



Il canto XXXI dell' *Inferno* introduce l'esperienza moralmente piú dura e drammatica della prima parte del viaggio dantesco.

[1] Infatti, Dante e Virgilio danno ormai «il dosso al misero vallone» (v. 7) di Malebolge e si accingono ad affrontare la discesa «nel fondo d'ogne reo» (v. 102), cioè nel nono e ultimo cerchio, dove sono puniti i traditori e al centro del quale si trova confitto Lucifero. Qui, però, il movimento subisce un brusco cambiamento di ritmo in relazione allo sproporzionato aggravarsi della colpa. Se fino a questo momento si digradava, per quanto in maniera sempre accidentata e impegnativa, da un cerchio all'altro, ora occorre compiere un salto, che costringe il pellegrino e il poeta ad appellarsi a tutte le sue risorse morali e intellettuali. Non è certo la prima volta che Dante sta di fronte ad un passo decisivo, e mostra di avere paura. Gli era già accaduto, per esempio, davanti alla porta infernale e davanti alle mura della città di Dite. Ma in ogni occasione Virgilio gli era stato accanto, per confortarlo e assisterlo. E anche adesso – anzi, adesso piú che mai – il superamento di questa prova difficile e paurosa è affidato alla saggezza della sua guida.

Volgendo decisamente le spalle al sordido, insidioso mondo della violenza e della frode, si chiude, dunque, un'altra fase del viaggio e se ne apre una nuova e piú ardua. La ragione qui deve incominciare ad armarsi della forza necessaria non solo ad acquisire la conoscenza della colpa piú grave, ma soprattutto a superare vittoriosamente il confronto diretto con colui che ricapitola e racchiude in sé tutto il male del «doloroso regno». Come sempre, anche qui la rappresentazione fantastica e la scelta stilistica mostrano di procedere strettamente da un preordinato e coerente disegno morale, legando i quattro canti conclusivi della cantica in una compagine unitaria. La coesione si evidenzia innanzitutto nel collegamento figurativo e

allegorico istituito tra i giganti – e Nembrot in particolare per la sua centralità all'interno del gruppo e del canto – e Lucifero quale si mostrerà in fondo alla Giudecca. Anche Lucifero, infatti, apparirà a Dante di lontano, nell'oscurità crepuscolare, come uno smisurato edificio. Anch'egli «da mezzo il petto uscía fuor della ghiaccia», [2] come i giganti «torreggiavan di mezza la persona» (v. 43) la proda del pozzo, che fungeva loro quasi da «perizoma» (v. 61). Né può sfuggire, infine, il suo indiretto accostamento all'albero della nave nel momento in cui le sue ali vengono paragonate ad immense vele.

Simili nell'aspetto e nella situazione, i giganti condividono con Lucifero il peccato di superbia, donde scaturisce la malizia frodolenta punita entro lo spazio da essi stessi delimitato. La conferma che effettivamente questa sia la loro colpa si ricava da quello che potremmo definire autocommento differito, ovvero quel particolare procedimento con il quale, nella *Commedia*, Dante chiarisce in passi successivi il significato di molti episodi. Infatti, i giganti e Lucifero vengono chiasticamente ripresentati negli esempi di superbia punita del XII canto del *Purgatorio*

, dove a Lucifero, che «folgoreggiando» precipita dal cielo, seguono dapprima i riquadri di Briareo e degli altri giganti atterrati da Giove, e quindi quello di Nembrot confuso e smarrito ai piedi della sua «ovra inconsumabile».

[3]

Le due terzine iniziali non segnano affatto – come generalmente è stato detto – una continuità con il canto precedente o una breve sosta prima della nuova fatica, che è insieme del poeta e del pellegrino. [4] Mi sembra, invece, che esse intendano sancire uno iato, la netta presa di distanza nei confronti di un mondo, di un'esperienza, di uno stile di vita definitivamente superati. La ripetizione oziosa e il mero espediente retorico non rientrano, ovviamente, nel repertorio poetico dantesco e oltretutto, nell'imminenza di una prova così impegnativa sarebbe assolutamente ingiustificabile ogni forma di indugio, sia pure semplicemente memoriale o come atto di autocoscienza, perché ciò significherebbe cadere in una situazione psicologica di debolezza e di vulnerabilità morale. Pertanto, l'elegante formula di ispirazione ovidiana,

[5]

che richiama il pungente rimprovero di Virgilio e il conseguente conforto, deve essere colta nel suo valore progressivo, sul piano narrativo e morale, rispetto all'episodio dell'incontro con i falsari alla fine del canto XXX, dove per altro Virgilio aveva già ampiamente rassicurato l'allievo sull'effetto catartico della sua vergogna, raccomandandosi al tempo stesso di tenersi stretto a lui (ovvero, alla ragione) in caso di eventuali futuri pericoli.

Ora Dante si presenta in una nuova e più forte disposizione spirituale, rinvigorito nella volontà e pronto a riprendere il cammino. Si badi, inoltre, che l'aulico avvio del canto, contrapponendosi alla "comicità" del volgare alterco tra mastro Adamo e Sinone, contribuisce, anche stilisticamente, a distanziare l'attuale situazione da quella precedente e a evidenziare il

passaggio alla tragedia.

Il momento, dunque, è cruciale. Per procedere occorre la massima concentrazione. E infatti, i due poeti attraversano l'argine esterno, che divide la decima bolgia dal nono cerchio, in perfetto silenzio, «senza alcun sermone» (v. 9). Ma silenzio è anche tutto intorno, creando non solo uno straordinario stato di tensione narrativa e di paurosa attesa, ma soprattutto una situazione assolutamente eccezionale, anzi in aperto contrasto con la prima assordante impressione dell'inferno riferita da Dante ai vv. 21-30 del canto III, dove – com'è noto – «l'aere senza stelle» risuona orribilmente di «sospiri, pianti e alti guai» e dove tumultuano senza posa «Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore e accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle». E da allora in avanti, in nessun altro punto della cantica, se non in questo, si quieteranno o taceranno del tutto le manifestazioni del tragico, infinito dolore dei dannati.

