoria per la Morte, contro la quale si staglia l'Amore. Così, il conflitto è risolto sciogliendo la vita, anche a patto di soffrire. Per giunta, il poeta si consacra alla servitù all'Amore, la quale è una sineddoche rovesciata della servitù alla donna.

<sup>5</sup> Ringrazio per i riferimenti la Dott.ssa Susanna Barsotti, dottoranda della classe di Lettere e filosofia della Scuola Normale Superiore, che si occupa di Filologia romanza e ha approfondito anche l'opera di Guittone d'Arezzo per un lavoro di futura pubblicazione.

Leggiamo una parte della poesia:

Per tale termin mi compiango e doglio,  
perdo gioia e mi svoglio,  
quando s'ua contezza mi rimembra  
di quella ch'io amai e servir soglio:  
di ciò viver non voglio,  
ma dipartire l'alma da le membra;  
e faria ciò ch'eo dico  
se no ch'a lo nemico,  
che m'à tolta madonna, plageria,  
cioè la morte fera,  
che non guarda cui fera:  
per lei podire aucire io moriria.  
(in CONTINI 1960: 126)

In realtà, un altro modo di considerare la storia di Pier della Vigna potrebbe essere quello di focalizzarsi sull'economia psicologica delle relazioni descritte attraverso questa serie di espedienti letterari codificati. Ciò permetterebbe, innanzitutto, di comprendere meglio le caratteristiche di un personaggio dai tratti sfuggenti e contraddittori. Piero, infatti, da un lato è servo dell'imperatore sul piano politico ma, dall'altro, è suo padrone sul piano affettivo, in quanto detentore delle chiavi del cuore. Inoltre, sebbene io abbia schematicamente proiettato su di lui anche il ruolo della donna-padrone, non si può ignorare il fatto che egli è un uomo, investito da una pulsione omoerotica. Una tale descrizione aiuterebbe a visualizzare l'essenza del personaggio: il suo progressivo affrancamento come soggetto di desiderio. Come illustrato da Žižek, l'economia libidinale della relazione tra uomo-servitore e donna-padrone, nella rappresentazione letteraria dell'amore cortese, può essere compresa focalizzandosi sull'emersione storica dello scenario masochistico. Basandosi sulle osservazioni di Deleuze sull'idea di soggetto, il filosofo illustra la struttura reale dei rapporti di forza, nascosta dietro la facciata convenzionale:

Gilles Deleuze demonstrates that masochism is not to be conceived of as a simple symmetrical inversion of sadism. The sadist and his victim never form a complementary 'sado-masochist' couple. Among those features evoked by Deleuze to prove the asymmetry between sadism and masochism, the crucial one is the opposition of the modalities of negation. In sadism we encounter direct negation,

violent destruction and tormenting, whereas in masochism negation assumes the form of disavowal – that is, of feigning, of an ‘as if’ which suspends reality.

Closely depending on this first opposition is the opposition of institution and contract. Sadism follows the logic of institution, of institutional power tormenting its victim and taking pleasure in the victim’s helpless resistance. More precisely, sadism is at work in the obscene, superego underside that necessarily redoubles and accompanies, as its shadow, the ‘public’ Law.

Masochism, on the contrary, is made to the measure of the victim: it is the victim (the servant in the masochistic relationship) who initiates a contract with the Master (woman), authorizing her to humiliate him in any way she considers appropriate (within the terms defined by the contract) and binding himself to act ‘according to the whims of the sovereign lady’, as Sacher-Masoch put it. It is the servant, therefore, who writes the screenplay – that is, who actually pulls the strings and dictates the activity of the woman (dominatrix): he stages his own servitude. (ŽIŽEK 1994: 153)

Ciò che mi interessa maggiormente è il posizionamento reciproco degli attori sociali. Contrariamente a ciò che si potrebbe pensare, è l’amante-servitore a rivestire il ruolo del soggetto di desiderio, mentre la donna-Cosa – in termini lacaniani – rappresenta un oggetto. Essa è una sorta di buco nero, attorno al quale il desiderio dell’altro è strutturato, poiché dal servitore proviene la richiesta dei tormenti inflitti dalla donna. Di conseguenza, lo schiavo rappresenta in realtà il polo attivo. Questa dinamica funziona come un complesso gioco di specchi, architettato per dare al soggetto l’illusione di poter penetrare con lo sguardo la Cosa, in maniera indiretta. In realtà, gli ostacoli posti nascondono l’impossibilità intrinseca di raggiungere l’oggetto (*ivi*: 4). Esso non ha alcun attributo umano, ma – al contrario – si configura come un significante vuoto (LACAN 1994: 272). Dobbiamo quindi chiederci: in che misura la posizione della Cosa è accettabile per un essere umano? O meglio, in che misura lo è per un uomo, in un sistema eteronormativo?

