

VALERIA VALDEBURGO, **Gli Ugolini dell'Ottocento.**

### **Alcune riflessioni sulle riprese drammaturgiche di *Inferno XXXIII***

La letteratura italiana dell'Ottocento è notoriamente ricca di riscritture a tema dantesco, soprattutto se confrontata con i secoli immediatamente precedenti.

Avvalendosi della celebre metafora dantesca, è possibile sostenere che incamminarsi alla ricerca di queste opere vuol dire dover intraprendere una *selva oscura* e intricata, talvolta segreta e nascosta, dimenticata, nonostante la sua evidente centralità nel panorama letterario di inizio secolo.

Dopo l'oscurantismo Settecentesco<sup>1</sup>, infatti, Dante viene finalmente riscoperto quale Sommo Poeta, padre dell'Italia unita, nonché padre della sua letteratura e lingua<sup>2</sup>, accusatore proto-risorgimentale (nonostante gli evidenti anacronismi) della frammentarietà della Penisola e sostenitore di una pace pseudo-nazionale.

Riapparso nei salotti di aristocratici e intellettuali, già pressoché famoso tra gli strati bassi della società, Dante torna ad essere un autore finalmente letto e conosciuto. Rime, versi e intere terzine ricompaiono sulla bocca dei popolani, fino a poter riproporre nel quotidiano scenette simili a quelle che Sacchetti narrava nel *Trecentonovelle* nel XIV secolo. La portata del fenomeno-Dante non è, quindi, da limitarsi al settore della sola critica letteraria, non è uno studio fatto "da colti per soli colti": la riflessione di pochi si irradia nella vita di tutti. Da una proficua humus nell'ambito teorico, sono infatti molti i riscontri nella vita quotidiana degli italiani: Dante è una presenza costante, dalle rubriche sui giornali (senza contare la sua presenza nelle riviste letterarie) ai programmi delle scuole post-unitarie, dall'intrattenimento dato dalle riscritture di soggetti danteschi alla vera e propria commercializzazione della sua immagine di poeta. L'autore diviene un equivalente anzitempo del Dante "pop" dei primi anni Duemila, tanto che l'effigie dantesca compare ben presto su litografie, cartoline, segnalibri e sui calendari, viene disegnata sui pacchetti di fiammiferi, giocando quindi sul parallelismo fuoco-cantica infernale, o addirittura, come garanzia di italianità, sulle lattine di olio d'oliva da esportare all'estero. Sfruttato commercialmente anche per i prodotti di rapido e comune consumo, è innegabile il grado di penetrazione del rinato mito dantesco in ogni strato della società, tanto da provocare lo sdegno, all'indomani delle grandiose celebrazioni del seicentenario della nascita del poeta, nel 1861, del critico Francesco De Sanctis che, in una lettera alla moglie,

---

<sup>1</sup> Cfr. Vallone (1961).

<sup>2</sup> Cfr. Sorella (2021).

commentava così l'acquisto di una spilla con effigie dantesca, comprata in quell'occasione: «Sento cantar per via: spille di Dante a quattro soldi! Ne ho presa una, come curiosità e memoria. Hanno reso ridicolo Dante. Vendono perfino i confetti di Dante!»<sup>3</sup>.

Dopo aver brevemente richiamato questo specifico contesto, è facile immaginare in che misura l'aura di Dante dominasse nella letteratura e nel mondo dello spettacolo in generale: una quantità sterminata di romanzi, novelle, racconti, partiture musicali, tragedie, commedie, drammi, melodrammi, sculture e pitture aveva, infatti, sfondo dantesco<sup>4</sup>; tornano di fatto popolarissime le edizioni illustrate della *Commedia* (a questa altezza cronologica l'unica vera opera famosa di Dante) create con la collaborazione di artisti di spicco.