Inoltre, l'oscurità crepuscolare, che concede una vista limitata e confusa, se da un lato favorisce il pensoso raccoglimento del poeta, dall'altro drammatizza il presagio di terribili eventi e delinea l'atmosfera nella quale si svolgerà la scena. Il cambiamento, però, è sorprendente e subitaneo, opportunamente introdotto da un «ma» fortemente avversativo posto all'inizio del v. 12, che rompe con violenza l'andamento dei primi undici versi. Il fragoroso suono di un corno, in confronto al quale un tuono sarebbe apparso fioco, squarcia improvvisamente l'aria tenebrosa e silente, suscitando angoscia e sgomento in Dante, che subito indirizza lo sguardo verso il punto da cui esso proviene, seguendo al contrario «la sua via» (v. 14). Capiremo da quanto Virgilio dirà molto più avanti, ai vv. 70-75, che a suonare il corno era stato Nembrot, il quale intendeva così – come pure verosimilmente con le oscure parole che pronuncerà al v. 67 – avvisare i viandanti di non accostarsi, anzi di allontanarsi dall'estremo baluardo dell'inferno, e al tempo stesso esortare gli altri giganti alla difesa contro il pericolo imminente. Ma non è solo per dare evidenza e concretezza all'eccezionale potenza dell'allarme lanciato da Nembrot che Dante cita, riprendendolo dalla *Chanson de Roland*, l'episodio, notissimo in tutto il Medioevo, di Orlando morente, che suona l'olifante fino a farsi scoppiare le vene delle tempie per richiamare Carlo Magno a Roncisvalle, dove la retroguardia del suo esercito era stata sterminata dai Saraceni per il tradimento di Gano. Probabilmente si possono scorgere le suggestive implicazioni politiche e ideologiche, per altro sempre presenti in Dante – colte da André Pézard, secondo il quale l'apertura del canto, con la rievocazione di Gano che tradisce l'Impero e i suoi paladini e che insieme ai giganti muove guerra al cristianesimo, contiene un chiaro riferimento alla realtà contemporanea, ovvero alla curia romana, ai principi e ai comuni guelfi che osano ribellarsi all'ordine voluto da Dio.

[6] Direi, però, che qui l'episodio ha principalmente il valore di rappresentare liminarmente il peccato punito nel nono cerchio, dal momento che per Orlando, suonare il corno a Roncisvalle aveva significato la disfatta del suo orgoglio smodato, di quel folle disprezzo che lo aveva indotto a rifiutare l'aiuto di Carlomagno nella battaglia, ed aveva causato il massacro dei migliori uomini dell'imperatore.

[7]

Dante, dunque, volge lo sguardo e incomincia a vedere qualcosa che somiglia ad una cinta di «molte alte torri» (v. 20), possenti strutture, che – egli pensa –, come le mura che circondano e chiudono Dite, difendono un'altra città infernale. E, rivolto a Virgilio, gli chiede appunto di «che terra» (v. 21), di quale città si tratti.

Virgilio articola la sua risposta in due parti. Conformemente al suo valore simbolico, la ragione, il cui fedele consiglio deve sempre guidare l'umano giudizio, egli incomincia il discorso in maniera didattica, avvertendo Dante di avere spinto lo sguardo tra le tenebre da troppo lontano, per cui la rappresentazione dell'oggetto della sua visione risulta inevitabilmente confusa e imprecisa. Senza ancora rivelargli la verità e accrescendo in lui l'aspettazione di eventi straordinari, lo esorta a proseguire il cammino, perché la conoscenza, per essere vera, non deve mai fondarsi sulle prime ingannevoli impressioni dei sensi, ma sempre su idee chiare e distinte. Poi, replicando l'affettuoso e confortante gesto compiuto nei canti III (v. 19), appena varcata la minacciosa porta infernale, e XIII (v. 130), davanti al cespuglio del suicida fiorentino, lo prende «caramente [...] per mano» (v. 28) e gli anticipa, perché il fatto gli sembri meno pauroso, che egli non vede grandissime torri. Si tratta, invece, di giganti «immensi, ma immobili – come scrive il Chiari –; vigorosissimi, ma innocui; paurosi, ma vinti», [8] conficcati ciascuno in un pozzo fino all'ombelico e collocati tutt'intorno alla ripa, che segna l'inizio dell'ultimo cerchio. Impossibile, a questo punto, non ripensare a Farinata, che sprezzantemente si erge dalla tomba. Anch'egli è un superbo, e noto che anch'egli, in perfetta corrispondenza con il punto in cui vengono qui presentati i giganti, appare a Dante «dritto / da la cintola in su tutto» ai vv. 32-33 del canto; ma il rovesciamento figurativo è sintomatico di una sostanziale differenza morale. Infatti, se pur nella condanna irrevocabile che colpisce Farinata emerge il riconoscimento della sua reale grandezza umana, la descrizione dei giganti rende subito evidente la scomparsa di ogni segno di umanità, di ogni luce intellettuale e la loro riduzione a un'enorme massa bruta e impotente.



A un lungo periodo di ben 12 versi, articolato in due similitudini, ricorre Dante per esprimere compiutamente il senso della lentezza e della fatica con cui finalmente, nell'ultima terzina, giunge alla vista diretta e scoperta delle torreggianti creature delle quali gli aveva parlato Virgilio. Occorre, dunque, che lo sguardo si faccia più acuto, per penetrare «l'aura grossa e scura» (v. 37) e occorre avvicinarsi ancora di più all'argine. Ecco allora che, come quando la nebbia si dissolve «a poco a poco» (v. 35) e lascia libere alla vista le forme degli oggetti nascosti dal vapore che «stipa» (v. 36), cioè rende densa, impenetrabile l'aria, Dante ravvisa chiaramente la nuova, orribile realtà. Lo spettacolo è davvero impressionante e, con moto