Alla luce di quanto detto, ritengo che sia utile confrontare il canto XIII con *Amando con fin core e con speranza*. In questo testo, l’io poetico si trova in quella che ora sappiamo essere una posizione di forza: la posizione del servitore-soggetto, il quale non è direttamente tormentato dalla donna, ma dall’opposizione tra Amore e Morte. Cionondimeno, tutto ruota attorno all’uomo. La morte, infatti, è crudele soprattutto perché – dice il poeta – “[...] l’amore mutòmi in amarore” (CONTINI 1960: 126). Inoltre, il soggetto è così potente da poter dirigere la messinscena ed eliminare la

possibilità del suicidio da essa. Sostenendo che tale gesto equivarrebbe a una vittoria della Morte, egli può scegliere di rimanere in vita e basare il suo lamento sulla posizione paradossale nella quale si trova. Diversamente, nel poema dantesco, Piero sperimenta un'oscillazione problematica tra i due ruoli alternativi di oggetto e soggetto. È oggetto, in quanto detentore delle chiavi del cuore del sovrano: sul piano affettivo, quindi, Federico è totalmente sottomesso a lui. Ciò mette Piero sul piano della donna-*domina*, e lo rende una Cosa. Allo stesso tempo, Piero è un soggetto di desiderio, in quanto servitore e bersaglio della persecuzione ingiustificata da parte dell'imperatore. In questo senso, egli è già una figura ibrida, e la sua natura verrà confermata dalle sembianze che è destinato ad assumere a causa del contrappasso. In modo opposto a quello che avviene nella lirica di Piero-poeta, su quale azione ricade la scelta del personaggio questa volta? Sul suicidio: una violenza auto-inflitta che lo rimuove dall'*impasse*, rendendolo un soggetto a pieno titolo, il quale è in grado di affermare i bisogni dell'io, all'interno di rituale sociale codificato. Difatti, la soluzione è scelta precisamente all'interno dell'orizzonte cortese, in modo da riconfermare la sua persistenza culturale. Solo attraverso l'aderenza completa a quel sistema di valori, il soggetto può affermarsi in maniera definitiva, auto-distruggendosi. Allo stesso tempo, similmente a quanto fatto da Francesca da Polenta, la responsabilità individuale viene nascosta dal personaggio. Piero, nei suoi discorsi, si rappresenta come individuo come in balia di forze contrapposte: "L'animo mio [...]" (*Inferno*, XIII. 69) – dice – "ingiusto fece me contra me giusto" (*Inferno*, XIII. 72). L'abnegazione al "glorioso officio" (*Inferno*, XIII. 62) è l'unica fede del personaggio. Lo scioglimento della storia terrena di Piero, ad ogni modo, mette in mostra la differente configurazione tra la sua pulsione omoerotica e il rapporto servo-padrona raffigurato in *Amando con fin core e con speranza*. Il desiderio rappresentato in *Inferno* tende, da un lato, verso il polo dell'omosocialità, proprio perché inserito in una struttura gerarchica. In questo contesto, rimanere bloccato nel ruolo generalmente attribuito alla donna nella cultura cortese si rivela troppo pericoloso per Piero. Vale, in parte, ciò che Segdwick annota sul sistema di rapporti tra i personaggi di *The Country Wife*: la femminilità viene avvertita come qualcosa che minaccia l'uomo, in quanto contagiosa (SEGDWICK 1985: 50). Nel caso della commedia di *Wycherley*, per esempio, "to misunderstand the kind of property women are or the kind of transaction in which alone their value is realizable means, for a man, to endanger his own position as

a subject in the relationship of exchange: to be permanently feminized or objectified in relation to other men” (*ivi*: 51). Essere femminilizzati significherebbe perdere il controllo del sistema simbolico che presiede sullo scambio sessuale. Per Piero, quindi, è meglio tornare pienamente nei panni dell’amante uomo, attraverso un gesto classicamente attribuito a tale funzione dal repertorio cortese: il suicidio per l’amata.

Come ho già detto, Piero è un personaggio contraddittorio e non può essere ridotto a un solo ordine di spiegazioni. La mia ipotesi centrale, infatti, è che il personaggio sia contraddistinto da una *queerness* individuabile quasi in negativo rispetto all’orizzonte teleologico divino contro il quale egli si oppone nel testo. Attraverso il suicidio, in maniera paradossale, egli non si riafferma soltanto come soggetto a pieno titolo, ma raggiunge anche una forma di *jouissance* (o godimento): essa, secondo Lacan, è forse inaccessibile al soggetto “per il fatto che il godimento si presenta non puramente e semplicemente come la soddisfazione di un bisogno, ma come la soddisfazione di una pulsione [...]» (LACAN 1994: 266). Nel caso che sto analizzando, mi riferisco alla pulsione di morte, che si manifesta come distruzione di tutte le cose, ma anche come il desiderio di creare da zero (*ivi*: 269). Nell’*Etica della psicoanalisi*, Lacan sviluppa l’aspetto creativo della pulsione di morte, accostando il concetto elaborato da Freud alle idee di Sade sulla necessità della distruzione ai fini del continuo rinnovamento nel mondo naturale. Secondo Lacan, in modo analogo a quanto fatto da Sade, Freud collegerebbe la pulsione di morte a una dimensione che si trova oltre la catena significativa:

La pulsione di morte va collocata in ambito storico, in quanto essa si articola ad un livello definibile soltanto in funzione della catena significativa, ossia in quanto un riferimento, che è un riferimento d’ordine, può essere situato rispetto al funzionamento della natura. Ci vuole qualcosa al di là, da dove essa possa essere colta in una memorizzazione fondamentale, di modo che tutto possa essere ripreso, non semplicemente nel movimento delle metamorfosi, ma a partire da un’intenzione iniziale. (*ivi*: 268)

Inoltre,

La pulsione come tale, e in quanto essa è allora pulsione di distruzione, deve essere al di là della tendenza del ritorno all’inanimato. Che cosa può mai essere – se non una volontà di distruzione diretta, se posso dir così per illustrare ciò di

cui si tratta?

Non mettete assolutamente l'accento sul termine volontà. Quale che sia stato l'interesse riecheggiante che ha potuto risvegliare in Freud la lettura di Schopenhauer, non si tratta di nulla che sia dell'ordine di un *Wille* fondamentale, ed è soltanto per far sentire la differenza di registro rispetto alla tendenza all'equilibrio che la sto chiamando così per il momento. Volontà di distruzione. Volontà di ricominciare da zero. Volontà di qualcosa d'Altro, nella misura in cui tutto può essere chiamato in causa a partire dalla funzione del significante. (*ivi*: 269)

Proprio questo *ex nihilo* determinerebbe l'articolazione della catena, sotto le cui spoglie si presenta tutto ciò con cui abbiamo a che fare nel mondo (*ivi*: 271). L'atto della creazione è importante nel pensiero di Lacan. La creazione originaria, infatti, attribuita tradizionalmente a un padre celeste, è la creazione di un simbolo (di un significante): in particolare, del simbolo del fallo (chiamato a volte da Lacan la Cosa, *das Ding*) (TARIZZO 2003: 74). La catena significante che deriva da questo primo atto è il luogo della legge del Padre, corrispondente al divieto dell'incesto, che vige nelle società fondate su di essa (*Ibid.*). A questo punto, risulta maggiormente chiara l'argomentazione di Edelman, che a tale struttura oppone la *queerness*, la quale non è mai

a matter of being or becoming but, rather, of embodying the remainder of the Real internal to the Symbolic order. One name for this unnameable remainder, as Lacan describes it, is *jouissance*, sometimes translated as “enjoyment”: a movement beyond the pleasure principle, beyond the distinctions of pleasure and pain, a violent passage beyond the bounds of identity, meaning, and law. (EDELMAN 2004: 25)

Il Reale, in questo caso, deve essere interpretato come “«l'irrazionale», nel senso di ciò che non si lascia integrare dalla teoria, ma la sfida” (SAFOUAN 2010 [2001]: 13). Piero, quindi, può essere considerato un personaggio queer, a patto di assumere la prospettiva lacaniana utilizzata da Edelman:

If politics in the Symbolic is always therefore a politics of the Symbolic, operating in the name and in the direction of a constantly anticipated future reality, then the *telos* that would, in fantasy, put an end to these deferrals, the presence toward which the metonymic chain of signifiers always aims, must be recognized, nonetheless, as belonging to an Imaginary past. This means not only that politics conforms to the temporality of desire, to what we might call the inevitable

historicity of desire – the successive displacements forward of nodes of attachment as figures of meaning, points of intense metaphoric investment, produced in the hope, however vain, of filling the constitutive gap in the subject that the signifier necessarily installs – but also that politics is a name for the temporalization of desire, for its translation into a narrative, for its teleological determination. Politics, that is, by externalizing and configuring in the fictive form of a narrative, allegorizes or elaborates sequentially, precisely as desire, those overdeterminations of libidinal positions and inconsistencies of psychic defenses occasioned by what disarticulates the narrativity of desire: the drives, themselves intractable, unassimilable to the logic of interpretation or the demands of meaning-production; the drives that carry the destabilizing force of what insists outside or beyond, because foreclosed by, signification (EDELMAN 2004: 9)

Il soggetto queer rifiuta di sottomettersi alla legge del Simbolico e all'idea che la nozione di futuro sia necessaria per produrre il significato, nell'ambito di una società basata sul modello eteronormativo. Il soggetto queer è, al contrario, continuamente implicato nel Reale e vive secondo la *jouissance* priva di significato, poiché al di là della catena significante (*ivi*: 72-73). A differenza di Lacan, e dell'altro suo interprete citato, Žižek, Edelman tende forse a concepire la *jouissance* come qualcosa di maggiormente accessibile.