Ad inizio secolo, è però il teatro uno degli strumenti principali di diffusione del nuovo fenomeno di riscoperta: i drammaturghi saccheggiano, talvolta senza premura filologica alcuna, la *Commedia*, attingendo a piene mani dal suo ampissimo serbatoio di personaggi, ambienti, situazioni. La risultante di questi lavori poi, lungi dal trattarsi di pietre miliari nella storia del teatro italiano, si rivela però di fatto un qualcosa di ben confacente ai gusti della platea, che andava a teatro contenta di assistere alle interpolazioni dei capocomici, i quali trasformavano celeberrimi personaggi medievali in uomini imborghesiti e più vicini alla modernità, pur lasciandone intatta l'intrinseca tragicità. Camuffando la verità storica dietro intrighi di palazzo e questioni amorose, si impalcava attorno alla storia principale e nota, tutta una serie di trovate narrative che rendevano appetibile la *pièce* agli occhi degli uomini e delle donne di Primo Ottocento, perlopiù ferventi risorgimentali e primi e romantiche sognatrici le seconde.

In realtà, a partire dalla messa in scena nel 1820 della commedia in cinque atti *Dante Alighieri* di Vincenzo Pieracci, lo stesso Dante si ritrova ad essere il protagonista di numerose operette: parallelamente ad un lavoro scientifico di ricostruzione filologica della vita dell'autore nella critica letteraria<sup>5</sup>, si diffonde la moda del Dante protagonista di vicende biografiche, estremamente romanzate e talvolta poco o per nulla credibili dal punto di vista storico<sup>6</sup>. Ciò che stupisce maggiormente è che la popolarità incredibile che godettero questi testi sembra

---

<sup>3</sup> Marinari, Paoloni, Talamo (1993).

<sup>4</sup> Cfr. Ruggerini (2011).

<sup>5</sup> Sugli studi dell'epoca su Dante, cfr. Vallone (1958).

<sup>6</sup> Per comprendere sino a che punto potesse arrivare la violenza nei confronti della fedeltà storica, basti prendere in considerazione, tralasciando i diffusissimi piccoli cambiamenti di trama o di cronologia, l'invenzione da parte di Angelico Fabbri di un *Dante a Gubbio*, del 1874; in realtà, ad oggi, non sono mai pervenute notizie importanti di Dante nella città umbra.

essere per nulla proporzionata alla loro validità artistica: si tratta spessissimo di basso valore letterario, di autori che la tradizione non ha quasi mai ricordato<sup>7</sup>.

Chi si è, però, avvicinato allo studio di questi testi teatrali, sa bene come su tutti i personaggi danteschi quello che godette di maggiore fortuna è quello di Francesca da Rimini, resa di fatto immortale dalla tragedia in cinque atti di Silvio Pellico del 1818<sup>8</sup>. Se con la *Francesca* siamo davanti alla più famosa in assoluto, portata in *tournee* mondiali anche oltreoceano dall'abilissima Adelaide Ristori, non si tratta però del personaggio più fortunato da un punto di vista numerico.

Assieme a questa, quasi a suggellare quell'unione che già *in nuce* in Dante legava il canto quinto con il trentatreesimo, il personaggio più di successo è certamente Ugolino della Gherardesca. Come è noto, il canto V e il canto XXXIII sono legati saldamente da un fittissimo groviglio di parallelismi, antitesi, somiglianze, opposizioni, e anche il loro successo resta ben saldo nell'Ottocento, rendendo il canto dell'amore e il canto dell'odio i più noti tra tutti<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Cfr. Pasquini (2022).

<sup>8</sup> Cfr. Pasquini (2021).

