



LORENZO BARTOLONI

*Primi appunti sulla «verseggiatura»
de L'Inferno di Topolino*

1. Introduzione

L'Inferno di Topolino è una storia a fumetti che racconta l'onirico viaggio di Topolino e Pippo attraverso una specie di inferno dantesco popolato da vari personaggi Disney. Uscita con cadenza mensile tra l'ottobre del 1949 e il marzo del 1950 (nn. 7-12 del *Topolino Libretto*), la storia è stata illustrata da Angelo Bioletto e sceneggiata da Guido Martina (1906-1991). Noto in redazione come 'il Professore' per via della propria formazione umanistica (Schioppa V., 2014, p. 12),¹ Martina è stato tra i padri nobili della Disney in Italia: è a lui che si deve larga parte del lessico aulico e ricercato che da sempre costella le pagine di *Topolino* e le sue storie sono spesso arricchite da riferimenti letterari, tra cui spiccano quelli danteschi.

In linea con il suo *status* di prima delle Grandi Parodie Disney e di classico del fumetto italiano, la storia ha goduto di una discreta attenzione critica (si vedano almeno Rizzarelli, 2016; Forte, 2021; e, più recentemente, Manetti, 2023).² Se vari studi ne hanno rilevato il valore letterario, tuttavia, nessuno si è occupato di studiarne le didascalie in versi da un punto di vista formale. Come è d'uso nei fumetti, infatti, la narrazione procede su due livelli testuali: da un lato le battute dei personaggi, racchiuse nei *balloon*, dall'altro le didascalie, che, escluse

¹ Martina studiò Lettere all'Università di Torino: dai documenti relativi al suo percorso di studi conservati presso l'Archivio storico dell'ateneo, al cui disponibile e competente personale va tutta la mia gratitudine, risulta che si laureò nel 1930 con una tesi intitolata *I due Prati*, per cui fu verosimilmente seguito da Vittorio Cian.

² A G. Rizzarelli e A. Forte, che mi hanno molto aiutato nella mia ricerca, va tutta la mia gratitudine.

le due tavole iniziali, si compongono di endecasillabi raggruppati in terzine a rima incatenata. In queste pagine tenterò di colmare parte di questa lacuna, offrendo prima delle considerazioni generali sulla struttura del fumetto, poi i risultati di uno spoglio prosodico che ho condotto sulla verseggiatura.

Prima di addentrarci nell'analisi vera e propria, alcune osservazioni di ordine pratico. Salvo altra indicazione, cito *L'Inferno di Topolino* (d'ora in avanti *IfT*) dall'edizione originale (Martina, Bioletto, 1949-1950), indicando i volumi e le tavole in numeri romani, i versi in numeri arabi, e normalizzando gli accenti, ma non l'uso delle maiuscole a inizio verso. Per la *Commedia* cito il testo curato da Vandelli (Alighieri 1921b) per la Società dantesca, che rappresentava la *vulgata* all'epoca di Martina.³ Va detto che, benché le citazioni dantesche incluse nel fumetto seguano il più delle volte il testo di Vandelli, talvolta sono adottate lezioni diverse: verosimilmente il grosso delle citazioni sarà stato fatto a memoria sulla *vulgata* (o su un testo vicino), ma non è da escludere che Martina abbia contaminato edizioni diverse. Dove utile a una migliore comprensione della scansione prosodica, indico dialefe e sinalefe con i simboli | e ^; a meno di diversa indicazione, grassetti, corsivi e sottolineati sono miei.

2. «Il nostro 'Inferno': struttura dell'opera

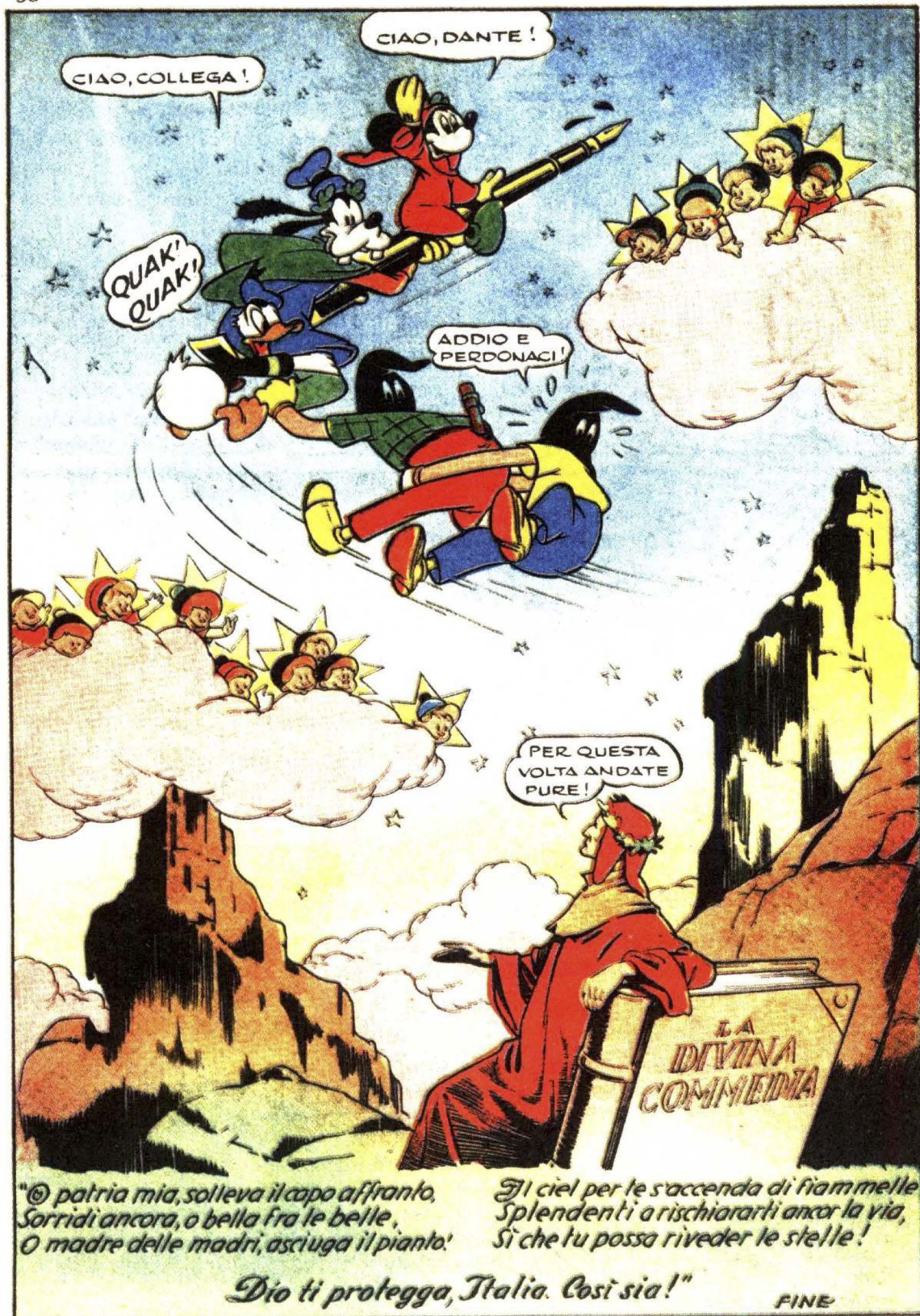
La *Tabella 1* descrive la struttura dell'*IfT* da un punto di vista narrativo e metrico: il fumetto può essere suddiviso in 19 episodi narrativi e 20 gruppi metrici (tolta la cornice in prosa, per gruppo metrico intendo un insieme di terzine di lunghezza variabile in cui si abbia continuità nella serie delle rime).

³ Sottintendo il riferimento a Dartmouth Dante Project, diretto da R. Hollander, S. Campbell, S. Marchesi, 1982-in corso <<https://Dante.Dartmouth.edu>> [ultimo accesso 28 marzo 2024] ogni volta che cito i commenti alla *Commedia*.