Scritto da Antonio Marzo

Giovedì 02 Dicembre 2010 08:28

subitaneo, dal suo animo si dilegua l'errore di avere preso quelle figure per torri e subentra la paura. I giganti, visibili soltanto nella parte del tronco, si stagliano sulla proda in tutta la loro straordinaria grandezza, immensi e disposti a formare una corona come le torri erette sulla cinta di mura costruita dai senesi intorno al castello di Monteregioni dopo la battaglia di Montaperti, per difendere la libertà del comune dagli attacchi dei fiorentini. Nella sua potenza e icasticità, il paragone – tratto, come tutti gli altri di questo canto, da realtà di cui tutti, al pari di Dante, potevano avere un'esperienza facile e diretta – intende determinare un'immagine di enorme quanto inerte fisicità. Il riferimento conclusivo a Giove (che, dopo avere sterminato i giganti nella battaglia di Flegra, continua ancora a minacciarli con il tuono) rivela, infatti, che queste colossali creature sono in realtà dei vinti e portano evidenti i segni di una irrimediabile sconfitta e della conseguente condanna all'impotenza. Già tanto forti e ardite da farsi strumento dell'empia volontà di muovere guerra al cielo, le loro braccia ora sono immobili, inermi, pesantemente abbandonate «giú» (v. 48) lungo i fianchi. Lodevole, perciò, la decisione della Natura, figlia di Dio, di continuare a generare balene ed elefanti, il corrispettivo dei giganti nel mondo delle creature irrazionali, ma non piú «sí fatti animali» (v. 50), nel senso già usato al v. 88 del canto V di 'esseri viventi'. In tal modo, essa ha eliminato per sempre una stirpe, che Dante riteneva realmente esistita, di pericolosi guerrieri, contro la cui forza distruttrice non c'è difesa, in quanto al «mal volere e a la possa» (v. 56) i giganti uniscono – e qui sta la sostanziale differenza morale e la gravità della minaccia da essi impersonata – l'«argomento de la mente» (v. 55), che un po' tutti i commentatori hanno spiegato in maniera forse troppo letterale nel senso di 'strumento, forza o mezzo della ragione, dell'intelletto'. Riferita, però, a personaggi che simboleggiano la superbia, la ribellione e il tradimento – personaggi, cioè, che hanno innaturalmente usato la loro intelligenza a fini di inganno –, l'espressione – secondo me – sfuma nel significato estensivo di 'astuzia', 'malizia'. [9] «Mal volere», «possa» e «argomento de la mente», dunque: tre forze connotative anche del diavolo in

Purg

., V 112-14, dove è detto che egli «Giunse quel

mal voler

che pur mal chiede / con lo

'ntelletto

, e mosse il fummo e 'l vento / per la

virtú

che sua natura diede», documentando ulteriormente – se ve ne fosse bisogno – lo stretto legame già evidenziato con Lucifero.



Esattamente al centro del canto, ai vv. 58-81, si svolge la scena, che vede come protagonista

Scritto da Antonio Marzo

Giovedì 02 Dicembre 2010 08:28

Nembrot, il primo gigante che Dante incontra e del quale, secondo quanto dice ai vv. 46-48, aveva già scorto la faccia, le spalle, il petto e gran parte del ventre. Non più che come mera curiosità deve essere qui ricordata l'ipotesi, avanzata da Richard Lemay, [10] di identificare il gigante dantesco con l'inventore dell'astronomia e dell'astrologia protagonista del *Liber Nemroth*

, la cui colpa sarebbe stata di presunzione scientifica e di eccesso di naturalismo.

Dimostrandone l'incongruenza, Bruno Nardi

[11]

ha riproposto con argomentazioni solidamente documentate, di recente riprese e rafforzate da Peter Dronke,

[12]

l'interpretazione vulgata, secondo la quale si tratta invece del biblico re di Babilonia, al quale la tradizione patristica, che Dante accoglie fin dal

De vulg. el.

(I vii 4), attribuisce la responsabilità principale della costruzione della torre di Babele, donde derivò la confusione delle lingue. Che egli fosse un gigante, anzi – secondo la definizione della *Genesi*

– un «gigans venator», per cui qui gli viene aggiunto l'attributo del corno, è tramandato altresì dalla versione latina della Bibbia, per altro citata da s. Agostino nel

De civ. Dei

(XVI iv), un testo assai familiare a Dante e nel quale Nembrot viene indicato come esempio di superbia contro Dio, da questi punito rendendo incomprensibile il suo linguaggio.

Perché la poesia si apprenda alla coscienza degli uomini, occorre che sia oggettiva, si nutra delle immagini che appartengono alla comune esperienza della realtà. Per cui se, per esprimere la sua prima impressione di fronte allo spettacolo dei giganti, Dante aveva richiamato le possenti torri di Monteregioni a tutti note; ora, per dare un'idea concreta dell'altezza smisurata di Nembrot e per sottolinearne l'inespressiva, brutale fisicità, paragona la sua faccia alla pigna di bronzo, che in quel tempo stava nell'atrio della basilica di San Pietro e – secondo le testimonianze degli antichi – [13] misurava dalle cinque alle sei braccia, ovvero circa m. 3,50, dal momento che il braccio fiorentino era di cm. 58. «E – aggiunge Dante – a sua proporzione erano l'altre ossa» (v. 60): cioè, il busto che emergeva dalla ripa del pozzo era tanto grande che tre frisoni, notoriamente altissimi, messi uno sull'altro, non sarebbero giunti a toccargli i capelli, perché dalla clavicola («dov'omo affibbia 'l manto»: v. 66) in giù si estendeva per «trenta gran palmi» (v. 65), ovvero per circa m. 7,50, considerato che il palmo indica una misura compresa tra i 20 e i 25 cm. Si può, perciò, facilmente calcolare che l'altezza complessiva di Nembrot dovrebbe aggirarsi intorno ai 25 metri. Naturalmente, l'intenzione poetica non si ferma al realismo descrittivo, ma vuole rendere, con piena aderenza alla verità, lo stato d'animo di angoscia del poeta al cospetto del gigante. Un'angoscia che viepiù crescerà, quando questi, di lì a poco, «con la fiera bocca, / cui non convenia più dolci salmi» (vv. 68-69), propriamente 'preghiere', ma qui sarcasticamente 'parole', 'frasi' (come pure in

Fiore

, xlv 4), gridò le oscure, minacciose parole «

Raphèl maí amècche zabí almi

».

Ed eccoci allora ad uno dei passi più dibattuti e controversi della *Commedia*. Occorre dire subito che i commentatori antichi sono concordi nel giudicare incomprensibili e inspiegabili le parole di Nembrot, spingendosi tutt'al più a interpretarle come espressione della confusione della lingua decretata da Dio per punire la sua superba ribellione. Una tesi, questa, autorevolmente rilanciata ancora in epoca moderna da Francesco D'Ovidio, secondo il quale qui Dante avrebbe «infilzato sillabe che non facessero senso e non costituissero parole di nessuna lingua, per dare concretezza poetica al concetto babelico e compiere con drammatica convenienza la figura dello strano personaggio».