<sup>9</sup> Siamo innanzitutto di fronte al primo e all'ultimo grande episodio dell'*Inferno* ed è significativo notare che, in entrambi i casi, i protagonisti sono una *coppia* di dannati: da un lato Francesca con Paolo, «quei due che 'nsieme vanno» (*Inf.* V, v.74), dall'altro Ugolino con Ruggieri, «due ghiacciati in una buca» (*Inf.* XXXII, v. 125). È Dante che, incuriosito proprio dall'anomalia della loro detenzione, chiede alle anime di raccontare le loro storie, ma in entrambi i casi viene taciuto l'antefatto: né di Francesca né di Ugolino si delineano chiaramente i momenti e la natura del peccato e per entrambi, piuttosto, si fa del racconto un momento di riscatto. Dante, quindi, si rivolge alle due coppie, che, per rispondere al viaggiatore, vedono concedersi un privilegio simile: in *Inf.* V, v.96, Francesca si appropinqua a narrare di sé, cosciente di poterlo fare «mentre che 'l vento, come fa, ci tace», ella ha quindi una significativa tregua da quella «bufera infernale, che mai non resta» (*Inf.* V, v.31); ancora in modo eccezionale ed esclusivo, anche Ugolino vede sospendere la propria pena: sollevando la bocca dal «fiero pasto» interrompe per la durata del colloquio l'azione infernale cui è costretto. Solo uno dei due, nella coppia, prende la parola, ma spinti da ragioni differenti: Francesca per ringraziare e assecondare Dante, stupida dalla sua pietà verso il loro «mal perverso» (*Inf.* V, v.93); Ugolino, al solo fine di screditare Ruggieri: «le mie parole esser dien seme // che frutti infamia al traditor ch'io rodo» (*Inf.* XXXIII, vv. 7-8). Paolo e Ruggieri, invece, rimangono entrambi in silenzio, ma partecipano all'azione in maniera contraria: se il primo piange ascoltando la donna, partecipando attivamente, seppur poco, Ruggieri sembra essere quasi dimenticato da Dante che non ne descrive nessun aspetto, se non riferendosi a lui per il suo essere paziente dell'azione. I due racconti, quindi, se pur simili in vari aspetti, hanno alla base sentimenti contemporaneamente agli antipodi e antitetici; Ugolino e Francesca incarnano l'amore nei loro estremi: laddove la riminese è simbolo dell'amore passionale e carnale, di coloro che «la ragion sommettono al talento» (*Inf.* V, v.39), il pisano si fa portavoce dell'amore naturale di un padre verso i suoi figli; ma questo amore, violato dalla colpa di Ruggieri, non può che trasformarsi in dolore e odio, come rimarca Dante stesso sin da subito: «O tu che mostri per così bestial segno // odio sovra colui che tu ti mangi» (*Inf.* XXXII, vv. 133-34); dunque, da un lato il canto dell'amore passionale, dall'altro il canto dell'estremo dolore di un padre amorevole, il canto dell'amore e il canto dell'odio. Ed ecco che inizia il racconto delle due anime. Dante qui

Del conte Ugolino si segnalano ben 11 riscritture, edite tra il 1807 e il 1888<sup>10</sup>. Nuovi personaggi, dinamiche inedite, volute riletture sino al limite del falso storico, hanno fatto sì che Ugolino diventasse il personaggio della *Divina Commedia* maggiormente riscritto nel corso dell'Ottocento<sup>11</sup>.

Una serie di autori, Andrea Rubbi, Bernardo Bellini, Tommaso Zauli Sajani, Carlo Marengo, Giambattista Zannini, Pietro Sterbini, Ulivo Bucchi, Eugenio Bini, Francesco Scriffignani e Arturo Santini Ferrieri, tra il 1807 e il 1874<sup>12</sup>, si ispirò alla famosissima storia di Ugolino per creare le loro tragedie. A volte semplici testi definibili come mere "prova di penna", come nel caso di Sterbini che realizza una compattissima azione tragica in tre atti quasi certamente mai andata in scena; altre, invece, veri e propri copioni per i teatri e per le compagnie più rinomate; è

---

crea delle vere e proprie strutture sovrapponibili. In realtà da un punto di vista meramente strutturale, sono gli interi episodi ad esserlo, come nota Malato (2005), tralasciando, però, le questioni di struttura, pur estremamente eloquenti, è proprio sul fronte dei termini scelti e dei contenuti che si palesa la connessione fra i due dannati. Francesca inizia il suo racconto descrivendo, con la celebre triplice anafora e in termini quasi dottrinari, come l'amore si generò, ma Dante chiede lei maggiori dettagli su come Amore si rivelò loro; e così ai vv.121-123 ella afferma: «nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria». A sua volta, ai vv. 4-6 di *Inf.* XXXIII, Ugolino, dopo che Dante promise di raccontare «nel mondo suso» (XXXII, 138) i motivi di tanto «odio»: «Tu vuo' ch'ì' rinovelli disperato dolor che 'l cor mi preme già pur pensando, pria ch'io ne favelli». E ancora, se Francesca dirà «come colui che piange e dice» (V, 126), Ugolino avverte Dante: «Parlare e lacrimar vedrai insieme» (XXXIII, 9). Entrambi, quindi, denunciano la sgradevole situazione di ricordare il passato, per cui, nel farlo, non possono non imbattersi nel pianto. Si nota però una sottile differenza: se Francesca *ricorda il tempo felice*, Ugolino *rinovella disperato dolore*, come in una sorta di chiasmo a distanza estrema.