Volume	Tavole	Episodio	Tavole	Gruppo metrico	Tavole	Terzine	Versi
I	13	1. Cornice	2	1. Cornice	2	—	—
		2. Canto II	2	2. Canto II	2	12	36
		3. Canto III	3	3. Canto III	3	19	57
		4. Canto IV	4	4. Canto IV	4	21	63
		5. Canto V	2	5. Canto V	2	11	33
II	10	6. Canto VI	4	6. Canto VI	4	22	66
		7. Canto VII	2	7. Canto VII	2	11	33
		8. Canto VIII	3	8. Canto VIII	3	21	63
		9. Canto IX	1	9. Canto IX	1	5	15
III	11	10. Canto X	7	10. Canto X	7	33	99
		11. Canto XII	3	11. Canto XII	3	12	36
		12. Canto XIII	12	12. Canto XIIIa	1	3	9
IV	11			13. Canto XIIIb	11	46	138
V	11	13. Canto XV	3	14. Canti XV e XVIIa	4	17	51
		14. Canto XVII	2	15. Canto XVIIb	1	2	6
		15. Malebolge	5	16. Malebolge a	4	19	57
				17. Malebolge b e Ezechiele Lupo a	2	10	30
		16. Ezechiele Lupo	6	18. Ezechiele Lupo b	5	20	60
VI	13	17. Fraudolenti	3	19. Fraudolenti e Ugolino	5	25	75
		18. Ugolino	2				
		19. Finale	3	20. Finale	3	11	34

Fig. 1 Tabella 1. *Struttura dell'opera*

Dalle ultime colonne della tabella appare chiaramente che quelle di Martina non sono, come ripete la maggior parte degli studi che si sono occupati dell'*Ift*, terzine dantesche in senso stretto: solo il gruppo metrico finale termina con un endecasillabo in rima con il verso di mezzo dell'ultima terzina, come accade nella *Commedia*; in tutti gli altri casi, la serie si chiude su una terzina il cui verso centrale rimane privo di rima. Il fatto che la chiusura canonica si trovi solo nel gruppo finale fa sì che la maggiore aderenza al modello dantesco sia investita di valore strutturale, facendone un elemento che già dal punto di vista metrico concorre a distinguere la conclusione della vicenda dagli episodi precedenti:

Fig. 2 Angelo Bioletto, *L'Inferno di Topolino*, vol. VI, tav. XIII ©1950 Disney

Il ciel per te s'accenda di fiammelle
Splendenti a rischiararti ancor la via,
Sì che tu possa riveder le stelle!

Dio ti protegga, Italia. Così sia!
[IfT VI, XIII, 4-7]

Vale la pena notare che questo elemento si è perso in gran parte delle ristampe: il verso finale è stato censurato – forse per il suo «tono di religiosa speranza» (Bono, 2005, p. 128) o per l'eccessivo patriottismo – appiattendolo la forma del finale su quella degli altri gruppi ed eliminando una tra le più evidenti spie della disinvoltura con cui Martina rifà il metro dantesco.

Ma torniamo alla *Tabella 1*. Fino a tutto il volume II si ha una coincidenza tra struttura narrativa e struttura metrica: a ciascun episodio, che a sua volta coincide con un canto (tranne la cornice, che però è comunque definita «primo canto» [IfT I, III, 1]), corrisponde una serie di terzine; con l'inizio di un nuovo episodio narrativo, inizia un altro gruppo metrico, inaugurato dall'adozione di nuove rime. A partire dal volume III la rigida riproduzione dell'*Inferno* canto per canto viene meno: per fuggire le ire di Paperino, Topolino e Pippo si precipitano dal canto X al XII, «saltando a piedi pari un canto intero» [IfT III, VII, 11]. A partire da questo momento si perde anche la coincidenza tra narrazione e forma metrica: il canto XIII è diviso tra il volume III e quello successivo, che occupa per intero; il canto XV e il grosso del XVII fanno parte dello stesso gruppo metrico, ma la conclusione del XVII viene affidata a un nuovo gruppo di appena due terzine; Malebolge è diviso tra due gruppi metrici, di cui il secondo include la prima tavola dell'episodio di Ezechiele Lupo, che, però, sarà sviluppato soltanto nel volume VI, in un nuovo gruppo metrico; infine, i fraudolenti e Ugolino, pur rappresentando due episodi distinti, fanno parte del medesimo gruppo metrico⁴.

Ma il turbamento della corrispondenza tra narrazione e forma metrica viene inaugurato, in maniera decisamente sottile, già a partire dall'aper-

⁴ Questa progressiva crisi formale rifletterà senza dubbio le sempre più pressanti esigenze di sintesi, eppure sembra toccare anche altri aspetti della verseggiatura, cosa che suggerisce un progressivo allentamento dell'attenzione da parte di Martina: se, come vedremo, i volumi I, IV e VI sono quelli in cui la prosodia è più curata, coerentemente con il loro ruolo di snodi fondamentali della narrazione, il volume II risulta comunque formalmente più sorvegliato di quanto non siano i volumi III e V (penso in particolare alla densità media di ictus per verso o alla relativa scarsità di endecasillabi dattilici). Non sarà un caso, del resto, che la sola rima imperfetta di tutta la verseggiatura si collochi nel penultimo gruppo metrico («Topolino»: «Ugolino»: «campione» [IfT VI, ix, 7 e x, 1 e 3]), per quanto non sia da escludere, come ha sostenuto Manetti (2023, pp. 13-14), che non fosse questa la forma voluta da Martina.

tura del volume III. Per quanto il confine tra i volumi imponga una separazione dei gruppi metrici, non si ha soluzione di continuità tra il canto IX e il canto X dal punto di vista narrativo, cosa che si riflette sia sul piano visivo (viene riproposta la stessa tavola alla fine del canto IX e all'inizio del canto X), sia su quello formale.

112

TOPOLINO



(Continua nel prossimo numero)

Fig. 3 Angelo Bioletto, *L'Inferno di Topolino*, vol. II, tav. x ©1949 Disney



Fig. 4 Angelo Bioletto, *L'Inferno di Topolino*, vol. III, tav. I ©1949 Disney

La prima terzina del canto X, infatti, riprende alla lettera la terzina finale del canto precedente (con la variante, non significativa, «trovammo» in luogo di «giacevan»), stabilendo una continuità tra i sistemi di rime dei due gruppi e minando il rigido sistema di corrispondenze messo in atto fino a questo punto.

Quivi giacevan le perdute genti,
Supine dentro a scoperchiati avelli
Da fiamme eterne resi incandescenti.
[IfT II, x, 16-18]
Quivi trovammo le perdute genti
supine dentro a scoperchiati avelli
da fiamme eterne resi incandescenti.
[IfT III, I, 1-3]

Di fatto, solo nel volume I si ha piena coincidenza tra episodi narrativi e gruppi metrici. La corrispondenza è brevemente restaurata dal volume IV, che, pur non comprendendo tutto il canto XIII, è occupato interamente da un unico episodio e un unico gruppo metrico, soluzione eccezionale che torna, per la prima volta dopo il volume I, a far coincidere fine di un episodio, fine di un gruppo metrico e fine di un volume. Dopo di che, la corrispondenza tra la scansione narrativa e la partizione metrica è ripristinata solamente nel finale, tramite un ritorno all'ordine che costituisce, con il solo caso di chiusa canonica della terza rima, un tratto distintivo rispetto alle sezioni precedenti. Sono, insomma, l'inizio, la metà e il finale, ossia gli snodi fondamentali della storia, i luoghi in cui si ha la più stretta aderenza tra episodi narrativi e impianto metrico. Già da questa prima ricognizione risulta la grande attenzione formale di Martina, di cui lo studio della prosodia offre ulteriore e più profonda conferma.

3. Tipologie ritmiche dell'endecasillabo

Ho scandito prosodicamente la verseggiatura di Martina ricorrendo, salvo alcune differenze qui trascurabili, ai criteri enunciati nella *Metrica dei Fragmenta* (Praloran, Soldani, 2003) suddividendo poi i dati secondo le tipologie individuate da Praloran nello stesso volume (Praloran 2003a). Dà conto dei miei risultati, sia per il fumetto nel suo complesso, sia per i singoli volumi, la *Tabella 2*, mentre la *Tabella 3* riporta i dati relativi ai versi in cui si ha scontro d'*ictus*, che, in linea con il modello teorico di riferimento, non ho tentato di ricondurre agli «schemi-madre» (ivi, p.132).