[\[14\]](#)

Tuttavia, in ossequio al principio della rigorosa e coerente razionalità della poesia dantesca, dove nulla si trova di casuale o di generico, e pur tenendo conto dell'avvertimento finale di Virgilio («così è a lui ciascun linguaggio / come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto»: vv. 80-81), non si può rinunciare – e di fatto, nel corso degli ultimi due secoli, non si è rinunciato – a tentare di dare significato preciso e chiaro al grido nembrottiano, sforzandosi innanzitutto di individuare la lingua di appartenenza delle parole di cui è composto e ipotizzandone, di volta in volta, l'origine araba, caldea, aramaica, siriana, ebraica.

Ma per non perdersi in acque perigliose o arrendersi ad un improbabile *non-sense*, conviene ricondursi alla riflessione dantesca sulla dibattuta questione dell'origine e della natura della lingua. A tal proposito, è noto che Dante, in

Par

., xxvi 114 e 124-38, sviluppando la sua riflessione sulle orme di s. Tommaso,

[\[15\]](#)

riconoscerà in Adamo il “creatore” della lingua («l'idioma ch'usai e ch'io fei»: v. 114), vincolandola alle leggi del relativismo storico e della corruzione, che regolano tutti i prodotti umani:

La lingua ch'io parlai fu tutta spenta

innanzi ch'all'ovra inconsumabile

fosse la gente di Nembròt attenta;

ché nullo effetto mai ragionabile,

per lo piacere uman che rinovella

seguendo il cielo, sempre fu durabile (vv. 124-29).

L'episodio di Nembrot, però, ricade ancora nell'ambito della concezione esposta nel *De vulgari eloquentia*

secondo la quale fu Dio a creare, insieme all'anima del primo uomo, non la semplice capacità o potenzialità di esprimersi con la parola, ma addirittura un organismo compiutamente strutturato e incorruttibile. Questo fu il linguaggio di Adamo e dei suoi discendenti fino alla confusione babelica, dalla quale fu preservata la sola stirpe dei figli di Heber, cioè gli Ebrei, che non parteciparono alla costruzione della torre, anzi la esecrarono, e perciò conservarono l'uso dell'idioma originario.

[16]

Ne consegue che la lingua adamitica si identifica con l'ebraico e che questa fu la lingua parlata anche da Nembrot e che Dio confuse. Il problema, allora, è quello di ricostruire come sia stata operata la confusione delle lingue. O almeno, in assenza di esplicite dichiarazioni scritturali,

[17]

come Dante pensi che essa sia stata determinata. La sua tesi, presumibilmente ispirata dalla divisione in corporazioni della società fiorentina, è che la diversificazione sia avvenuta per contrappasso sulla base dei lavori e dei mestieri svolti dai vari gruppi di

gentes

(

De vulg. el.

, I vi 7):

Solis etenim in uno convenientibus actu eadem loquela remansit: puta cunctis architectoribus una, cunctis saxa volventibus una, cunctis ea parantibus una; et sic de singulis operantibus accidit. Qot quot autem exercitii varietates tendebant ad opus, tot tot ydiomatibus tunc genus

hominum disiungitur; et quanto excellentius exercebant, tanto rudius nunc barbariusque locuntur.

Questo spiega anche perché, nella *Commedia*, Nembrot appare isolato e parla un linguaggio «ch'a nullo è noto»: in quanto re, egli, da solo, costituiva la classe alla quale apparteneva

[18]

e in quanto principale responsabile della edificazione della torre, fu condannato al massimo abbruttimento espressivo. Inoltre, come tutti i personaggi infernali, anch'egli deve accusare la propria colpa e mostrare le conseguenze della giustizia divina. Pertanto, il suo oscuro parlare ricorda la confusione babelica, operata da Dio – è lecito supporre, per non contrastare con le Scritture – non già con la formazione di linguaggi nuovi, perché in tal caso Dio avrebbe compiuto un atto creativo oltre i biblici sei giorni di lavoro, ma attraverso l'alterazione morfologica e semaseologica di quello primigenio. Egli, dunque, si esprimerebbe con termini distorti della sua lingua originaria – vale a dire, l'ebraico – che Dante poteva agevolmente attingere dalla Bibbia, dalla traduzione di s. Girolamo e dai lessici medievali. Questa ipotesi – per altro già prospettata da Domenico Guerri –

[19]

porta a identificare «

raphèl

» con «

raphaim

», ovvero ‘

gigantes’

; «

maí

» con «

man

», ‘

quid est hoc?

’; «

amècche

» con «

amalech

», ‘

populos lambens

’; «

zabí

» con «

zabulon

», ‘

habitaculum pulchritudinis

’ e «

almi

» con «

alma

», ‘

sancta

, ‘

secreta

’. Sicché l'intero verso potrebbe essere inteso, approssimativamente, nel senso di ‘Giganti, che è questo? Gente lambisce, tocca la dimora santa, segreta della bellezza’, con riferimento antifrastico alla sede di Lucifero e assimilandosi alle analoghe formule di ira e di minaccia con cui i vari custodi infernali avevano già tentato di impedire o di ostacolare il cammino di Dante.

Ovviamente, l'impossibilità comunicativa di Nembrot rende piú drammaticamente evidente la sua degradazione morale, la sua riduzione a massa enorme e idiota. Ma non può sfuggire il carattere speciale della sua posizione e del suo valore simbolico. Non solo egli è il primo gigante ad essere presentato ed è collocato al centro del canto; è colui che suona il corno e grida per allertare i compagni e intimidire i viandanti, proponendosi nel ruolo di responsabile principale della difesa dell'ultimo cerchio. Ma è soprattutto il rappresentante simbolico dell'uomo e si colloca perciò su un piano moralmente diverso rispetto ai giganti del mito e allo stesso Lucifero. Per questo motivo è l'unico al quale, con la confusione del linguaggio, viene inflitta una pena spirituale, e non fisica, privandolo irrimediabilmente della facoltà precipua – la lingua, appunto – che distingue l'uomo dal bruto e per mezzo della quale Dio ha inteso stabilire il suo primato, la sua superiorità su tutte le altre creature dell'universo.