Funzionale al parallelismo è anche l'utilizzo del verbo *offendere*; laddove Francesca rammenta «la bella persona che mi fu tolta, e 'l modo ancor m'offende» (V,101-2), Ugolino dice a Dante: «come la morte mia fu cruda, udirai, e saprai s'e' m'ha offeso» (XXXIII 20-21). Non basta: non solo i due racconti sono sovrapponibili in apertura, lo sono, in un certo senso, anche in chiusura. Le ultime parole di Ugolino, «poscia, più che 'l dolor poté il digiuno» (XXXIII, 75), e Francesca, «quel giorno più non vi leggemmo avante» (V, 138), hanno una complessità semantica senza pari.

<sup>10</sup> Rubbi (1807); Bellini (1818); Zauli Sajani (1830); Marengo (1835); Zannini (1837); Sterbini (1838); Bucchi (1842); Bini (1847); Scriffignani (1873); Santini Ferrieri (1874); Mosti (1888).

<sup>11</sup> Morace (2014).

<sup>12</sup> In realtà, escludendo da questa analisi l'opera di Mosti del quale non è possibile avere notizie certe in quanto presso la Biblioteca Classense di Ravenna è conservato solo una parte del frontespizio, dunque non è stato possibile leggerne i contenuti, gli unici due testi che valicano la seconda metà del secolo, quelli di Scriffignani e Santini, sono da ritenersi quasi certamente come retrodatibili. Il primo a causa dei suoi contenuti totalmente in linea con il gusto primo ottocentesco e per le sue aspiranti dinamiche simil risorgimentali; il secondo, per stessa ammissione dell'autore, è un testo di gioventù, quindi certamente realizzato prima degli anni Settanta. Con ciò, possiamo quindi restringere il campo (perlomeno) della produzione di questi testi ad un periodo storico-letterario decisamente definibile romantico-risorgimentale, senza di fatto vagheggiare una fortuna del soggetto troppo estesa. Bisogna ricordare, però, che testi teatrali sull'Ugolino saranno prodotti ancora nel Novecento (con la presenza di almeno tre testi tra il 1904 e il 1968).

il caso di Bellini, Marengo e Zannini (tra i certi). Si tratta di testi che in verità, come spesso accadeva, non lasciano il segno nella storia del teatro italiano. Non basta, dunque, la tragicità intrinseca del soggetto e il farsi scudo dell'autorità dantesca per rendersi immortali; a loro non è toccata la stessa fortunata contingenza del Pellico, il cui nome divenne subito noto ai suoi contemporanei grazie allo straordinario successo della sua *Francesca da Rimini*.

Nonostante la composizione *ad hoc* di questi testi, in cui è possibile ritrovare il pacchetto completo degli stereotipi romantici (dalle lotte di partito, alle adulazioni verso l'Italia tutta, dalle figlie, madri, mogli distrutte dal dolore, agli amori contrastati e alle morti tragiche), il loro successo sarà estremamente circoscritto a livello temporale e, osservando con attenzione le aree di provenienza degli autori, anche strettamente localizzato. Tra gli autori, infatti, si segnala la presenza di almeno due veneti, due lombardi, un romagnolo e un toscano: non è un caso, dunque, che la maggior parte di essi provenga dal nord Italia e, di conseguenza, riscopra un soggetto quasi autoctono, proveniente dai luoghi fisicamente toccati da Dante negli anni dell'esilio. Stupisce, ma non troppo, di trovare anche un laziale (Sterbini, che però scrive negli anni Trenta, con alle spalle già i cinque testi degli altri autori) e due isolani, il siciliano Scriffignani e il sardo Santini, di cui però, infatti, si deve parlare facendo particolare attenzione alle date e agli intenti: nessuno dei due sembra aver scritto per mettere effettivamente in scena il testo.