SCHEMI	VOLUME	I		II		III		IV		V		VI		TOTALE	
4-6-8-10	2-4-6-8-10	20	10,58		13 7,34		5 3,47		10 7,25		9 6,25		10 5,92		67 6,97
	1-4-6-8-10	6	3,17	30 15,87	2 1,13	18 10,17	4 2,78	15 10,42	2 1,45	21 15,22	6 4,17	17 11,81	5 2,96	23 13,61	25 2,60 124 12,90
	4-6-8-10	4	2,12		3 1,69		6 4,17		9 6,52		2 1,39		8 4,73		32 3,33
4-8-10	2-4-8-10	12	6,35		12 6,78		13 9,03		11 7,97		14 9,72		8 4,73		70 7,28
	1-4-8-10	11	5,82	27 14,29	9 5,08	26 14,69	5 3,47	22 15,28	2 1,45	17 12,32	1 0,69	23 15,97	10 5,92	23 13,61	38 3,95 138 14,36
	4-8-10	4	2,12		5 2,82		4 2,78		4 2,90		8 5,56		5 2,96		30 3,12
4-6-10	2-4-6-10	18	9,52		32 18,08		19 13,19		13 9,42		25 17,36		28 16,57		135 14,05
	1-4-6-10	23	12,17	58 30,69	19 10,73	61 34,46	16 11,11	50 34,72	9 6,52	34 24,64	13 9,03	50 34,72	10 5,92	50 29,58	90 9,37 303 31,53
	4-6-10	17	8,99		10 5,65		15 10,42		12 8,70		12 8,33		12 7,10		78 8,12
4-7-10	2-4-7-10	—	—		—		1 0,69		—		4 2,78		—		5 0,52
	1-4-7-10	2	1,06	2 1,06	1 0,56	2 1,13	1 0,69	5 3,47	—	—	—	5 3,47	1 0,59	2 1,18	5 0,52 16 1,66
	4-7-10	—	—		1 0,56		3 2,08		—		1 0,69		1 0,59		6 0,62
2-6-10	2-6-10	35	18,52	42 22,22	35 19,77	48 27,12	23 15,97	25 18,12	36 26,09	20 13,89	30 20,83	20 11,83	34 20,12		158 16,44
	2-6-8-10	7	3,70		13 7,34		9 6,25		11 7,97		10 6,94		14 8,28		64 6,66
	2-6-10	35	18,52		35 19,77		23 15,97		25 18,12		20 13,89		20 11,83		158 16,44
3-6-10	3-6-10	3	1,59		2 1,13		1 0,69		6 4,35		2 1,39		2 1,18		16 1,66
	1-3-6-10	1	0,53		3 1,69		2 1,39		2 1,45		3 2,08		3 1,78		14 1,46
	3-6-8-10	2	1,06	6 3,17	—	6 3,39	1 0,69	4 2,78	—	8 5,80	—	5 3,47	6 3,55		4 0,42
	1-3-6-8-10	—	—		1 0,56		—		—		—		—		1 0,10
1-6-10	1-6-10	2	1,06	4 2,12	4 2,26	6 3,39	—	—	—	—	7 4,86	1 0,59	4 2,37		14 1,46
	1-6-8-10	2	1,06		2 1,13		2 1,39		—	—	—	7 4,86	3 1,78		9 0,94
	1-6-10	2	1,06		2 1,13		2 1,39		—	—	—	—	—		9 0,94
Versi con scontri		20	10,58		10	5,65	14	9,72	22	15,94	7	4,86	27	15,98	100 10,41
TOTALE		189			177		144		138		144		169		961
Densità media di ictus per verso		3,88			3,81		3,78		3,83		3,78		3,94		3,84

ig. 5 Tabella 2. *Tipologie ritmiche dell'endecasillabo*

Cominciamo con alcune osservazioni di massima a partire dalla *Tabella 2*. La tecnica di Martina appare piuttosto manualistica, con una marcata predilezione per gli schemi giambici, in particolare per gli schemi di 4^a-6^a, seguiti a una certa distanza dagli schemi di 2^a-6^a (il tipo con accenti di 2^a-6^a-10^a è il più usato in assoluto, seguito da vicino da quello, morfologicamente molto simile, di 2^a-4^a-6^a-10^a). Le tipologie che prevedono uno o più accenti sulle sedi dispari, invece, appaiono tutte sfortunate. L'unica sede dispari che risulta tonica con una certa frequenza è la 1^a: da un lato, la maggior parte delle volte l'apertura di 1^a è 'corretta' da due o più *ictus* su sillabe pari, d'altro canto la 1^a sede è tradizionalmente distinta nell'uso dalle altre sedi dispari, poiché un *ictus* di 1^a rallenta fin da subito il ritmo del verso e contribuisce a dargli un tono più grave e solenne. Penso, banalmente, al verso incipitario, «Come nel primo canto v'ebbi a dire» [*IfT* I, III, 1], in cui l'attacco di 1^a impone, con l'andamento giambico e fitto di accenti (1^a-4^a-6^a-8^a-10^a), un ritmo lento e scandito, che ben si addice all'apertura della vicenda.

Ma a colpire particolarmente è la scarsa incidenza di versi dattilici, meno rappresentati persino del tipo che non presenta *ictus* tra l'attacco di 1^a e la 6^a tonica, raro nella nostra poesia anche per ragioni strettamente linguistiche. Com'è noto, i versi di 4^a-7^a sono stati a poco a poco esclusi dalla lirica a partire da Petrarca e, soprattutto, dai petrarchisti, rimanendo tipici della «tradizione popolareggiante o narrativa o della *mimesis* del parlato» (Prarolan, 2003a, p. 145). Ora, un testo narrativo e denso di dialo-

ghi come l'*IfT* dovrebbe essere incline a includere endecasillabi dattilici; la loro pressoché totale assenza suggerisce un'accettazione un po' passiva da parte di Martina di una tecnica versificatoria modulata sulla poesia lirica di tono elevato.

La scarsa predilezione dell'autore per i versi di 4^a-7^a risulta ancora più evidente se si va a vedere *quali* sono i versi di questo tipo all'interno della sua verseggiatura:⁵

Come colui che con lena affannata [*IfT* I, v, 1]
 Fan le vendette dei miei malefici [*IfT* I, ix, 18]
 Graffia gli spiriti, iscuoia ed isquatra [*IfT* II, i, 7]
 Ma con la testa e coi piedi e col rostro [*IfT* II, vii, 2]
 della disfida che fu concordata [*IfT* III, iv, 2]
 una donzella di cuor tenerello [*IfT* III, iv, 5]
 Pippo fu l'arbitro-cronometrista [*IfT* III, iv, 12]
 E come quei che con lena affannata [*IfT* III, vii, 1]
 o animale grazioso e benigno [*IfT* III, ix, 9]
 Che si vèr noi aguzzava le ciglia [*IfT* V, ii, 5]
 E come l'edera all'olmo si appiglia [*IfT* V, ii, 7]
 Così l'un d'essi mi prese col destro [*IfT* V, ii, 8]
 E dissi: "Siete voi qui, sor maestro?" [*IfT* V, ii, 12]
 "Di tal desio converrà che tu goda!" [*IfT* V, vii, 7]
 Era già l'ora che volge 'l disio [*IfT* VI, i, 1]
 E riferisci che s'io mi fui quello [*IfT* VI, xii, 13]

Molti di essi sono citazioni o rimaneggiamenti di versi danteschi che già nella *Commedia* hanno *ictus* di 4^a-7^a, il che, da un lato, impone di ridimensionare ulteriormente il ruolo di simili schemi nella tecnica di Martina, dall'altro sembra suggerire che l'andamento dattilico sia in qualche misura riscattato dall'autorevolezza del modello:

E come quei che con lena affannata [*If* I, 22]
 graffia li spiriti, scuia e disquatra [*If* VI, 18]
 ma con la testa e col petto e coi piedi [*If* VII, 113]
 O animal grazioso e benigno [*If* V, 88]
 e sì ver noi aguzzavan le ciglia [*If* XV, 20]
 rispuosi: «Siete voi qui, ser Brunetto?» [*If* XV, 30]
 di tal disio converrà che tu goda [*If* VIII, 57]
 Era già l'ora che volge il disio [*Pg* VIII, 1]

⁵ In mancanza di certezze rispetto a come Martina leggesse il dantesco «ruffian, baratti e simile lordura» [*If* XI, 60], in «Ladron, bugiardi e simile lordura» [*IfT* I, viii, 6] ho accolto la pronuncia moderna di simile, anche perché in «umile» [*IfT* IV, iii, 14, e vi, 1 e, V, ix, 2], che è sempre parossitono, la pronuncia è segnalata da un accento (oltre che, negli ultimi due casi, dall'esigenza di rima). Leggendo simile, si avrebbe un ulteriore verso di 4a-7a (ma riscattato, come diversi altri esempi, dall'auctoritas di Dante).

Non solo: la maggior parte dei versi rimanenti non ha un accento grammaticale in 7^a sede, ma un *ictus* ottenuto promuovendo elementi prosodicamente deboli («miei» «fu», «cuor», «io») o un accento secondario («*cro*-nometrista»). Insomma, si tratta di endecasillabi dattilici, sì, ma in cui l'*ictus* di 7^a è meno forte degli altri. Sono dettagli che la dicono lunga sui gusti prosodici di Martina.

Passando ai dati relativi ai singoli volumi, la prosodia risulta piuttosto omogenea da un volume all'altro, ma sono comunque possibili un paio di osservazioni: in particolare, mi pare che l'attenzione formale che Martina riserva agli snodi fondamentali del testo si rifletta anche sul piano prosodico. In primo luogo, i volumi I, IV e VI sono quelli in cui sono più incidenti gli endecasillabi di 4^a-6^a-8^a-10^a, che rappresentavano il modello astratto del verso, la sua forma più illustre, caratterizzata da un andamento fitto di accenti, lento e solenne. Al contempo, in questi volumi (specie nel IV e nel VI) si ha la maggiore incidenza di scontri d'*ictus*, una figura tipica della tradizione alta e che a sua volta concorre a rallentare il ritmo del verso. Non è un caso se sono proprio questi volumi ad avere la più alta densità media di *ictus* per verso (stupirà, al più, che il volume IV si assesti su una media di *solo* 3,83). Se si considerano i singoli gruppi metrici anziché gli interi volumi, poi, mi pare assolutamente degno di nota il fatto che, mentre il finale presenta la stessa media del volume in cui compare, il canto II – vale a dire la prima parte della verseggiatura – arrivi alla straordinaria quota di 4,25 accenti per verso (per intenderci, è la stessa media che si ritrova nei *Fragmenta*).