Appare chiaro, quindi, il senso ulteriore della ribellione di Piero. Togliendosi la vita, egli abbandona la pericolosa posizione della donna-Cosa. Lo fa, tuttavia, disintegrando lo scenario sadomasochistico canonico dell'amor cortese, che è così costruito per dare l'illusione al soggetto attivo di poter accedere al significante vuoto rappresentato dalla donna. Egli si riappropria del ruolo di amante maschio, ma uccidendosi per un altro uomo, contrariamente a quanto succede nei testi letterari citati in precedenza, nei quali compare il suicidio dell'amante. Nell'*Inferno*, Pier della Vigna esprime – a mio avviso – il desiderio di creare una nuova catena di significato, che esprima la sua soggettività. Ciò che lo rende un individuo trasgressivo è il fatto che, attraverso il suicidio, egli abbraccia un sistema di valori stigmatizzato dal testo dantesco. L'orizzonte teleologico sul quale si basa la *Commedia* richiede, infatti, l'assimilazione dell'individuo al progetto divino, mentre Piero mostra un atteggiamento regressivo, che definirò pulsione di morte, nel senso attribuitogli da Edelman: “as the name for a force of mechanistic compulsion whose formal excess supersedes any end toward which it might seem to be aimed, the death drive refuses identity or the absolute privilege of any goal” (*ivi*: 22). Come spesso accade nell'*Inferno*,

Dante-autore sfrutta il racconto dei dannati per stigmatizzare idee e atteggiamenti per i quali Dante-personaggio prova empatia. Allo stesso tempo, rinnega definitivamente uno stadio superato del suo itinerario poetico, che procede di pari passo con quello etico. Anche in quest'episodio aleggia l'ombra del protagonista della prima parte della *Vita Nova*, il quale nutre per Beatrice un desiderio sublimato, ignorando la verticalità della storia riletta sulla scorta del giudizio divino. Ad ogni modo, il rifiuto della progressione lineare che produce un significato comporta una conseguenza: la stigmatizzazione, nelle varie forme simboliche, delle identità queer, prese di mira proprio perché fondate sull'idea di una sessualità non procreativa e sull'affermazione delle necessità del presente, governato dalla *jouissance*, contro quelle del futurismo.

#### 4. STRATEGIE TESTUALI DELLA STIGMATIZZAZIONE DI PIERO

Una simile stigmatizzazione è in atto, a mio avviso, nel canto che sto analizzando. La strategia semiotica più riconoscibile si articola attraverso la descrizione della vegetazione dominante nella selva dei suicidi. Il poeta descrive in questo modo il panorama: “Non fronda verde, ma di color fosco;/ non rami schietti, ma nodosi e ‘nvolti;/ non pomi v’eran, ma stecchi con tòsco” (*Inferno*, XIII. 4-6). A livello semiotico, menzionare il colore verde vuol dire alludere abbastanza chiaramente alla costellazione semantica della vitalità e della fertilità. Tuttavia, questa prospettiva viene recisamente negata, attraverso l'anafora dell'avverbio di negazione, a inizio verso, e della congiunzione avversativa, a metà verso. Questa rigida struttura retorica funziona come una gabbia, che ha la funzione di evidenziare la dicotomia tra fertilità e sterilità, la quale è alla base del canto. La negazione è ancora più incisiva, poiché ribalta – come ha notato Villa – una metafora frequentemente utilizzata nell'ambito della simbologia cristiana della fertilità: quella della vigna feconda. Essa viene impiegata da Isaia per esprimere l'idea del rinnovamento cristiano e si ritrova nello stesso epistolario di Piero (VILLA 1991: 137). I rami, poi, sono annodati, si arrotolano su loro stessi. Inoltre, la presenza delle Arpie inasprisce il supplizio dei dannati. Queste bestie mitiche, col volto di donna e il corpo di uccello, sono state interpretate in vari modi dall'esegesi dantesca, ma, ai fini di questa indagine, mi sembra importante ricordare la descrizione che di esse fa Virgilio nell'*Eneide* (“virginei volucrum vultus”) (*Aeneid*, III. 216) e il fatto che spesso siano state accostate alla sterilità (GINZBURG 2010: 155). Nell'*Inferno*, esse diventano

agenti del *contrappasso*: da un lato, strappano i rami dei dannati come loro strapparono l'unità di corpo e anima, dall'altro, prolungano l'incubo della sterilità infierendo su piante destinate a non generare nulla.