Come da prassi, i versi infernali scritti da Dante fungono da vero e proprio canovaccio. Non c'è una linea di condotta unica rispetto ad essi: alcuni autori (Rubbi, Bellini, Sajani, Sterbini) entrano nella storia *in medias res* e presentano, come Dante, Ugolino già da giorni nella prigione; altri autori (Marengo, Zannini, Bucchi, Bini, Scriffignani, Ferrieri), invece, ricostruiscono tutti gli intrighi e le dinamiche dell'antefatto, talvolta più o meno fedelmente alle fonti storiche, talvolta inventando dinamiche ad esse estranee. Se generalmente il filo conduttore della storia è lo stesso, ovvero l'imprigionamento di Ugolino e dei suoi figli innocenti nella Torre della Muda voluto da un antagonista subdolo e traditore, con condanna a morte per inedia, di volta in volta si costruiscono attorno a questo soggetto atti più o meno ricchi di personaggi e situazioni.

Tra i fedelissimi di Dante si distinguono Marengo e Bini, gli unici che, pur aggiungendo numerosi personaggi, lasciano inalterati i due protagonisti nella loro ambigua connotazione originale e che aggiungono alla storia solo situazioni verosimili e poco pompose. Al contrario, sono Rubbi, Bucchi e Scriffignani ad impalcare attorno la struttura centrale delle costruzioni innovative, talvolta ai limiti della storpiatura e del falso storico. Il primo, ad esempio, addolcisce il finale con la vittoria di Guelfo, figlio di Ugolino scampato alla prigionia che ottiene la podestà pisana con l'aiuto dell'ambasceria genovese; il secondo trasforma totalmente Ugolino in un repubblicano convinto, privo di macchie sulla

coscienza, che deve schivare la vendetta personale del perfido Remigio; il terzo, infine, rende la vicenda una sorta di triangolo amoroso che vede coinvolti Ruggieri, Ugolino e sua moglie Giulia, la piissima donna che, virtuosamente, non solo resisterà alla *avance* del vescovo, ma riuscirà a guidare l'intera città verso la vittoria militare.

Nonostante questa complessità delle soluzioni narrative, però, la fonte dantesca è sempre riconoscibile. È l'atto finale di ogni tragedia (in generale il quinto, nel caso di Sterbini il terzo) a rivelare la sottotraccia dantesca. L'ambientazione è sempre la scurissima cella prigioniera, illuminata solo da quel «breve pertugio» (*Inf.* XXXIII, v. 1), dettaglio che apre l'intero canto infernale. Nell'oscurità della cella, i prigionieri si disperano, talvolta già indeboliti dalla fame persistente, talvolta tormentati psicologicamente per l'incombente nefanda sentenza. Capita, talvolta, che proprio questa chiuda, spesso accompagnata dal rumore del tonfo delle chiavi in Arno, l'intera tragedia, lasciando quindi la morte dei condannati in sospeso e solo allusa, fuori dalla scena (è il caso di Marengo e Bucchi). Fatta eccezione per il finale di Bucchi (che si concentra sulla disperazione di Edvige che ha perso, oltre a padre e fratelli, anche l'amato), tutti gli autori scelgono di riproporre quasi fedelmente gli ultimi istanti delle vite dei prigionieri così come Ugolino stesso aveva narrato a Dante in *Inferno* XXXIII.

Manieristicamente si ripropongono, talvolta addirittura evidenziati dalle virgolette, interi versi danteschi. Tra i più ricercati, quelli pronunciati dai deboli figli morenti, che chiedono disperatamente del pane e che si muovono sulla scena proprio come aveva descritto Dante: alcuni interrogano il conte sulla sua preoccupazione, altri chiedono aiuto, e infine c'è chi cade esanime ai piedi del padre. Mai sembra mancare, all'apice della incredibile disperazione, il verso 66 «ahi dura terra, perché non t'apristi?» e neppure il più toccante verso 42, «e se non piangi, di che pianger suoli?», solitamente pronunciato dalle donne piangenti.