Questo per quanto riguarda alcune soluzioni care alla tradizione versificatoria italiana. Passando agli elementi che offrono un riscontro in negativo, non si può non notare che i versi di 4^a-7^a sono del tutto assenti nel volume IV e che l'altro volume in cui hanno incidenza minore è il I; allo stesso tempo, il volume VI, pur presentandone una percentuale più alta del volume II, mantiene comunque le distanze dalla vetta di 3,47% raggiunta dai volumi III e V. Non solo: se si riprende l'elenco degli endecasillabi dattilici e si osserva la loro distribuzione, si noterà che molti di essi si collocano a poca distanza gli uni dagli altri (penso soprattutto alle tavole III, IV e V, II, in cui rappresentano rispettivamente il 25% e il 22,22% del totale). Sorge il dubbio che questo incremento di versi di 4^a-7^a sia da attribuire a elementi esterni per cui la verseggiatura si fa più frettolosa e approssimativa. L'impressione è in parte confermata dal fatto che è in queste tavole (o comunque nelle loro immediate vicinanze) che si trovano i soli esempi di endecasillabi con primo emistichio sdrucchiolo non elidibile, figura rara nella nostra poesia, al limite della non canonicità (Menichetti, 1993, pp. 390-391):

Non mi solletica nemmeno un poco [IfT III, II, 14]
Pippo fu l'arbitro-cronometrista [IfT III, IV, 12]
E fra quell'anime ne vidi alcuna [IfT V, II, 4]

Insomma, se è vero che Martina segue sempre un'arte del verso tradizionale e in qualche modo manualistica, nei volumi I, IV e VI sembra esserci una volontà di massimizzare gli elementi di aderenza al grande canone, creando un *pendant* prosodico alla cura che distingue anche a livello strutturale inizio, metà e fine della narrazione.

4. Accenti ribattuti: alcune figure notevoli

ACCENTI \ VOLUME	I		II		III		IV		V		VI		TOTALE	
6-7	11	5,82	5	2,82	9	6,25	14	10,14	2	1,39	13	7,69	54	5,62
1-2	3	1,59	1	0,56	2	1,39	2	1,45	2	1,39	5	2,96	15	1,56
2-3	3	1,59	1	0,56	1	0,69	3	2,17	2	1,39	3	1,78	13	1,35
3-4	1	0,53	1	0,56	—	—	1	0,72	—	—	—	—	3	0,31
4-5	1	0,53	—	—	—	—	—	—	1	0,69	2	1,18	4	0,42
5-6	1	0,53	—	—	1	0,69	—	—	—	—	2	1,18	4	0,42
7-8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
9-10	—	—	2	1,13	1	0,69	2	1,45	—	—	2	1,18	7	0,73
TOTALE	20	10,58	10	5,65	14	9,72	22	15,94	7	4,86	27	15,98	100	10,41

Fig. 6 Tabella 3. Scontri d'accento

Passando alla *Tabella 3*,⁶ si nota subito che oltre metà degli scontri d'accento si colloca tra la 6^a e la 7^a sede, lo snodo del verso in cui da tradizione lo stilema si realizza con maggiore frequenza. Per quanto riguarda le altre tipologie, il fenomeno ha un'incidenza piuttosto limitata e soprattutto sembra non interessare in maniera significativa altre sedi care alla tradizione, quali quelle di 3^a-4^a o di 9^a-10^a. Si ha, casomai, una predilezione per gli scontri di 1^a-2^a e 2^a-3^a, che, conferendo al verso un attacco fitto di accenti, ne impongono subito una lettura rallentata; ancora una volta, i volumi I, IV e VI fanno gruppo a sé, andando a costituire in maniera compatta i luoghi in cui questi scontri sono più diffusi.

Dal punto di vista retorico, nella poesia italiana gli scontri d'*ictus* tendono ad associarsi ad alcune figure riconoscibili, di cui Martina – a riprova

⁶ Il verso «Si che il piè fermo sempre^era il più basso» [IfT I, v, 9] in realtà presenta doppio scontro d'*ictus*, di 3a-4a e di 6a-7a; per praticità l'ho considerato solo una volta, tra quelli di 6a-7a.

del carattere fortemente letterario della sua verseggiatura – offre numerosi esempi. È il caso degli enunciati in cui si ha un'inversione del normale ordine sintattico in corrispondenza di scontri di 6^a-7^a (Beccaria, 1975, pp. 228-230; Praloran, 2003a, pp. 154-155), di cui si danno alcuni casi nell'*IfT*:

Verso di noi **venir tre** messaggeri [*IfT* I, iv, 14]
Sì che il piè fermo **sempre**^era il più basso [*IfT* I, v, 9]
Maestro e padre **son d'ogni** favella [*IfT* I, x, 11]
Che sugli | altri **come**^aquila vola [*IfT* II, ix, 9]
sì che per il **furor Gambadilegno** [*IfT* III, v, 8]
mettendo in fallo un **piè, cadde** all'indietro [*IfT* III, ix, 2]
Nel morso del **rimorso**^eran mutati [*IfT* VI, iii, 12]
Quando la gara **quasi**^era finita [*IfT* VI, x, 4]

Ma scontri accompagnati da un turbamento dell'ordine sintattico si trovano anche in posizioni diverse all'interno del verso:

Perché un demonio tosto su **lui piomba** [*IfT* II, ii, 5]
dell'anima **tua trista** e scellerata [*IfT* III, x, 3]
Così, dei **piè senza** bruciare le piante [*IfT* V, ii, 1]
Aria infernal **tutta** s'illuminava [*IfT* VI, vi, 14]

Un'altra realizzazione tipica degli scontri di 6^a-7^a prevede che la seconda metà del verso sia interamente occupata da una dittologia (Beccaria, 1975, pp. 224-225; Praloran, 2003a, pp. 155-156):

Che udimmo far con **voce**^aspra e nimica! [*IfT* IV, iii, 9]
Che la vita ci **fa trista** e dolente [*IfT* IV, viii, 9]
In mezzo a quella **schiera**^aspra e rubella [*IfT* IV, viii, 11]
Dei vispi porcellin **tondi** e leggiadri [*IfT* VI, i, 6]

A questi esempi andrà aggiunto il già ricordato «dell'anima **tua trista** e scellerata» [*IfT* III, x, 3], in cui lo scontro è anticipato alle sedi di 5^a-6^a.

Quando lo scontro è ottenuto attraverso una sinalefe tra parola piana e termine che inizia per vocale tonica, poi, ci si trova davanti a una realizzazione presente nella nostra poesia dalle Origini fino al Novecento inoltrato (Isella, 1968, pp. 51-52; Beccaria, 1975, pp. 220-233; Praloran, 2003a, pp. 157-158) Martina ne offre diversi esempi; oltre ai casi già ricordati, abbiamo:

Ed ecco, con le **grandi**^ali spiegate [*IfT* I, iv, 13]
... qui ci conviene **lasciare**^ogni viltade [*IfT* I, vi, 7]
Che, come è noto, in **vita**^era cassiere [*IfT* II, v, 11]
dall'arca usciva un **fumo**^anzi un fumetto [*IfT* III, vii, 8]
Voi conoscete il **primo**^egli è Panchito [*IfT* III, viii, 4]
Sul bordo dei **sentieri**^eran segnate [*IfT* IV, i, 4]

Come le pecorelle[^]escon dal chiuso [*IfT* IV, iv, 7]
O mani, o duri **pugni**,[^]**or** m'aiutate! [*IfT* IV, iv, 10]

Al solito, lo stilema si trova anche al di fuori delle sedi di 6^a-7^a:

Sul **Limbo**[^]ove rinchiusi son gli eletti [*IfT* I, viii, 11]
Forato,[^]**essi** attingevan senza posa [*IfT* I, x, 6]
Lasciate[^]**ogni** speranza, o voi ch'entrate! [*IfT* VI, ii, 6]
Io dicea tra me stesso pens**ando**:[^]**Ecco** [*IfT* VI, iii, 4]

Tradizionalmente, gli scontri d'*ictus* sono accompagnati da una serie di corrispondenze foniche tra le parole coinvolte, funzionali a mitigare l'effetto di contrasto, specie nei casi in cui si dà sinalefe (Beccaria, 1975, pp. 232-233; Prarolan, 2003a, p. 157). Questo fenomeno si trova, in misura variabile, in gran parte dei versi di Martina che presentano scontri d'accento; per segnalare solo alcuni esempi:

Ed ecco, con le **grandi**[^]**ali** spiegate [*IfT* I, iv, 13]
Sì che il piè fermo **sempre**[^]**era** il più basso [*IfT* I, v, 9]
le donne, i caval**ier**, l'**armi**, gli amori [*IfT* I, viii, 3]
Maestro e padre **son** d'**ogni** favella [*IfT* I, x, 11]
Non frondi verdi, ma di **color** **fosco** [*IfT* IV, i, 3]
Sul bordo dei sentieri[^]**eran** segnate [*IfT* IV, i, 4]
Come le pecorelle[^]escon dal chiuso [*IfT* IV, iv, 7]
A un pruno che **sorgea** **sovra** la zolla [*IfT* IV, v, 9]
In mezzo a quella **schiera**[^]**aspra** e rubella [*IfT* IV, viii, 11]
Io dico che dal **ciel** **scese** una stella [*IfT* IV, viii, 13]
Dei vispi porcell**in** **tondi** e leggiadri [*IfT* VI, i, 6]
Nel morso del rimor**so**[^]**eran** mutati [*IfT* VI, iii, 12]
Assolse la **metà** ch'**era** cattiva [*IfT* VI, viii, 8]

Che non ti sap**rei** **dire** ben chi sia [*IfT* I, xi, 5]
dell'anima **tua** **trista** e scellerata [*IfT* III, x, 3]
Dio ti protegga, Italia. Così **sia**! [*IfT* VI, xiii, 7]

È sufficiente scorrere questi elenchi per notare che buona parte degli scontri d'accento nell'*IfT* dipende dal riuso di materiali danteschi: in particolare, almeno 21 dei 100 versi interessati dal fenomeno sono citazioni o rimaneggiamenti di versi della *Commedia*, il che evidentemente impone di ridimensionare l'incidenza di questo fenomeno rispetto a quanto non suggerisca il semplice dato statistico. Eppure non è detto che lo stilema sia giunto a Martina, per i suoi versi – per così dire – originali, direttamente dall'esempio di Dante; anzi, è verosimile che l'autore avesse in mente anche altri modelli. Non penso tanto a «le donne, i cavalier, l'armi, gli amori» [*IfT* I, viii, 3], ma ad alcune spie stilistiche che prescindono dalla citazione letterale. Si consideri il ricorso al lemma *aspro* in *IfT* IV, iii, 9 e viii, 11, che risponde perfettamente alla tendenza a realizzare tali scontri con sina-

lefe tramite «voci che lessicalmente esprimono altezza, nobiltà, difficoltà, oltranza» (Isella, 1968, p. 51). In particolare, *aspro* viene spesso usato, specie in dittologia, per creare uno scontro di 6^a-7^a nella poesia di Petrarca.⁷ Ma non si può certo pensare di trovare un modello univoco, tale è la diffusione di questa figura nella nostra poesia; si può, al più, notare che lo scontro d'*ictus*, specie tra 6^a-7^a, era una marca ritmica propria del grande canone che già a inizio Novecento iniziava a essere sentita come «troppo segnata di classicità, troppo oratoriamente illustrata e incanalata in alta direzione» (Beccaria, 1975, p. 222). Il fatto che Martina la usi con questa insistenza conferma la natura letteraria e per certi aspetti attardata del suo stile, accentuando al contempo (non saprei dire quanto consapevolmente) tutta la geniale ironia della sua operazione.

5. I «versi sbarazzini»: promozione di sedi atone e ipermetrie

Nonostante la competenza metrica dimostrata da Martina, lo spoglio ha portato alla luce alcuni versi dall'andamento irregolare, che mi sentirei di chiamare, con una formula con cui Topolino allude alla verseggiatura del fumetto in generale, «versi sbarazzini» [*Ift* VI, XII, 4]. In qualche caso, per esempio, la necessità di evitare uno spazio atono superiore a quattro sillabe impone di considerare toniche delle sillabe prosodicamente deboli, ma il verso presenta accento di 4^a o di 6^a anche al di là di questa promozione prosodica. Ci sono un paio di versi, tuttavia, in cui a dipendere dalla valorizzazione di una sede di per sé atona è la canonicità stessa del verso.

Le genti **che**, per marinar la scuola [*Ift* V, x, 2]

Precipitevolissimevolmente [*Ift* I, XIII, 3]

Precipitevolissimevolmente [*Ift* V, xi, 12]

Su *precipitevolissimevolmente* non c'è molto da dire; il termine ha una lunga storia letteraria ed è stato impiegato in contesto burlesco da vari

⁷ Offro di seguito i risultati di un rapido spoglio condotto sul Canzoniere di Petrarca (1908), d'ora in poi Rvf. Si ha scontro di 6a-7a, con aspro in 7a e primo elemento di una dittologia, in: Rvf XXIII, 66; Rvf XXXVII, 48; Rvf XLV, 11; Rvf CXXXII, 3; Rvf CCXLI, 5; Rvf CCLXIV, 96; Rvf CCCX, 14; Rvf CCCXLII, 4. In Rvf LXXXIII, 14, il lemma dà adito alla stessa figura ritmica al di fuori di dittologia, mentre sono quattro i casi in cui si danno scontri in altre sedi con aspro in dittologia come secondo elemento ritmico: Rvf XXXIV, 5; Rvf CCLXII, 7; Rvf CCLXVIII, 13; Rvf CCCLX, 38. Per maggiori considerazioni relative a questo uso di aspro in Petrarca cfr. anche Beccaria, 1975, p. 224, n. 52.

autori (Battaglia, Bárberi Squarotti, 1988, p. 52b) per cui l'infrazione è giustificata da un lato dall'effetto comico, dall'altro dall'avallo della tradizione.

Passando a «le genti che, per marinar la scuola», tra gli accenti di «genti» e «marinar» ci sarebbe una valle atona di cinque sillabe, tale da comportare, di per sé, la promozione a *ictus* di una sede atona (Prarolan, Soldani, 2003, pp. 13-15) inoltre, «che» si trova subito prima di un inciso e stando al sistema teorico di riferimento «se [che] è isolato da un forte inciso, che obbliga a una pausa intonativa marcata» (ivi, p. 58), esso può risultare tonico. Ci sono tutti i motivi, insomma, per promuovere «che» e considerare il verso regolare. Resta il fatto che si tratta di un verso strano per le abitudini di Martina, sempre attento ad accentare le sedi canoniche; la deroga andrà fatta risalire all'esempio di Dante (nelle mie ricognizioni ho fatto riferimento, qui e altrove, a Beltrami, 2015a; per questo caso si veda, in particolare, ivi, p. 145):

La gente **che** per li sepolcri giace [*If*X, 7]
O Tosco **che** per la città del foco [*If*X, 22]

Entrambi questi versi sono simili a quello in esame, nella misura in cui: a) presentano lo stesso andamento di 2^a-4^a-8^a-10^a; b) richiedono la promozione di «che» in 4^a sede; c) «che» è seguito da «per». Ma è evidentemente il primo la fonte di Martina, che, oltre a riproporne l'andamento prosodico, ne riprende per intero il primo emistichio, legittimando ulteriormente la promozione di «che» tramite l'inserimento di un inciso, assente in Dante. Accade qualcosa di simile a quanto si è osservato per gli endecasillabi datilici: dietro a una scelta meno scolastica si cela il modello dantesco, qui, addirittura, reso 'più canonico' di quanto non fosse nell'originale.