Consapevole di non potere essere inteso, ma con l'intento di rassicurare Dante, Virgilio indirizza non *a*, bensí *verso* quell'anima sciocca e confusa, sorda cioè alla voce della ragione, lo sprezzante e sarcastico ammonimento a sfogare la sua ira e ogni altro violento sentimento con il corno, che gli lista il gran petto. E si noti, sulla scorta del Chiari, [\[20\]](#) che per ben due volte, ai vv. 70 e 74, Virgilio rivolge a Nembrot l'appellativo di «anima», per indicare la profonda essenza vitale colpita dalla giustizia divina e per ricordare che, «anche per i Giganti, quest'anima è tutt'altro che morta e finita».

[\[21\]](#)

Poi, rivolto direttamente a Dante, rivela la già nota identità dell'orribile personaggio che hanno di fronte e svela la sua colpa, il «mal coto» (v. 77), l'empio, scellerato pensiero (quello, appunto, di erigere la torre di Babele), la cui punizione – come già avvenuto con Adamo – era ricaduta con conseguenze irrevocabili su tutto il genere umano, che da quel momento non aveva piú parlato la lingua naturale e universale. E riecheggiando il v. 51 del canto III («non ragioniam di lor, ma guarda e passa»), lo esorta a non indugiare in vani ragionamenti con chi non può intendere e a proseguire il cammino, alla ricerca di chi, invece, senza pericolo, li possa deporre sul fondo del pozzo.

Compiuto l'attraversamento dell'argine, piegando come sempre a sinistra e dopo avere

Scritto da Antonio Marzo

Giovedì 02 Dicembre 2010 08:28

percorso una distanza pari a un tiro di balestra, i viandanti giungono al cospetto di un altro gigante, piú grande e piú feroce del primo. «Questo superbo» (v. 91), come sprezzantemente Virgilio lo definirà poco piú avanti, in aperto contrasto con il suo terrificante aspetto, appare innocuo, avvinto com'è da una stretta catena, che lo avvolge dal collo in giù in modo tale, che, nella parte visibile, faceva cinque giri, stringendogli il braccio sinistro sul petto e il destro dietro le spalle, a documentare la sua assoluta impotenza. Si tratta di Fialte, personaggio della mitologia greca, noto a Dante attraverso l'*Eneide* virgiliana [22] il commento di Servio alle *Georgiche*

, qui posto in rapporto antitetico rispetto a Nembrot non solo in quanto pagano, ma anche per la natura della sua colpa: alla presunzione intellettuale del costruttore della torre di Babele viene contrapposta ora la superbia che deriva dalla consapevolezza della propria eccezionale forza fisica. Egli, infatti, è ricordato come il piú audace ribelle a Giove, colui che compì la grande impresa di sovrapporre i monti Ossa e Pelio per dare la scalata al cielo e che, insieme agli altri figli della Terra, fu abbattuto dai fulmini divini nella battaglia di Flegra. In duro contrappasso con il forsennato agitarsi di un tempo, ora egli è rimeritato – e si noti l'uso ironicamente e sdegnosamente antifrastico di «merto» (v. 93) – con l'immobilizzazione eterna. Altro non è che massa impotente e brutta. Ferito nell'orgoglio dal disinteresse di Dante, che nulla piú vuole sapere di lui, anzi chiede alla sua guida di poter vedere lo stupefacente Briareo; ma piú di tutto ferito dalla

diminutio

della sua ferocia contenuta nelle parole di Virgilio, egli, mente per sempre ottenebrata, sfoga la sua rabbia violenta e irrazionale scrollandosi come una torre scossa da un forte terremoto. Una vana ribellione, che rivela compiutamente l'inesorabilità della sconfitta e la tragicità della sua attuale condizione. Sicché anche in Dante non riesce a scalfire minimamente la rinsaldata fiducia nelle forze della propria ragione: la paura (qui espressa con il gallicismo «dotta»: v. 110) che in lui si risveglia, pur così grande da fargli temere la morte, è uno stato d'animo effimero, immediatamente fugato dalla rassicurante vista delle catene.



Il suo viaggio può continuare non verso l'«immensus Briaraeus», come lo definisce l'amato Stazio [23] (il gigante che lo stesso Virgilio, dopo averlo descritto nell'*Eneide* con cinquanta teste e cento braccia nell'atto di minacciare Giove,

[24]

si incarica qui di ridurre a fattezze umane), ma verso Anteo, che parla ed è sciolto, perché non partecipò alla guerra contro gli dèi, essendo nato piú tardi. Come Gerione, perciò, potrà deporli sul fondo del pozzo. Anteo, dunque, è il terzo dei giganti classici e appare alto quasi quanto i «trenta gran palmi» (v. 65) di Nembrot, poiché sporge dalla parete rocciosa, senza contare la

testa, per «ben cinque alle» (v. 113): vale a dire, per circa m. 7,50 (

alla

, infatti, è unità di misura fiamminga, equivalente – spiega l'Anonimo – a due braccia fiorentine: più o meno m. 1,50). Figlio di Nettuno e della Terra, secondo la tradizione lucanea seguita da Dante,

[25]

si nutriva della carne dei leoni che egli stesso cacciava e dormiva sulla nuda terra, a diretto contatto con la madre, dalla quale riceveva sempre nuove forze. La lunga perifrasi con la quale Virgilio inizia la sua

captatio benevolentiae

, al fine di ottenere da lui l'aiuto necessario a scendere «dove Cocito la freddura serra» (v. 123), ricorda che la sua rupestre dimora era nella valle di Bàgrada, vicino a Zama, dove Scipione si era ricoperto di gloria sconfiggendo Annibale.