Presenza decisamente ricorrente (viene a mancare in Rubbi, Sajani, Bucchi, Scriffignani e Santini, ma comunque sostituita da altre immagini fortemente dantesche, come profezie e allusioni), inoltre, l'infausto «mal sonno» (v.26). Trovando ristoro solo nel tepore del sonno, spesso i prigionieri si sfogano, al risveglio, raccontando i loro incubi, che solo dal venerando Ugolino sono intesi, a ragione, come premonitori. Interessante l'uso che ne fanno Bellini, che inserisce, in tempi differenti, ben due sogni premonitori; e anche Bini, che è l'unico a cambiare i protagonisti del sogno – invece che cagne alle calcagna di lupo e lupicini, descrive un lupo contro una pecora – in modo tale che la rappresentazione che si attua delle due compagini di Bene e Male risulta così estremamente semplificata. Scagionando l'autore da una apparente banalizzazione, si potrebbe motivare un cambiamento così simbolico con la volontà di mantenere viva una certa impossibilità inconscia del suo Ugolino di

dirsi colpevole o pentito: egli sogna di essere una pecora, anziché un lupo, poiché è incapace di riconoscere i propri limiti e peccati.

Si fa sentire la grande assenza di un motivo centrale dell'intero canto e del dibattito critico attorno ad esso: l'antropofagia.

Fatta eccezione per i versi 61-63 di *Inf.* XXXIII, «Padre, assai ci fia men doglia / se tu mangi di noi: tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia», inseriti negli ultimi atti e utilizzati quasi in copia carbone dai moribondi fanciulli come invito verso loro padre al fine di tenerlo in vita, non si crea, neppure nelle riscritture dove non si evitano situazioni di violenza o crudeltà, un momento di concreta o allusiva possibilità del prigioniero Ugolino di cibarsi delle carni dei figli. Inoltre, Santini ribalta destinatari e mittenti di questo verso, lasciando che sia Ugolino stesso, scagionato quindi da ogni possibile accusa, ad offrire le proprie carni ai suoi figli.

Solo in un punto della tragedia di Bellini, è il personaggio di Ruggieri a pronunciare una violenta battuta, in cui è possibile rintracciare un motivo simile: «come natura / per legge vuol, verranno prima consunti / i figli. Sopra loro il padre sbrami / il digiun che 'l martira, e squattri e squoi, / sicchè le membra, a cui diè forma, siengli / breve, orrendo, aborrito, empio alimento»<sup>13</sup>. Questa terribile immagine, molto vicina a quella infernale di Ugolino stesso ricurvo su Ruggieri, è tutto ciò che può essere avvicinato all'attivissimo dibattito sulla questione che alimentava la critica ottocentesca. Probabilmente, però, quello di Bellini fu da considerarsi addirittura un azzardo, se si tiene conto che, secondo un anonimo recensore del *Corriere delle Dame*<sup>14</sup>, già la sola presenza di scheletri per la scenografia dell'ultimo atto fece distogliere lo sguardo a molti dei facilmente suggestionabili spettatori. L'inserimento, anche solo allusivo o realizzato attraverso la dantesca tecnica della reticenza, della possibilità di vedere in scena una empietà del genere andava, infatti, contro ogni aspettativa del pubblico e non sarebbe mai stata realizzata da nessun capocomico, che, tra l'altro, sarebbe sicuramente incappato nei tagli della censura. In punto di morte, però, Ugolino profetizza il destino comune con il suo nemico all'Inferno, dove finalmente potrà godere del suo "fiero pasto" vendicandosi della barbarie terrena.

Il celeberrimo verso dantesco «Poscia, più che 'l dolor, potè 'l digiuno» (*Inf.* XXXIII, v. 75), nella sua interpretazione più macabra, non ha dunque posto in questi nuovi Ugolini ottocenteschi, agenti in un Medioevo edulcorato, imborghesito, lungi dall'essere inteso come secolo di barbarie, fatta eccezione per la tematica bellica. Piuttosto, si trova una proposta rovesciata di tale verso, a riprova di come esso fosse certamente famoso, ma volontariamente dimenticato dagli autori di teatro. Il morente Ugolino di Scriffignani, infatti, avendo spiato dal

---

<sup>13</sup> Bellini, (1818), Atto III, p. 41.

<sup>14</sup> C.C. (1817).

«breve pertugio» la gloriosa apparizione della moglie Giulia, in una plastica posa ricordante la *Libertà che guida il popolo* nel dipinto di Delacroix, non può che lasciarsi andare ad un: «La gioja che inondami... m'uccide ... / più che il digiun...»<sup>15</sup>. Piuttosto che essere ucciso dalla fame, che lo condanna più del dolore per la perdita dei figli, questo Ugolino muore dalla gioia di vedere la moglie vittoriosa.