La strategia semiotica dantesca prende di mira il peccato del suicidio. A mio avviso, però, nel caso specifico di Piero, la stigmatizzazione operante nel testo riguarda anche l'infertilità del rapporto omosociale tra lui e il suo sovrano. Il rifiuto del bisogno di una progressione (e quindi di una procreazione) per produrre significato, da un lato, e la ricerca del godimento fine a se stesso, dall'altro, sono idee che emergono anche nel canto: Piero descrive in chiave erotica il suo rapporto con Federico e rende questa religione erotica il suo motivo di vita, arrivando a negare la dimensione dell'eternità attraverso il suicidio. L'organizzazione del supplizio di Piero punisce il suo comportamento in tutte le sue sfaccettature, rispecchiando, per contrappasso, il suo vero grande peccato: l'assenza di significato della sua vita, basata su un rapporto difficilmente classificabile – nell'orizzonte della *Commedia* – col sovrano. Il “disdegnoso gusto” (*Inferno*, XIII. 70) a cui allude il personaggio consiste nell'affermare in maniera plateale quest'assenza, a costo di fare violenza a se stesso. Di conseguenza, per quello che riguarda Piero, il bosco dei suicidi rappresenta il luogo dove il Simbolico mette in atto la demonizzazione del soggetto che non si piega alla sua legge. Ciò si evidenzia nella formulazione del contrappasso per i suicidi: come spiega il peccatore, quando l'anima si separa dal corpo dal quale è stata strappata violentemente, viene mandata nel VII cerchio e, cadendo nella selva, germoglia spontaneamente come essere vegetale. Come notava Spitzer, l'ibridismo era un'idea repellente per il pensiero cristiano medievale, dato che esso concepiva le varie specie come ben delimitate e disposte in ordine gerarchico. I suicidi, quindi, in quanto anime incarcerate in una forma naturale inferiore, vivono una condizione piuttosto infelice (SPITZER 1964: 225). A tal proposito, può essere utile ricordare la chiosa alla loro condizione realizzata da Jacopo Alighieri. Egli, basandosi sulla tripartizione platonica dell'anima in vegetativa, sensitiva e razionale, spiega che, in coloro che sono stati portati alla morte dalla spinta di una delle ultime due, per contrappasso sopravvive unicamente la prima: “però in piante silvestre cotal qualità di gente, figurativamente, si forma, siccome creature in isola vegetabile rimase, essendoci dell'altre due sè stesse private” (ALIGHIERI 1322). Piero, in particolare, è punito in quanto essere soggiacente a una pulsione di morte. Essa può affermare soltanto la sua meccanica ripetizione

e negare, al contempo, la presenza di un obiettivo, mentre tende a una zona nella quale non è più possibile distinguere le diverse forme biologiche (EDELMAN 2004: 22). Le anime-piante, che si limitano a vegetare per essere sottoposte a un perenne dolore fisico, risultano essere una parodia di Piero, il quale non ha fatto calcoli e non ha esitato a scegliere la morte, prendendo decisioni basate sulla logica del desiderio. Anche su questo desiderio di affermarsi come soggetto a pieno titolo agisce il contrappasso, che gli fa assumere la forma vegetale: la più lontana dall'idea di una coscienza individuale, secondo la mentalità medievale. Per capire meglio la crudeltà della rappresentazione del tormento, è utile fare un paragone con la funzione positiva associata alle piante in *Purgatorio* XXVIII. 85-133. Qui, arrivato al Giardino dell'Eden, Dante incontra Matelda. Come scrive Pasquini, essa è

simbolo della terrena felicità (sia nella sua manifestazione perfetta, anteriore al peccato originale, sia nella forma in cui resta concepibile e possibile dopo la caduta di Adamo, e cioè come beatitudine di questa vita, che si consegue con l'esercizio delle virtù morali ed intellettuali). (SAPEGNO 1985 [1956]: 309)

Matelda, a causa dello stupore del pellegrino dinanzi alla visione del Paradiso Terrestre, si preoccupa di spiegare il meccanismo grazie al quale, per mezzo della volontà divina, il luogo preserva automaticamente questo stato di perfezione. Leggiamo:

Or perché in circuito tutto quanto  
l'aere si volge con la prima volta,  
se non li è rotto il cerchio d'alcun canto  
in questa altezza ch'è tutta disciolta  
ne l'aere vivo, tal moto percuote,  
e fa sonar la selva perch'è folta;  
e la percossa pianta tanto puote,  
che de la sua virtute l'aura impregna,  
e quella poi, girando, intorno scuote;  
e l'altra terra, secondo ch'è degna  
per sé e per suo ciel concepe e figlia  
di diverse virtù diversa legna.  
(*Purgatorio*, XXVIII. 103-114)

Innanzitutto, il vento è generato dalla circolazione dell'atmosfera e l'acqua sgorga incessantemente da una sorgente. In particolare, poi, le piante

scosse dal vento permeano l'aria con la loro virtù generativa: non è sorprendente, quindi, il fatto che, persino sulla Terra, alcune piante fioriscano senza essere state seminate.