Oltre a questi versi dall'andamento prosodico più o meno irregolare, la verseggiatura di Martina include cinque endecasillabi ipermetri:

Io cominciai: "Poeta, che è quel ch'i' odo? [*If*T I, v, 13]
... qui ci conviene lasciare ogni viltade [*If*T I, vi, 7]
Ed ora contemplerai in tua presenza [*If*T IV, viii, 1]
D'essere buoni e studiosi in avvenire [*If*T IV, ix, 12]
Sì che d'ammirazione mi fece pieno! [*If*T V, iii, 15]

«Ed ora contemplerai in tua presenza», in particolare, non è solo ipermetro, ma privo di *ictus* sulla 4^a e la 6^a sillaba: ha schema 2^a-7^a-11^a, come se gli accenti del secondo emistichio fossero tutti spostati di una sede, il che suggerisce che il verso fosse stato pensato con **or* anziché «ora» (benché si potrebbe anche eliminare la *d* eufonica: l'uso di Martina è abbastanza incoerente in questo senso). Il fatto che anche gli altri, a ecce-

zione del primo, sarebbero regolari se una parola nel primo emistichio fosse apocopata (**convien*; **esser*; **ammirazion*) fa pensare che fossero queste le lezioni originarie (per il secondo verso, del resto, interviene anche il modello dantesco: «*Qui si convien lasciare ogni sospetto; / ogni viltà convien che qui sia morta*» [*If* III, 14-15]). Si noterà, per inciso, che *If* IV, VIII, 1 e *If* IV, IX, 12 sono molto vicini tra loro, il che spinge a chiedersi se non si tratti

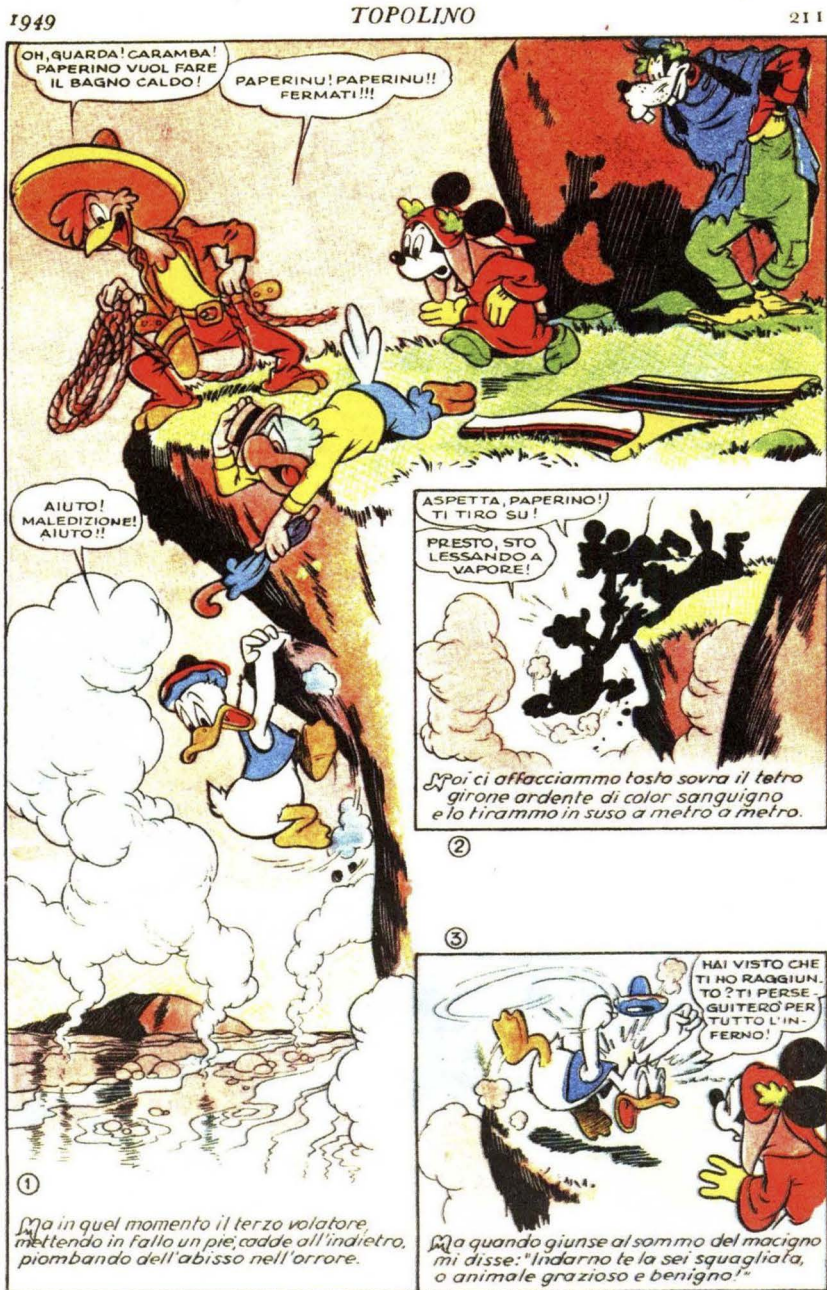


Fig. 7 Angelo Bioletto, *L'Inferno di Topolino*, vol. III, tav. IX © 1949 Disney]

di errori dovuti a delle condizioni di copia non ottimali. Che la persona che ha trascritto le didascalie non fosse un 'copista' del tutto affidabile, in effetti, è suggerito da almeno un altro paio di luoghi.

Come si è già avuto modo di osservare, Martina cita spesso versi danteschi, riprendendo con particolare insistenza il canto V dell'*Inferno* (Rizzarelli, 2016, pp. 169-170); tra le altre cose, mette in bocca a Paperino l'allocuzione che Francesca rivolge a Dante.

o | animale grazioso e benigno [*IfT* III, ix, 9]

O | animal grazioso e benigno [*IfV*, 88]

È verosimile che la forma «animale» non sia una scelta d'autore, ma un ulteriore caso di *scriptio plena* che solo la conoscenza del testo dantesco mette in luce, essendo qui l'ipermetria sventata dalla possibilità di non fare dieresi su «grazioso». Una situazione analoga si ha nel verso «Che sugli | altri come aquila vola» [*IfT* II, ix, 9]: non solo «sugli» in luogo di «sopra gli» [*If* IV, 96] non si trova, a quanto mi risulta, in nessuna edizione dell'epoca, ma, soprattutto, questa lezione impone una dialefe parecchio sgraziata (in buona prosodia moderna il verso sarebbe ipometro). È ragionevole supporre, insomma, che si tratti di una banalizzazione del testo di partenza. Sulla non piena affidabilità della lezione offerta dalle didascalie, del resto, insiste anche Manetti (2023, pp. 13-14), che si sofferma sulla già ricordata rima imperfetta «Topolino» : «Ugolino» : «campione» [*IfT* VI, ix, 7 e x, 1 e 3] e sulla rima identica «incombustibile» : «incombustibile» [*IfT* III, ii, 11 e 15] (ma cfr. *infra*).

Ma lasciamo questi casi, in cui l'eziologia dell'errore può essere ricostruita con facilità, e torniamo al verso che avevamo lasciato da parte.

Io cominciai: "Poeta, che è quel ch'i' odo?" [*IfT* I, v, 13]

Qui non si danno correzioni banali, per ricondurre il verso al giusto numero di sillabe bisogna considerare bisillabico o «ch'i' odo» (sinalefe d'eccezione) o «poeta» (sineresi d'eccezione). Entrambe le soluzioni sono dure, ma la prima mi sembra da preferire alla luce di un problema di vecchia data negli studi danteschi. Com'è noto, il verso «di qua dal dolce stil novo ch'i' odo» [*Pg* XXIV, 57] è trasmesso da alcuni codici come *di qua dal dolce stile il (stilo el) novo chiodo* (traggo questa rappresentazione grafica da Fenzi, 2003, p. 77). Al di là delle difficoltà di senso che solleva, la lezione è problematica sul piano metrico, perché imporrebbe una lettura bisillabica di *ch'i' odo*. Ora, se la formula potesse o meno valere due sillabe nella poesia delle Origini – Beltrami ha dimostrato in maniera a mio avviso incontrovertibile di no (Beltrami, 2015, pp. 313-321) – è secondario ai



Per ciò se vuoi discender nel profondo Inferno, omai poniamoci in cammino: lo sarò primo e tu sarai secondo.



*Come colui che con lena affannata
Arranca fino a che si sente lasso
Così noi cominciammo la scalata...*



fini di questo lavoro: vale la pena notare, casomai, che una simile lettura doveva apparire del tutto accettabile in un periodo dalla sensibilità prosodica incerta e in evoluzione come il Novecento, come prova, del resto, la lettura che del tormentato verso dantesco hanno dato studiosi illustri. In ogni caso, ciò che conta è che nell'*IfT* si ritrova lo stesso problema.

Includendo il passo appena ricordato, la formula *ch'i' odo* compare cinque volte in punta di verso nella *Commedia*:

dissi: «Maestro, **che è quel ch'i' odo?** [*If* III, 32]
 «Quei sono spirti, maestro, **ch'i' odo?**» [*Pg* XVI, 22]
 «O dolce padre, **che è quel ch'i' odo?**» [*Pg* XXIII, 13]
 di qua dal dolce stil novo **ch'i' odo** [*Pg* XXIV, 57]
 Tu dici: 'Ben discerno ciò **ch'i' odo** [*Pd* VII, 55]

Il verso di Martina ricorda il primo e il terzo caso, di cui condivide il secondo emistichio; se si considera che è tratto dal canto III dell'*IfT*, si può supporre che sia proprio un rifacimento di *If* III, 32, a cui, del resto, è del tutto sovrapponibile (*verbum dicendi* – «dissi» → «io cominciai» – più allocazione a Virgilio/Pippo – «Maestro» → «Poeta»). Ma perché questa modifica del verso di partenza, che non ha, direi, altro effetto che introdurre una fastidiosa sinalefe di eccezione? Si tratta di un'ipotesi azzardata, me ne rendo conto, ma non è da escludere che la pronuncia bisillabica di «ch'i' odo» sia stata introdotta a tavolino per rievocare la situazione testuale di *Pg* XXIV, 57.