Il riferimento a questo decisivo episodio storico – per altro già citato nel *Convivio* (IV v 19) e nella

Monarchi

a

(II x 7)

e poi ancora ripreso in

Par

., xxvii 61-62 – riveste – come documenta l'aggettivo «fortunata» (v. 115) riferito alla valle – un preciso significato politico. Nelle armi di Scipione, infatti, Dante vede agire la provvidenza divina, intervenuta direttamente per preservare Roma dalla minaccia di Annibale e assicurarle la gloria del futuro impero sul mondo. Probabilmente, tutto questo non conferisce – come pure alcuni commentatori, con qualche forzatura del testo, hanno voluto vedere – un intenzionale tono ironico al discorso di Virgilio. L'evocazione della vittoria romana nella seconda guerra punica, alla quale Dante attribuisce un così alto valore simbolico, mi sembra piuttosto che intenda esprimere il senso di una ulteriore condanna di coloro che, nel passato e nel presente, hanno osato e osano superbamente contrastare la volontà di Dio. E comunque, l'allocuzione virgiliana, impostata, secondo le regole della retorica, su un ritmo ascendente, non può che assecondare strumentalmente il carattere orgoglioso del personaggio al quale si rivolge, elogiando dapprima la straordinaria forza fisica del cacciatore e riportando poi, in forma doppiamente dubitativa («par che si creda»: v. 120), la favolosa leggenda, derivata sempre dai versi di Lucano,

[26]

secondo la quale, se egli avesse partecipato alla battaglia di Flegra, i giganti avrebbero sicuramente vinto la guerra contro Giove. Lo esorta, quindi, a metterli giù, sul fondo raggelato dell'inferno, qui designato con un verso («dove Cocito la freddura serra»: v. 123), che attraverso il preciso riecheggiamento delle

Rime petrose

(«e l'acqua morta si converte in vetro / per la freddura che di fuor la serra»),

[27]

anticipa anche stilisticamente la glaciale e moralmente spregevole atmosfera del canto successivo.

Sempre lusingando l'amor proprio di Anteo, lo prega di non costringerlo con un suo rifiuto a rivolgersi a Tizio o a Tifeo, altri due giganti del mito classico ma ritenuti a lui inferiori. Al suo fianco, poi, c'è Dante, che è vivo e «lunga vita ancor aspetta, / se 'nnanzi tempo grazia a sé nol chiama» (vv. 128-29): egli può ricompensarlo con la fama terrena, l'unico desiderio possibile dei dannati. Gli rinnova, perciò, la richiesta di chinarsi verso di loro e di «non torcer lo grifo» (v. 126), cioè di non volgere altrove il volto. Ma l'espressione, che equivale a «non ten vegna schifo» del v. 122, non ha e, per il contesto adulatorio nel quale è inserita, non può avere un significato sprezzante, offensivo. È piuttosto una caratterizzazione dell'orgoglioso Anteo, colto nel deprecato atto di uno sdegnoso rifiuto. L'interpretazione del resto trova conferma nel *Tesoretto*,

che è il testo dal quale, insieme alla rima
schifo

:

grifo

, la locuzione è letteralmente ripresa. Ai vv. 2591-93, infatti, per indicare uno degli atteggiamenti tipici del superbo, Brunetto Latini scrive appunto: «o s'hai tanto a schifo / la gente, o torto il grifo / per tua grammatesia (cioè, 'alterigia')».

Pur potendo parlare, Anteo resta muto; ma, udite le lusinghevoli parole di Virgilio, subito si predispone a compiere l'ufficio richiesto, prendendo prima lui e poi anche Dante, «sí ch'un fascio era elli e io» (v. 135), espressione che riecheggia il v. 123 del canto XIII («di sé e d'un cespuglio fece un groppo»), con quelle stesse mani delle quali anche Ercole, che lottò con lui e lo uccise, sentì la potente stretta. Ma la muta prontezza con cui il gigante si piega verso i poeti dimostra – ancora una volta – la superiorità della ragione, che con la sua forza vince ogni resistenza e dispone alla docile, sollecita esecuzione della volontà di Dio.

A chiudere il canto nel segno dell'unità fantastica, torna con straordinaria potenza visiva il paragone – sempre tolto dal vero – con la torre. Questa volta è la bolognese Garisenda, che a causa della sua inclinazione produce un effetto ottico, secondo il quale chi, posto sotto la parte dove essa pende («sotto 'l chinato»: v. 137), osservi una nuvola che le va incontro, ha l'impressione che la nuvola stia ferma e sia invece la torre a piegarsi verso di lei. Tale apparve Anteo a Dante, che era sospeso nell'attesa di vederlo chinare. E la sensazione fu talmente spaventosa, che, nel momento in cui il gigante incominciò a piegarsi egli, per la paura, avrebbe voluto che il cammino proseguisse per un'altra strada.

L'ultima terzina si apre con un altro «Ma» fortemente avversativo, che insieme al lungo avverbio, che segue e che completa il primo emistichio del verso, esprime efficacemente la sorpresa di Dante nel sentirsi «lievemente» posato da Anteo «al fondo che divora / Lucifero con

Scritto da Antonio Marzo

Giovedì 02 Dicembre 2010 08:28

Giuda» (vv. 142-43), i piú nefandi traditori della storia sacra, sintesi del male racchiuso nel nono cerchio. Ad una icastica grandiosità riesce anche l'ultima immagine del gigante, che con scatto subitaneo si innalza nella sua eterna fissità, diritto e grande come l'albero di una nave.

Si chiude cosí la scena degli eccezionali protagonisti di questo canto, nel quale Dante dà prova, ancora una volta, della straordinaria capacità di regolare razionalmente la sua feconda e ardente fantasia, scegliendo dalla folla delle immagini e delle idee che gli si presentavano alla mente «le sole proprie della materia – osservava il Cesari –, che quasi da lei nascessero e la dovessero meglio fiorire». [28] Per questo, nella loro grandezza materiale, inerte e inespressiva, i giganti si propongono come la piú efficace e tragica figura della riduzione dell'uomo che tanto presume di sé da volersi fare eguale a Dio, preannunciando i tratti essenziali di un mondo terribile, nel quale è spenta definitivamente ogni luce di umanità e di intelligenza.