Secondo la teleologia che fonda la costruzione della *Commedia*, la storia umana tende verso un unico fine: il Giudizio Universale. Nell'ultima parte del suo discorso, Piero spiega che anche i suicidi, nel giorno del Giudizio Universale, accorreranno nella valle di Giosafat per riprendere il proprio corpo. D'altro canto, poiché si privarono di esso suicidandosi, dovranno appendere queste spoglie ai rami: per loro non esiste sviluppo ulteriore, ma, di fatto, dovranno rimanere inchiodati allo stato di lacerazione tra anima e corpo. A ben vedere, la mancanza di direzione è un'idea che appare sin dall'inizio del canto, dove si legge: "Non era ancor di là Nesso arrivato,/ quando noi ci mettemmo per un bosco/ che da neun sentiero era segnato" (*Inferno*, XIII. 2-3). Se, all'inizio della *Commedia*, lo smarrimento della "diritta via" (*Inferno*, I. 3) corrispondeva al traviamiento morale di Dante, in questo caso sembra avere maggiore rilievo l'idea della negazione della teleologia. Infatti, non bisogna dimenticare che, nella *Commedia*, Dante elabora una visione geometrica nella quale convivono tempo lineare e tempo circolare. Come sostiene Cestaro, la storia tende verso l'eternità circolare e perpetua, ma procedendo in questo cammino in linea retta (CESTARO 2010: 183). L'idea alla base di questo orizzonte culturale è il cosiddetto realismo figurale. Come ha spiegato Auerbach, esso prevede che le azioni umane siano prefigurazione di altri eventi, i quali fungono da tappe obbligate nel cammino della storia della salvezza. Questi eventi conferiscono un significato definitivo alle azioni dell'uomo (AUERBACH 1956: 206-213):

L'aldilà è, come già abbiamo detto più sopra, l'atto realizzato del piano divino; in rapporto a esso i fenomeni terreni sono figurali, potenziali e bisognosi di compimento. Ciò vale anche per le singole anime dei defunti; soltanto nell'aldilà esse conquistano il compimento, la vera realtà della loro persona; il loro apparire sulla terra fu soltanto la figura di questo compimento, e nel compimento stesso esse trovano castigo, espiazione o premio. (*ivi*: 213)

Il comportamento dei suicidi li condanna a partecipare al processo divino in maniera disfunzionale. Il motivo di ciò è da rinvenire nell'atto stesso del suicidio, valutato come testimonianza della loro volontà di regressione. Negando il futuro, essi rifiutano il compimento della volontà divina e

affermano lo scandalo delle azioni umane che non rivendicano un ulteriore significato. Leggiamo:

Come l'altro verrem per nostre spoglie,  
ma non però ch'alcun se ne rivesta,  
ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie.  
Qua le strascineremo, e per la mesta  
selva saranno i nostri corpi appesi,  
ciascuno al prun de l'ombra sua molesta».   
Noi eravamo ancora al tronco attesi,  
credendo ch'altro ne volesse dire,  
quando noi fummo d'un romor sorpresi, [...].  
(*Inferno*, XIII. 103-111)

L'atteggiamento di Dante e Virgilio è un dettaglio importante: i due personaggi aspettano ancora un ulteriore commento di Piero. Esso però non arriva, poiché non è possibile affermare altro, a margine della fissità definitiva del tormento. Nel caso di Piero, suicidio e omoerotismo risultano collegati: il suo investimento totale nel rapporto con Federico, a scapito della sua vita, corrisponde al rifiuto del futuro assicurato dalla riproduzione sessuale, che stabilisce l'orizzonte di fantasia entro il quale il soggetto aspira a un significato che è sempre non disponibile (EDELMAN 2004: 74). Di conseguenza, una temporalità alternativa, che si può definire temporalità queer, viene opposta da Piero alla temporalità monodirezionale che regola la storia umana. Il suicidio blocca inesorabilmente questo flusso temporale, sfidando il sistema creato da Dio, il quale è, in ultima analisi, un sistema che crea significato. A questo sistema, viene opposta una “nonteleological negativity that refuses the leavening of piety and with it the dollop of sweetness afforded by messianic hope” (DINSHAW *et al.* 2007: 195). Per Piero, anche tra i tormenti dell'*Inferno*, l'unica cosa che conta è rivendicare la giustizia della sua condotta: “Per le nove radici d'esto legno/ vi giuro che già mai non ruppi fede/ al mio signor, che fu d'onor sì degno” (*Inferno*, XIII. 73-75).

Sulla base di queste considerazioni, è possibile riconsiderare anche uno dei sensi impliciti delle scelte stilistiche e retoriche di Dante. In questo canto, il poeta fa un uso consistente di figure retoriche che si basano sulla reiterazione di suoni aspri: ossia, ripetizioni, anafore, reduplicazioni. Come dimostrato da Villa, questi espedienti dovrebbero rispecchiare, seppure attraverso l'originale rielaborazione di Dante, lo stile diffuso nell'ambiente

della cancelleria di Federico II (1991: 37). Tuttavia, l'estrema artificiosità di alcune figure – come ad esempio “infiammò contra me li animi tutti;/ e li ‘nfiammati infiammar sì Augusto, [...]” (*Inferno*, XIII. 67-68) – può essere analizzata adottando un altro punto di vista. Difatti, le figure retoriche non si limitano a impreziosire il discorso, ma sembrano impedirne il flusso naturale e complicare la comprensione del significato. Ricollegandosi alle considerazioni fatte sulla rappresentazione della natura nel canto, si può affermare che Dante abbia fornito una rappresentazione deformata della retorica della Magna Curia: anche dal sistema retorico, infatti, viene suggerita l'idea della ripetizione e della fissità meccanica e mortuaria, della contorsione abnorme che nasconde l'ombra della sterilità del discorso. Secondo Edelman, nelle società eteronormative si arriva a un paradosso, secondo cui

homosexuality, though charged with, and convicted of, a future-negating sameness construed as reflecting its pathological inability to deal with the fact of difference, gets put in the position of difference from the heteronormativity that, despite its persistent propaganda for its own propagation through sexual difference, refuses homosexuality's difference from the value of difference it claims as its own. (EDELMAN 2004: 60)