Non mancano, infine, le continue riproposte dell'invettiva dantesca. Tutte le riscritture presentano almeno una volta la comparsa del termine «vituperio», utilizzato da Dante al verso 79. Tale lessema è utilizzato dai tragediografi talvolta in rapporto alla sola città di Pisa, talvolta estendendone il valore a tutta l'Italia. Non manca, infatti, nelle riscritture ottocentesche, un simbolico riferimento alle lotte risorgimentali, presentate come guerriglie civili. Pur calati nelle ambientazioni medievali, i personaggi di queste tragedie si rivolgono accorati all'Italia costituenda e agli italiani in sala, invitando a disprezzare la guerra tra fratelli. Fra tutti, è possibile ricordare gli esempi offerti ora dall'Ugucione di Sajani, ovvero il figlio di Ugolino che torna a Pisa con la volontà di scagionare il padre, presentandosi non come un guelfo o come un ghibellino, ma come un sostenitore della santa libertà; ora dal Gaddo di Santini, che denuncia:

*«Vedrai l'Italia avvolta in un'oscura / politica sleal che alla rovina / Italia porta e chi per essa pugna / [...] Oggi è delitto nominare Italia, / oggi è delitto non amar la guerra / tra fratelli e fratelli, ed oggi impugno / lo scellerato brando incontro ad essi / che congiunti mi son dall'Alpe e 'l mare / perché di traditor non dianmi il nome»*<sup>16</sup>

e poi ancora:

*«gloria / esser vi puote per chi spegne cento / vite preziose all'Itala contrada? / quale sventura, qual dolor colpisce / l'Italia, oh, Dio! Sol onta è questa pugna / che chiamano opra gloriosa, e vile / menzogna il dir che frutti onore a noi / l'italo sangue da queste armi sparso»*<sup>17</sup>.

In linea con questo pensiero che vuole la guerra molto spesso intesa come guerra civile (tra guelfi e ghibellini) o fratricida (spesso, attraverso l'introduzione dei personaggi femminili, le famiglie rivali sono imparentate), si trovano riusati spesso i riferimenti al ciclo tebano, come ad esempio, ancora una volta, in Bellini<sup>18</sup> e Bucchi<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> Scriffignani, (1873) Atto V, p. 86.

<sup>16</sup> Bellini, (1818) Atto I, p. 19.

<sup>17</sup> Bellini, (1818) Atto I, pp. 21-22.

<sup>18</sup> In Bellini, (1818) Atto II, p. 19: «l'atroce orrido scempio in noi rinnovi degli Edipi furenti e degli Atrai?».

<sup>19</sup> In Bucchi (1842) Atto II, p. 179: «Non v'ha d'Argo e di Tebe / storia, che al paro sia crudel con quella / della tua madre, a cui larga vendetta / dovevi tu nel letto maritale».



Nonostante la ripresa di termini, atmosfere, versi e situazioni, è possibile sostenere che nessuno dei tragediografi riesca, però, pur ricreando ben cinque atti a fronte dei soli settantacinque versi danteschi, ad avvicinarsi all'efficace visualità e drammaticità del canto infernale, rimanendo, quindi, "piccoli nani" sulle spalle del gigante Dante.

Valeria Valdeburgo  
Università degli Studi "G. D'Annunzio", Chieti-Pescara  
valeria.valdeburgo@gmail.com

## Riferimenti bibliografici

Bellini (1818)

Bellini B., *Il conte Ugolino. Tragedia di Bernardo Bellini*, Cremona, presso Giuseppe Bianchi Antonio librajo, 1818.

Bini (1847)

Bini E., *Dalinda e il conte Ugolino. Tragedie*, Pisa, Pieraccini, 1847.

Bucchi (1842)

Bucchi U., *Il conte Ugolino. Tragedia del dottore Ulivo Bucchi*, Empoli, Capaccioli, 1842.

C.C. (1817)

C.C., *Lettere critica diretta dal sig. avv. C. C. a G. L.*, in *Il corriere delle Dame*, n. XLVI, 15 novembre 1817, Milano.

