



"MEDUETAS" è il nome della collana editoriale interdisciplinare del Centro Studi Minerva dell'Università del Salento: un'associazione scientifica e culturale senza fini di lucro di docenti ed ex-docenti dell'Ateneo salentino dediti a studi ed interessi scientifici su problemi e tematiche a vario titolo attinenti ai secoli del Medio Evo: coerente quest'ultimo da intendersi secondo un'accezione cronologica larga (che vada dal "Tardo Antico" al cosiddetto "Early Modern") e con orizzonti geografici e spaziali che non comprendano il solo contesto europeo e mediterraneo, ma si rivolgano anche ad ambiti e realtà più esterne e lontane. Il Centro e la Collana hanno in tal senso una vocazione dichiaratamente inter-, trans- e meta-disciplinare, e il nome "MEDUETAS" intende per l'appunto sottolineare l'intento di collocarsi ad un punto di incontro e di incontro tra una molteplicità di approcci e di metodologie, che affrontano il Medio Evo nei suoi più diversi aspetti (storici, antropologici, economici, sociali, culturali, giuridici, filosofici, linguistici, letterari, artistici, architettonici, archeologici, geografici, ambientali, ecc.).

La collana è diretta da un Comitato Scientifico-Editoriale. E per tutte le tipologie di pubblicazione che in base agli usi correnti lo dovessero richiedere i testi, approvati dal Comitato Scientifico, sono sottoposti a procedure di peer review e di referaggio (nelle modalità del cosiddetto "doppio cieco").

«Perché mi scerpi?». Così una pianta secca interpella il pellegrino nel XIII canto dell'Inferno. Le stesse parole che gli ulivi del Salento, se potessero parlare, rivolgerebbero oggi a noi. Tra incendi e malattia, tra incuria e oblio, un paesaggio millenario è diventato ferita aperta. Da questa ferita nasce il progetto: quattro scultori tornano all'ulivo – materia aspra, viva, simbolica – per misurarsi con esso in un agone che è insieme confronto artistico e resa dei conti interiore. La scultura diventa così gesto di ascolto e responsabilità, tentativo di dare forma a una domanda che non riguarda solo gli alberi ma la nostra identità. Perché recidere significa scegliere e ogni scelta incide sul destino di un territorio, di una comunità, di noi stessi.

PERCHÉ MI SCERPI? LA SELVA FERITA, IL LEGNO REDENTO

«PERCHÉ MI SCERPI?» LA SELVA FERITA, IL LEGNO REDENTO

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

A cura di
Luca Maschio, Massimiliano Rossi



SAGGI DI
Daniela Caracciolo
Raffaele Casciari
Francesco Ceraolo
Francesco Del Sole
Marco Lesne
Luca Maschio
Brizia Minerva
Valter Leonardo Puccetti
Lucinia Speciale

In copertina:

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



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO



2

COMITATO SCIENTIFICO

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

«Perché mi scerpi?»

LA SELVA FERITA, IL LEGNO REDENTO

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

a cura di
Luca Maschio, Massimiliano Rossi



Università del Salento

2026

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

In collaborazione con



© 2026 Università del Salento

e-ISSN: 3103-4896

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

ISBN: 978-88-8305-247-7

DOI Code: 10.1285/i31034896v2

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

Indice

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

LE VOCI DEL BOSCO: INFERNO XIII

Valter Leonardo Puccetti

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ *Ibid.*

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

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

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

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

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

²⁰ In *Héautontimorouménos*, v. 24.

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

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

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

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