Si ripropone il problema della cultura di Martina e della sua conoscenza della *Commedia*. Se le citazioni incluse nella verseggiatura non consentono di stabilire con certezza su quale testo si basasse, è forse possibile, tuttavia, farsi un'idea di quali commenti gli potessero essere noti. Per esempio, quando Ezechiele Lupo attacca i tre porcellini, questi sono detti «tremante strupo» [*IfT* VI, II, 9], il che presuppone la tesi per cui *strupo* non sia una metatesi di *stupro*, com'è oggi accettato, ma significhi *truppa*, *branco*. L'idea ha goduto di un certo successo nell'Ottocento e si trova in diversi commenti del tempo, ma solo in quello di Giuseppe Campi (1888-1893) si ha un accostamento esplicito tra *strupo* (e forme affini) e un branco di maiali, il che costituisce un precedente interessante per l'uso di Martina.

Il P. Beccaria credette che *strupo* significhi *branco*, chè tanto significa *stroup* in dialetto piemontese, sicchè qui vorrebbe significare *branco d'angeli ribelli*. — Il Bianchi preferì questa sposizione, dicendo *strupo* derivato dal latino barbaro *stropus*, che vale *branco di pecore*, e generalmente *moltitudine*, in senso dispregiativo [...] — Il Monti [...] dice *strupo*, non metatesi, ma vocabolo perfetto italiano, e vivo nelle due estremità dell'Italia.

I Piemontesi dicono *stroup* per *branco*, dal francese *troupe*; **ed i Calabresi dicono *struppo* un branco di porci**, dal greco *strophe*, astuta opposizione, inganno, fallacia.
[Corsivi d'Autore]

Mi sembra significativo che quello di Campi sia il solo commento dell'epoca che, a mia conoscenza (ma Fenzi – 2003, p. 76 – sembra della stessa idea), segnali la variante *di qua dal dolce stile il (stilo el) novo chiodo*:

O fratello (risponde Bonagiunta), **ora conosco il nuovo chiodo**, l'ostacolo, che ritenne il Notajo (Giacomo di Alentino) e frate Guittone d'Arezzo, trovatore felice in lingua materna, non tanto per lo stile, quanto per le gravi sentenze di che fece uso in semplici parole, e me; ci stemmo troppo al di sotto del tuo nuovo stile. [...] — **il nuovo *ch'io odo*, il 2; – il o el nuovo chiodo, quattordici de' m. s., le prime sei ediz., Benv. che dichiara: *i. retinaculum***

[Corsivi d'Autore]

Campi non si limita a dar conto della lezione con articolo determinativo dopo *stile*, ma arriva a citare l'interpretazione di *chiodo* come 'chiodo' presente in vari autorevoli commenti antichi (Pietro Alighieri, le Chiose Cassinesi e Benvenuto da Imola – per maggiori dettagli rispetto a questa tradizione esegetica si veda Zaccarello, 2014, pp. 725-728, che in tempi recenti ha recuperato questa lettura del passo) e, anzi, pur non ammettendola a testo, sembra presupporla nelle note.

Questo sembra corroborare l'ipotesi che Martina conoscesse proprio questo commento. La terzina di cui il verso incriminato fa parte, infatti, include una geniale e iper-dantesca rima equivoca contraffatta:

Io cominciai: "Poeta, che è quel ***ch'i' odo***?
Parvemi di sentire un fischio asmatico"
Ed egli a me: "Non vedi? È stato un ***chiodo***...

... che mi s'è conficcato in un pneumatico!
Per la miseria! Con le gomme a terra,
Il nostro andar diventa problematico» [*sic*]
[IfT I, v, 13-18]

(Si noti, per inciso, come l'omofonia sia rafforzata dalla pronuncia bisillabica imposta a «ch'i' odo» dal rimaneggiamento del verso di partenza.) Ora, questo è l'unico caso di rima equivoca che si dà nell'*IfT*; al più, ce ne sono di identiche («grigia»: «grigia» [*IfT* II, VI, 8 e 10]; «incombustibile»: «

«incombustibile» [IfT III, II, 11 e 15]],⁸ ma, anche ammettendo che non si debbano a degli errori, si tratta evidentemente di soluzioni molto diverse. Possibile che l'unica rima equivoca del fumetto dia adito a questo raffinato iper-dantismo per puro caso? Non mi pare convincente: è più verosimile che qui Martina giochi con la tradizione testuale e critica della *Commedia* e che la lettura eccezionale che il verso richiede sia un'anomalia ricercata.

6. Correggere Dante: l'episodio di Cerbero

Ma l'attenzione formale di Martina risulta particolarmente evidente in un altro luogo, sul quale vorrei chiudere la mia ricognizione. Si tratta dell'inizio del canto VI, che, in linea con la *Commedia*, descrive il cerchio dei golosi; la rappresentazione di Cerbero, in particolare, appare del tutto fedele al modello dantesco.

[Inserire]

Codesta **fiera** dalla strana foggia
Caninamente con tre bocche **latra**
Sopra una turba che nel fango alloggia;

Graffia gli spiriti, iscuoia ed isquatra,
E intorno s'odon urli spaventosi,
Sì che par d'esser dall'odontoiatra.
[IfT II, I, 4-9]

Cerbero, **fiera** crudele e diversa,
con tre gole **caninamente latra**
sopra la gente che quivi è sommersa.

Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spiriti, scuioia e disquatra.

⁸ In alcune ristampe se ne ha un'altra, dovuta a un tentativo di correggere un verso della princeps in cui la Fata Turchina era erroneamente chiamata Biancaneve; se, infatti, nell'originale si leggeva «Io dico che dal ciel scese una stella / E cominciò a parlar soave e lieve / Con angelica voce in sua favella... // Comparve poi la dolce Biancaneve, / Che fe' un materno cenno di carezza / Di quei rottami sull'ammasso greve» [IfT IV, viii, 13-15 e ix, 1-3], nelle ristampe più recenti si ha «la fatina, lieve» [Martina, Bioletto, 2021, p. 106; v. 1] in luogo di «la dolce Biancaneve». Si veda al riguardo anche quanto scrive Manetti (2023, pp. 7-8), che, rilevando come si accennava la rima «incombustibile»: «incombustibile» (mentre non fa cenno a «grigia»: «grigia»), ritiene che si tratti di un «clamoroso errore», sostenendo (forse a ragione), che «Martina mai sarebbe caduto nella trascurataggine di una rima identica» (ivi, p. 13).

L'INFERNO di Topolino

SINFONIA ALLEGRA
di WALT DISNEY

VERSEGGIATURA

DI
G. MARTINA



*Mentre procedevamo nel riverbero
D'un fioco lume sotto una gran pioggia,
Giungemmo innanzi al minaccioso Cerbero.*



*Questa Fiera dalla strana foggia,
Caninamente con tre bocche latra
Sopra una turba che nel fango alloggia;*

*Graffia gli spiriti, iscuoia ed isqualra,
E intorno s'odon urli spaventosi,
Sì che par d'esser dall'odontoiatra.*



*¶ Invece siam nel cerchio dei golosi
Gonfi di creme e di cioccolattini,
Di torte e d'altri dolci appetitosi:*

*Dal cielo piovon pizze e salamini,
E lì vicino scorre un gran torrente
Di miele e di rosoli sopraffini.*

[If VI, 13-18]

Oltre ai legami più evidenti, si osservi come «dalla strana foggia» altro non sia che una parafrasi di «diversa». Ma sono i due versi ripresi quasi alla lettera a stabilire il legame più serrato con il testo di partenza, generando un orizzonte di attesa che viene poi genialmente tradito dalla rima «odontoiatra». Entrambi questi versi, tuttavia, sono diversi da come comparivano nella *vulgata*. Per quanto riguarda If VI, 18, la fisionomia del verso variava considerevolmente nelle edizioni dell'epoca, fatto che rifletteva la molteplicità delle lezioni date dei testimoni: la forma adottata da Martina, in particolare, è uguale a quella dell'edizione curata da Steiner, che si discosta qui da Vandelli, suo testo-base (Steiner, 1921, If VI, 18).