Malato (2005)

Malato E., *La "morte" della piet : «e se non piangi, di che pianger suoli?»*. *Lettura del canto XXXIII dell'Inferno*, in "Rivista di studi danteschi: periodico semestrale. GEN./GIU.", 2005, Roma, Salerno, 2005.

Marenco (1835)

Marenco C., *Il conte Ugolino, tragedia di Carlo Marenco da Ceva*, Torino, Chirio e Mina, 1835; poi in C. Marenco, *Tragedie di Carlo Marenco da Ceva. Tomo secondo*, Torino, presso G. I. Reviglio e Figli librai, 1839.

Marinari, Paoloni, Talamo (1993)

Marinari A., Paoloni G. e Talamo G. (a cura di) *F. De Sanctis, Epistolario (1863–1869)*, a cura di, Torino, Einaudi, 1993.

Morace (2014)

Morace R., *La tragedia del conte Ugolino tra Alfieri e Marenco*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernit *, *Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumsa*, Roma, 10-13 giugno 2014, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola e C. Verbaro.

Mosti (1888)

Mosti E., *Il conte Ugolino al cospetto del Secolo. Atto primo, scena prima, preludio o giudice e parte*, Pisa, Mariotti, 1888.

Pasquini (2021)

Pasquini L., *Il romanticismo di Francesca. L'incredibile fortuna della tragedia dantesca di Silvio Pellico*, in "Studi Medievali e Moderni", XXV, 1/2, 2021, Napoli, Paolo Loffredo iniziative editoriali, 2021.

Pasquini (2022)

Pasquini L., *Di alcuni soggetti danteschi nel teatro romantico*, in "Studi Medievali e Moderni", n. 2/22, pp. 35-49, 2022.

Rubbi (1807)

Rubbi A., *Il Conte Ugolino, tragedia inedita d'un pastore della colonia virgiliana*, In Venezia, presso Antonio Rosa, 1807.

Ruggerini (2011)

Ruggerini D., *Aspetti della fortuna editoriale di Dante nel Risorgimento*, in *La letteratura degli Italiani 3 Gli Italiani della letteratura. Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI)*, a cura di Clara Allasia, Mariarosa Masoero, Laura Nay Torino, Edizioni dell'Orso Alessandria, 14-17 settembre 2011.

Santini Ferrieri (1874)

Santini Ferrieri A., *Il conte Ugolino della Gherardesca. Tragedia in cinque atti di Arturo Santini Ferrieri da Bologna*, Nuoro, Tip. del Risorgimento, 1874.

Scriffignani (1873)

Scriffignani F., *Il Conte Ugolino. Tragedia del cav. dr. Francesco Scriffignani da Agira*, Catania, Stabilimento Tipografico di C. Galatola, 1873.

Sorella (2021)

Sorella A. (a cura di), *Integrazioni all'esegesi dantesca. Nel cinquecentenario della morte di Bernardo Bembo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021.

Sterbini (1838)

Sterbini P., *Ugolino. Azione tragica*, in *Poesie di Pietro Sterbini*, Bastia, Fabiani, 1838.

Vallone (1958)

Vallone A., *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1958.

Vallone (1961)

Vallone A., *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Firenze, Olschki, 1961.

Zannini (1837)

Zannini G., *Il conte Ugolino. Tragedia di Giambatista Zannini*, Belluno, Tissi, 1837.

Zauli Sajani (1830)

Zauli Sajani T., *Il conte Ugolino. Tragedia di Tommaso Zauli Sajani*, Bastia, coi tipi di Giovanni Fabiani, 1830.

*The theatre of the early 19th century saw the flourishing of a fortunate vein of rewritings on Dante's subject. Extrapolating from the Divina Commedia themes, characters and situations, the playwrights and the actor managers begin to propose stories already known to the general public in a romantic-Risorgimental way, proposing them tragedies rich in pathos and strong feelings, that often animated and moved the audience. Ugolino della Gherardesca is among the most rewritten characters: this essay aims to highlight the points of greater and evident contact among its tragedies and the Dante's Inferno XXXIII.*

**Parole-chiave:** *Ottocento; teatro; riscritture; Dante; Ugolino della Gherardesca*