Se si tiene conto del fatto che la prerogativa del queer, secondo tale prospettiva, è la realizzazione della *jouissance* nel presente, si può reinterpretare la retorica di Piero come un processo di ritorno del represso formale. Esso si sviluppa parallelamente al processo di ritorno del represso sul piano del contenuto, che riguarda il sostrato culturale rappresentato dall'amore cortese. La teoria freudiana di Orlando è, per certi versi, meno coerente col quadro teorico che ho precedentemente tracciato. Come spiega Baldi, Orlando parte inizialmente da Lacan, ma poi lo abbandona, per abbracciare il pensiero di Matte Blanco (BALDI 2015: 74-83). In particolare,

il primo limite che Orlando evidenzia in Lacan è infatti la mancata distinzione fra differenti tipologie di manifestazioni dell'inconscio. Che il profondo della psiche parli nella lingua del sogno e del sintomo, o in quella scherzosa, piacevole e compromissoria del motto di spirito, non costituisce mai un problema nella teoria lacaniana. L'orgoglio con cui, all'inizio della sua teoria letteraria, Orlando differenzia le manifestazioni non comunicanti dell'inconscio da quelle comunicanti non è solo una pretesa di originalità, ma anche una precisazione importante visto che la prima somiglianza formale fra letteratura e linguaggio dell'inconscio sta nella presenza di quel destinatario che l'opacità dei sogni

porta invece continuamente ad ignorare. (BALDI 2015: 75)

Ad ogni modo, credo che il pensiero di Orlando sia utile per capire il linguaggio letterario impiegato da Dante e messo in bocca a Pier della Vigna. La nozione di ritorno del represso formale, elaborata dallo studioso siciliano, deriva da alcuni passaggi testuali del *Motto di spirito*, nei quali Freud parla dei primi stadi di crescita del bambino (ORLANDO 1992: 53). In questi frangenti, il bambino manifesta la sua attitudine a trattare le parole come se fossero oggetti. Di conseguenza, è libero di creare le più strane associazioni, facendo leva sulla mera somiglianza superficiale tra i vari termini. L'effetto di piacere creato dal ritmo, dalla rima o dalla ripetizione di alcuni suoni deriva dalla possibilità di giocare con le parole, senza essere vincolati dall'obbligo di dare loro un senso compiuto (FREUD 1961: 135-41). Il nucleo generativo di questo processo è la logica dell'inconscio, la quale si oppone alla logica diurna, basata sul principio di identità e sul principio di non contraddizione. Una tale logica agisce, secondo Orlando, anche nella formulazione delle figure retoriche in letteratura. L'elemento di profondo interesse, per la mia analisi, è il fatto che il significato, negli esiti più estremi, passa completamente in secondo piano, a beneficio del significante. Il processo può spingersi fino al punto in cui viene considerato normale condensare due o tre significati in un singolo sintagma. A mio avviso, un sistema retorico affine a quello descritto da Orlando permette la realizzazione della *jouissance* nel discorso di Piero. In esso, la funzione comunicativa del linguaggio viene parzialmente sacrificata per mettere in scena il modo di parlare di un personaggio costruito sotto il segno della regressione e del rifiuto del Super-io. Nel mondo dantesco, quest'istanza è rappresentata dal disegno divino che regola la storia degli esseri umani. Scomparsa, da un lato, la necessità di un ordine che stabilisca un prima e un dopo, e, dall'altro, la necessità di una successione direzionata entro la quale si possa produrre un significato, il linguaggio come mezzo di scambio simbolico diventa qualcosa di inutile: uno strumento che si può maneggiare liberamente, con la leggerezza necessaria alla produzione di piacere.

Alessandro De Laurentiis

alessandro.delautentiis@sns.it  
Scuola Normale Superiore, Pisa

## BIBLIOGRAFIA

### FONTI PRIMARIE

- ALIGHIERI D., *La Divina Commedia: Inferno*, edizione di riferimento 1979, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Le Monnier, Firenze.
- ALIGHIERI D., 1932, *Vita Nova*, a cura di M. Barbi, Bemporad, Firenze.
- ALIGHIERI J., 1322, *Chiose alla cantica dell’Inferno di Dante*, in *Dartmouth Dante Project*, <[https://dante.dartmouth.edu/search\\_view.php?doc=132251130010&cmd=gotoresult&arg1=10](https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=132251130010&cmd=gotoresult&arg1=10)> (ultimo accesso 10 dicembre 2019).
- BARONIUS C., BZOVIOUS A., 1621-1640, *Annales Ecclesiastici. Editio novissima ab ipsomet ante obitum aucta et iam denuo recognita*, Köln.
- D’AREZZO G., 1940, *Le Rime*, a cura di F. Egidi, Laterza, Bari.
- DE TROYES C., 1994, *Oeuvres complètes*, a cura di D. Poirion, Gallimard, Paris.
- DE TROYES C., 1977, *Le roman du chevalier de la charrette*, a cura di P. Tarbé, Slatkine reprints, Genève.
- FREUD S., 1961, *Gesammelte Werke, VI: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- ISAIA, 1975 [1969], in *Biblia iuxta Vulgatam Versionem*, a cura di B. Fischer Osb, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart.
- VIRGILIO, 2012, *Eneide*, a cura di A. Fo, Einaudi, Torino.