Più interessante il caso di «caninamente con tre bocche latra». Il verso è formato, al di là della sostituzione di «gole» con «bocche» (indicativa del fatto che Martina citasse a memoria?), dagli stessi materiali lessicali di «con tre gole caninamente latra», disposti tuttavia in un ordine diverso. Qualcosa di simile avviene nel passaggio da «mi ritrovai per una selva oscura» [If I, 2] a «In una selva oscura mi trovai» [If T I, III, 2], ma lì la modifica è funzionale al cambio di rima, mentre qua il rimante rimane lo stesso: lo spostamento di «caninamente» sembrerebbe dovuto solo a ragioni di tipo prosodico. «Con tre gole caninamente latra», in effetti, è un verso che ha storicamente messo in imbarazzo vari commentatori, poiché né la 4^a né la 6^a sede ospitano un accento grammaticale. Ora, con ogni probabilità ai tempi di Dante le due parti degli avverbi in *-mente* erano ancora avvertite come indipendenti, almeno nella lingua poetica (si pensi a «così quelle carole, differente- / mente danzando [...]» [Pd XXIV, 16-17]), così che la canonicità del verso è preservata dall'accento di *canina-* sulla 6^a sede. Sia Dante sia Petrarca offrono numerosi esempi di questo fenomeno; limitandoci ai casi in cui senza l'accento del radicale il verso non sarebbe canonico, è il caso di:

con tre gole **caninamente** latra [If VI, 14]
e vidila **mirabilmente** oscura [If XXI, 6]
cotanto gloriosamente accolto [Pd XI, 12]

Nemica natur**al**mente di pace [Rvf XXVIII, 50]
Et perché natur**al**mente s'aïta [Rvf XLVII, 3]
Coi sospiri so**av**emente rotti [Rvf CCXIII, 13]
Come chi smisur**at**amente vòle [Petrarca, 1930, *Trionfo della pudicizia*, 58]

Come si è già visto, in Martina i soli versi la cui canonicità dipende dalla promozione di un *ictus* secondario sono i casi-limite «Precipitevolissimevolmente» [If T I, XIII, 3, e V, XI, 12]: si tratta, in effetti, di un avverbio in *-mente*, ma va notato che, essendo l'aggettivo di partenza *precipitevolissi-*

mevole, se fosse sfruttato l'*ictus* del radicale sarebbe tonica l'8ª sede, non la 6ª. In tutti gli altri casi in cui è necessario promuovere un accento secondario per scongiurare una valle atona troppo ampia la canonicità del verso non è mai in discussione (anche se in due casi, in effetti, è promossa proprio la sillaba di un avverbio in *-mente* tonica nella forma aggettivale):

e senza gemma *cat*arifrangente... [*IfT* I, vi, 15]
 E inchioda i denti irresi**sti**bilmente [*IfT* II, ii, 3]
 Pippo fu l'arbitro-*cron*ometrista [*IfT* III, iv, 12]
 Il savio Gimmi che, affann**os**amente [*IfT* V, xi, 8]

Insomma, benché questa soluzione fosse autorizzata tanto da Dante quanto da Petrarca, Martina non sfrutta mai l'accento del radicale di un avverbio in *-mente* per ottenere uno degli *ictus* portanti del verso. Ma perché qui non si comporta come per altre 'irregolarità' e si sente autorizzato (anzi, tenuto) a intervenire sul testo di Dante? Difficile dirlo: forse sentiva l'assenza di un accento grammaticale sulla 4ª o la 6ª sede come un'infrazione troppo grande, impossibile da giustificare anche per amore di Dante; se, da un lato, è una soluzione non troppo lontana da «Le genti *che*, per marinar la scuola» [*IfT* V, x, 2], è pur sempre vero che qui l'inserimento di un inciso dopo *che* rende comunque il verso più regolare di quanto non fosse nel testo dantesco. Non è da escludere, peraltro, che fosse consapevole del fatto che la forma *caninamente con tre gole latra* è attestata nella vastissima tradizione testuale della *Commedia*: la lezione è riportata a margine dell'edizione degli Accademici della Crusca del 1727 (Alighieri, 1727, *If* VI, 14) ed è stata addirittura accolta a testo da Gabriele Rossetti nella sua edizione (Alighieri, 1826-1827 *If* VI, 14). Ma non serve certo ipotizzare che Martina abbia conosciuto direttamente uno di questi testi: l'esistenza della variante è segnalata da Campi nel suo commento, ulteriore tassello che sembra suggerirne una conoscenza da parte dell'autore.⁹

Ma che Martina si sia qui consapevolmente dato al recupero archeologico di una lezione minoritaria o l'abbia ricreata in maniera poligenetica, in fin dei conti, importa fino a un certo punto; ciò che conta è che ha rimangiato la fisionomia generalmente accettata di un verso di Dante, rendendolo più vicino al proprio canone metrico ed estetico. Scrive Poletto, a proposito della lezione *caninamente con tre gole latra* segnalata dall'edizione del 1727: «in questo verso così rifatto ci si sente il retore a cento miglia di distanza». È proprio il ruolo del «retore», del 'Professore', come era noto in redazione, che Martina assume in questo luogo: nonostante lo straordinario amore che nutre per la sua opera, o forse proprio per questo, quando Dante si perde nella «selva oscura» di soluzioni metriche non ca-

⁹ A quanto mi risulta, la lezione è discussa solo da Campi stesso e da Giacomo Poletto (1894).

noniche, Martina veste i panni di Virgilio e lo riconduce sulla «diritta via» prosodica.

Bibliografia

- ALIGHIERI D. (1727), *Divina Commedia*, a cura di G. A. Volpi, Padova, Comino.
- ALIGHIERI D. (1826-1827), *Divina Commedia*, a cura di G. Rossetti, Londra, Murray.
- ALIGHIERI D. (1921a), *Divina Commedia*, a cura di C. Steiner, Torino, Paravia.
- ALIGHIERI D. (1921b), *Divina Commedia*, a cura di G. Vandelli, in Id., *Le opere*, a cura di M. Barbi, E. G. Parodi, E. Pistelli, P. Rajna, E. Rostagno, G. Vandelli, Firenze, Bemporad, pp. 481-837.
- BATTAGLIA S., BÁRBERI SQUAROTTI G. (1988), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, vol. XIV.
- BECCARIA G. L. (1975), *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.
- BELTRAMI P.G. (2015a), *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, in Beltrami (2015c), pp. 117-161.
- BELTRAMI P. G. (2015b), *Incertezze di metrica dantesca*, in Beltrami 2015c, pp. 303-321.
- BELTRAMI P.G. (2015c), *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna, il Mulino.
- BONO G. (2005), (a cura di), *Topolino Story*, vol. II, 1950, Milano, RCS Quotidiani.
- FENZI E. (2003), *Dopo l'edizione Sanguineti: dubbi e proposte per Purg. XXIV 57*, «Studi danteschi», LXVIII, pp. 67-82.
- FORTE A. (2021), *Il Dante di Guido Martina. L'Inferno di Topolino e altre storie disneyane ispirate al poema dantesco*, in L. Canova, L. Lombardo, P. Rigo (a cura di), «A riveder la china». Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 65-87.
- ISELLA D. (1968), *L'officina della «Notte»*, in Id., *L'officina della «Notte» e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 39-74.
- MANETTI R. (2023), *L'evoluzione delle parodie dantesche disneyane e delle riedizioni dell'Inferno di Topolino: uno specchio dei tempi*, «Perspectives médiévales», XLIV, pp. 1-23.
- MARTINA G., BIOLETTA A. (1949-1950), *L'Inferno di Topolino*, «Topolino», Milano, Periodici Mondadori, VII-XII.
- MARTINA G., BIOLETTA A. (2021), *L'Inferno di Topolino*, in E. Fecchio, S. Carboni (a cura di), *PaperDante*, Firenze, Giunti, pp. 61-133.

MENICHETTI A. (1993), *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

PETRARCA F. (1908), *Canzoniere*, a cura di G. Rigutini, M. Scherillo, Milano, Hoepli.

PETRARCA F. (1930), *Trionfi*, in Id., *Le rime sparse e i Trionfi*, a cura di E. Chiorboli, Bari, Laterza, pp. 301-444.

PRALORAN (2003a), *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, in Praloran (2003b), pp. 125-189.

PRALORAN (2003b), (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore.

PRALORAN M., SOLDANI A. (2003), *Teoria e modelli di scansione*, in Praloran (2003b), pp. 3-123.

RIZZARELLI G. (2016), *Capolavori di capolavori. Pippo e Topolino all'inferno degli scolari*, in N. Catelli, G. Rizzarelli (a cura di), *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante e Tasso nelle trasposizioni fumettistiche, Arabeschi*, VII, pp. 158-297 <<http://www.arabeschi.it/capolavori-di-capolavori-pippo-e-topolino-allinferno-degli-scolari/>> [ultimo accesso 28 marzo 2024].

SCHIOPPA V. (2014), *Guido Martina: il professore gentiluomo. Biografia del più celebre autore Disney dagli anni '40 agli anni '80*, Tricase, Youcanprint Self-Publishing.

ZACCARELLO M. (2014), *Rimatori e poetiche «da l'uno a l'altro stilo» (Purgatorio XXIV)*, in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *Cento canti per cento anni. Lectura Dantis Romana*, II, *Purgatorio*, 2, canti XVIII-XXXIII, Roma, Salerno, pp. 712-744.