[1] La moderna bibliografia critica sul canto annovera i seguenti contributi: A. Chignoni, *Il canto XXXI dell'Inferno*, Firenze, Sansoni, 1900; E. Blochet, *Les sources orientales de la 'Divine Comédie'*, Parigi, Maisonneuve, 1901; F. D'Ovidio, *Dante e la filosofia del linguaggio*, in Id., *Studi sulla 'Divina Commedia'*, Palermo, Sandron, 1901, pp. 486-591; D. Guerri, *La lingua di Nembrot*, in «Giornale dantesco», xiii 1905, quad. ii pp. 56-66 (poi in Id., *Di alcuni versi dotti della 'Divina Commedia'*, Città di Castello, Lapi, 1908, pp. e Id., *Scritti danteschi e d'altra letteratura antica*, a cura di A. Lanza, Presentazione di G. Pampaloni, Roma, De Rubéis, 1990, pp. 21-37); U. Pedrazzoli, *Monarchia, pontificato e pochi versi ribelli della 'Divina Commedia'*, Roma, Casa Editrice Italiana, 1905; G.M. di Aleppo,

Scritto da Antonio Marzo

Giovedì 02 Dicembre 2010 08:28

Rafel mai amech zabi almi (Inf., XXXI 67): interpretazione di un linguaggio «a nullo noto»
, Palermo, Tip. Boccone del Povero, 1907; D. Guerri,
Il nome di Dio nella lingua di Adamo secondo il XXVI del 'Paradiso' e il verso di Nembrotte nel XXXI dell'Inferno'
, in «Giornale storico della letteratura italiana», liv 1909, pp. 65-76 (poi in Id.,
Scritti danteschi
, cit., pp.133-41); A. Monza,
Chiose dantesche: per un verso dantesco
, in «Giornale dantesco», xvii 1909, pp. 222-24; G. Puccianti,
Saggi danteschi
, Città di Castello, Lapi, 1911; R. Benini,
Il grido di Nembrod: «Rafel mai amech zabi almi»
, Roma, Tip. R. Accademia dei Lincei, 1912; Id.,
Il grido di Nembrod. La grande bellezza logica del verso dantesco: «Rafel mai amech zabi et almi»
, ivi, 1913; G. Fregni,
Sul grido di Nembrod, e cioè sulò verso di Dante che dice: «Raphel mai amech zabi almi», 'Inferno' c. XXXI
, Modena, Società tipografica modenese, 1913; G. Scialhub,
Due versi danteschi
, Livorno, Arti grafiche S. Belforte & C., 1922; M. Calvaruso,
Un linguaggio che «a nullo è noto»: Rafel mai amech, ecc.
, in «Novale», i 1928, 4, pp. 51-54; A. Chiari,
Il canto XXXI dell'Inferno
, Firenze, Sansoni, 1930 (poi in
Letture dantesche
, Firenze, Le Monnier, 1939 e 1946
2
; successivamente rielaborata e pubblicata in «Convivium», 1954, pp. 271-83, in
Letture dantesche
, a cura di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 597-610 e in
Lectura Dantis Scaligera
, Firenze, Le Monnier, 1967, i pp. 1091-126); E. Staedler,
Das retorische Element in Dantes 'Divina Commedia'
, in «Deutches Dante-Jahrbuch», xxiii 1940, pp. 107-51; B. Nardi,
Dante e la cultura medievale
, Bari, Laterza, 1942 (seconda edizione 1949; successivamente ripubblicato nel 1983 e nel 1990: vd. in partic. le pp. 190-97); G. M. Barbera,
A tu per tu con Pluto e Nembrotte
, Palermo, Scuola Tip. Salesiana, 1951; A.R. Nykl,
Dante Inf., XXXI 67
, in
Estudios dedicados a Menéndez Pidal
, Madrid, CSIC, 1952, iii pp. 321-43; A. Camilli,
Il linguaggio di Nembrotte
, in «Lingua Nostra», xiv 1953, 2, pp. 39-40; A. Pézard,

Scritto da Antonio Marzo
Giovedì 02 Dicembre 2010 08:28

Le chant de Géants

, in «Bulletin de la Société d'Études Dantesques du C.U.M.», vii 1958 (poi in *Letture dell'Inferno*

, a cura di V. Vettori, Milano, Marzorati, 1963, pp. 274-307); M. Szombathely, *Il canto XXXI dell'Inferno*

, Torino, S.E.I., 1962; R. Lemay,

Le Nemrod de l'Enfer de Dante et le 'Liber Nemroth'

, in «Studi danteschi», xl 1963, pp. 57-128; B. Maier,

Le principali «cruces» della 'Divina Commedia' nella critica contemporanea

, in «Cultura e Scuola», 1965, 13-14, pp. 271-84; B. Nardi,

Intorno al Nembrot dantesco e ad alcune opinioni di Richard Lemay

, in «L'Alighieri», vi 1965, 1, pp. 47-73 (poi in Id.,

Saggi e note di critica dantesca

, Milano, Ricciardi, 1966, pp. 367-76); F. Montanari,

Canto XXXI

, in

Lectura Dantis Neapolitana

, Direttore P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1986, i pp. 581-88; P. Dronke,

I giganti dell'Inferno

, in Id.,

Dante e le tradizioni latine medievali

, Bologna, Mulino, 1990, pp. 65-96; M. Ciccutto,

Canto XXXI

, in

Lectura Dantis Turicensis

, a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Casati, 2000, i pp. 437-43.

[2] *Inf.*, XXXIV 29.

[3] *Par.*, xxvi 125.

[4] Cfr., per es., Szombathely, op. cit., p. 6 e i commenti di Sapegno (ediz. Ricciardi, p. 352) e Chiavacci Leonardi (ediz. Einaudi, «Meridiani», i p. 917).

[5] Cfr. *Metam.*, xiii 171-72; *Rem. Amoris*, 44-48; *Trist.*, V ii 15-16.

[6] Cfr. Pézard, op. cit., particolarmente le pp. 276-78.

[7] Dronke, op. cit., p. 67.

[8] Chiari, op. cit., p. 1101.

[9] *Argumentum* con il significato di 'astuzia', 'artificio', 'inganno' è registrato in *Mediae latinitatis lexicon minus*

, s. v., 1; vd. pure

TLIO

, s. v.

argomento

, 4: «Estens. [...] artificio, astuzia (in negativo)», dove, per altro, tra gli esempi citati, è riportato anche il commento al passo di Jacopo della Lana (

Chiose alla 'Divina Commedia'

, a cura di G. Biagi, Torino, UTET, 1924, p. 732: «ché s'i dicti animai àno forza smisurada, elli no àno l'argomento de savere sutilmente noxer ad altrui: ma di Giganti era altramente, ch'illi aveano la forza, perch'erano cussí smisuradi, aveano lo mal volere, perché erano executori de Marte, zoè.., de superbia, aveano l'argomento

perché erano animai intellettivi»).