### LETTERATURA SECONDARIA

- AUERBACH E., 1956, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale. Vol. 1*, Einaudi, Torino.
- BARSOTTI S., di prossima pubblicazione, *Nota*, in Guittone d’Arezzo, *Opere*, a cura di L. Leonardi.
- BOSCO U., REGGIO G., 1979, *Commento*, in Alighieri, D., *La Divina Commedia: Inferno*, edizione di riferimento 1979, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Le Monnier, Firenze.
- BOSCO U., 1966, *Dante vicino: contributi e letture*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma.
- BRANDI C., 1960, *Pellegrino di Puglia. Con 78 fotografie di Angelo Ambrosini*, Laterza, Bari.
- CESTARO G., “Is Ulysses Queer? The Subject of Greek Love in Inferno XV and XXVI”, in FORTUNA, GRAGNOLATI, TRABANT 2010: 179-192.
- CONTINI G. (a cura di), 1960, *Poeti del Duecento*, tomo I, Ricciardi, Napoli-Milano.
- DE STEFANO A., 1924, ‘La disgrazia di Pier delle Vigne’, in *Atheneum*, 2, January: 188-195.

- DINSHAW C. *et al.*, 2007, 'Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion', in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, XIII, 2-3: 177-95.
- EDELMAN L., 2004, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham.
- FORTUNA S., GRAGNOLATI M., TRABANT J. (ed. by), 2010, *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, Legenda, London.
- GINZBURG C., "Dante's Blind Spot (Inferno XVI–XVII)", 2010, in FORTUNA, GRAGNOLATI, TRABANT 2010: 150-163.
- HUILLARD-BRÉHOLLES J. L., 1966 [1865], *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne, ministre de l'empereur Frédéric II: avec une étude sur le mouvement réformiste au 13e siècle*, Scientia, Aalen.
- ISER W., 1987, *L'atto della lettura*, il Mulino, Bologna.
- LACAN J., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, testo stabilito da J. Miller, edizione italiana a cura di G. B. Contri, Einaudi, Torino.
- LEWIS C. S., 2013, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MANCINI M., 1993, *Metafora feudale: per una storia dei trovatori*, il Mulino, Bologna.
- MECCA A. E., 2004, "«Io son colui che tenni / ambo le chiavi del cor di Federigo» (Inf. XIII 58-9): alle radici di un'immagine", in *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, VII, 1-2 : 69-80.
- MOSS R. E., 2016, "«And much more I am sorry for my good knyghts»: Fainting, Homosociality, and Elite Male Culture in Middle English Romance", in *Historical Reflections*, 42, 1, Spring: 101-112.
- ORLANDO F., 1992, *Per una teoria freudiana della letteratura. Nuova edizione ampliata*, Einaudi, Torino.
- PANVINI B., 1962-1964, *Le rime della scuola siciliana*, 2 voll., Olschki, Firenze.
- RICCI A. (a cura di), 1921, *L'elegia pagana anglo-sassone*, Sansoni, Firenze.
- SAFOUA M., 2010 [2001], "Glossario di Lacan(iana)", trad. a cura di M. Manghi, <<http://www.inconscioecivilta.it/wp-content/uploads/2013/11/Glossaire.pdf>> (ultimo accesso 20 aprile 2021).
- SAPEGNO N., [1955] 1985, *Commento*, in Alighieri, D., *La Divina Commedia: Inferno*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze.
- SEGDWICK E. K., 1985, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York.
- SESTIO F., "Fede" in *Corpus del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, <<http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>> (ultimo accesso 15 dicembre 2019).
- SPITZER L., 1964, "Il canto XIII dell'Inferno", in *Lecture dantesche: Inferno*, vol. I, a cura di G. Getto, Sansoni, Firenze: 223-248.

TARIZZO D., 2014 [2003], *Introduzione a Lacan*, Laterza, Roma.

TROJEL E. (a cura di), 1972 [1892], *Andreae Capellani regii Francorum De Amore libri tres*, XVI. E. Fink, München.

VILLA C., 1991, “«Per le nove radici d’esto legno». Pier della Vigna, Nicola della Rocca (e Dante): anamorfosi e riconversione di una metafora”, in *Strumenti critici*, 15: 131-144.

ŽIŽEK S., 1994, “Courtly Love, or, Woman as Thing”, in *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*, Verso, London: 89-112.