[10] Cfr. Lemay, op. cit.

[11] Cfr. Nardi, *Intorno al Nembrot dantesco*, cit.

[12] Cfr. Dronke, op. cit.; vd. pure Id., *Nimrod: il suo carattere, le sue ambizioni e le sue idee su Dio. La testimonianza del«Liber Nemroth»*, in Id., *Dante e le tradizioni latine medievali*, cit., pp. 173-90.

[13] Il Vellutello, per es., scrive che «[la pina] noi sappiamo, per averla fatta, prima che ne la

Scritto da Antonio Marzo
Giovedì 02 Dicembre 2010 08:28

cima fosse rotta, misurare, esser alta sei braccia».

[14] D'Ovidio, op. cit., p. 497.

[15] Cfr. *Summa Theol.*, II ii, q. lxxxv, art. 1 («significare conceptus suos est homini naturale, sed determinatio signorum est secundum humanum placitum»); ma sulla diffusione del concetto della lingua come prodotto razionale dell'uomo nel mondo occidentale e specialmente presso gli scolastici, cfr. P. Rotta, *La filosofia del linguaggio nella Patristica e nella Scolastica*, Torino, Bocca, 1909.

[16] Cfr. *De vulg. el.*, I vi 4-6 («dicimus certam formam locutionis a Deo cum anima prima concreatam fuisse. Dico autem "formam" et quantum ad rerum vocabula et quantum ad vocabulorum constructionem et quantum ad constructionis prolationem. Hac forma locutionis est Adam; hac forma locutionis locuti sunt omnes posterius eius usque ad edificationem turris Babel, que 'turris confusionis' interpretatur; hanc forma locutionis hereditati sunt filii Heber, qui ab eo dicti sunt Hebrei»). Su questo problema Dante ripropone un'opinione largamente attestata dall'esegesi scritturale: *De civ. Dei*, XVI xi («ante diluvium una erat lingua, et tamen omnes praeter unam Noe iusti domum deleri diluvio meruerunt, ita, quando merito elatioris impietatis gentes linguarum diversitate punitae atque divisae sunt et civitas impiorum confusionis nomen accipit, hoc est, appellata est Babylon, non defuit domus Heber, ubi ea quae antea fuit omnium lingua remaneret. [...] Quia ergo in eius familia remansit haec lingua, divisae per alias linguas ceteris gentibus, quae lingua prius humano generi non immerito creditur fuisse communis, ideo deinceps Hebraeam est nuncupata»); Isidoro,

Etym

., IX i 1 («Linguarum diversitas exorta est in aedificatione turris post diluvium. Nam priusquam superbia turris illius in diversos signorum sonos humanam divideret societatem, una omnium nationum lingua fuit, quae Hebrae vocatur; quam Patriarchae et Profetae usi sunt non solum in sermonibus suis, verum etiam in litteris sacris. Initio autem quot gentes, tot linguae fuerunt, deinde plures gentes quam linguae; quia ex una lingua multae sunt gentes exortae»); Rabano Mauro,

Comm. in Gen

., i 14 («Constat Adam in ea lingua qua totum genus humanum usque ad constructionem turris, in qua lingua divisae sunt, loquebatur, animantibus terrae et volatilibus nomina imposuisse. [...] Primam autem linguam fuisse generi humano Hebraeam videtur, ex eo quod nomina cuncta hominum quousque ad divisionem linguarum in

Genesi

legimus, illius constat esse loquelae») e

De Univ

., xvi 1 («Linguarum diversitas exorta est in aedificatione turris post diluvium. Nam priusquam superbia turris illius in diversos signorum sonos humanam divideret societatem, una omnium

Scritto da Antonio Marzo

Giovedì 02 Dicembre 2010 08:28

nationum lingua fuit, quae Haebraea vocatur. [...] Deinde plures gentes, quam linguae: quia ex una lingua multae sunt gentes exortae»);

Glossa ordin. in Gen

., ii 19 («Videtur primam linguam humano generi fuisse Hebraeam, quia nomina usque ad divisionem linguarum in

Genesi

legimus, constat esse illius»); Pietro Comestore,

Hist. schol.

,

Gen

., 16 («Et imposuit eis nomina Adam lingua Hebraea, quae sola fuit ab initio. Quod inde perpenditur, quia nomina quae leguntur usque ad divisionem linguarum Hebraea sunt») ecc.

[17] Nessuna precisazione delle modalità con cui Dio operò la confusione delle lingue è contenuta, infatti, in *Gen.*, 11 5-9 («descendit autem Dominus ut videret civitatem et turrem quam aedificabant filii Adam et dixit: “Ecce, unus est populus et unum labium omnibus coeperuntque hoc facere nec desistent a cogitationibus suis donec opere compleant. Venite, igitur, descendamus et confundamus ibi linguam eorum ut audiat unusquisque vocem proximi sui”; atque divisit eos Dominus ex illo loco in universas terras et cessaverunt aedificare civitatem et idcirco vocatum est nomen ejus Babel, quia confusum est labium universae terrae et inde dispersit eos Dominus super facies cunctarum regionum»).

[18] Cfr. D'Ovidio, op. cit., p. 498.

[19] Cfr. Guerri, *La lingua di Nembrot*, cit. e le successive precisazioni in Id., *Il nome di Dio nella lingua di Adamo*, cit., partic. alle pp. 136-41.

[20] Cfr. Chiari, op. cit., p. 1108.

[21] *Ibid.*

[22] Cfr. *Aen.*, vi 580-84.

[23] *Theb.*, ii 596.

[24] Cfr. *Aen.*, x 565 sgg.

[25] Cfr. *Phars.*, iv 595 sgg.

[26] *Ibid.*

[27] *Rime*, c 60-61.

[28] A. Cesari, *Bellezze della 'Commedia' di Dante Alighieri*, a cura di A. Marzo, Roma, Salerno Editrice, 2003, ii p. 6.