Commedia

di *Dante Alighieri*

Letteratura italiana Einaudi

Edizione di riferimento:
I Meridiani, I edizione, Mondadori,
Milano 1991
Introduzione, cronologia, bibliografia, commento
a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi

Letteratura italiana Einaudi

Inferno

di *Dante Alighieri*

Letteratura italiana Einaudi

Sommario

Canto I	1	Canto XVIII	436
Canto II	34	Canto XIX	457
Canto III	61	Canto XX	482
Canto IV	85	Canto XXI	503
Canto V	113	Canto XXII	525
Canto VI	146	Canto XXIII	544
Canto VII	175	Canto XXIV	564
Canto VIII	201	Canto XXV	586
Canto IX	225	Canto XXVI	608
Canto X	250	Canto XXVII	636
Canto XI	276	Canto XXVIII	658
Canto XII	295	Canto XXIX	683
Canto XIII	320	Canto XXX	701
Canto XIV	348	Canto XXXI	723
Canto XV	370	Canto XXXII	742
Canto XVI	392	Canto XXXIII	769
Canto XVII	414	Canto XXXIV	793

CANTO I

[Incomincia la Comedia di Dante Alleghieri di Fiorenza, ne la quale tratta de le pene e punimenti de' vizi e de' meriti e premi de le virtù. Comincia il canto primo de la prima parte la quale si chiama inferno, nel quale l'auttore fa proemio a tutta l'opera.]

Nel mezzo del cammin di nostra vita

1. *Nel mezzo del cammin...*: giunto alla metà del cammino della nostra vita umana. L'inizio del poema, in forma semplice e piana, è una indicazione di tempo. La visione dell'aldilà si presenta come un fatto storicamente datato che si svolge nel tempo. Dante indica infatti qui una data precisa, cioè i suoi trentacinque anni, considerati allora, «ne li perfettamente naturati», il punto medio della durata della vita (*Conv*. IV, XXIII 6-10); la Scrittura stessa – in accordo del resto alle teorie aristoteliche riprese da Alberto Magno e Tommaso – era all'origine di tale opinione («Dies annorum nostrorum... septuaginta anni» – *Ps*. 89, 10) e l'aggettivo *nostra* sembra discendere dal salmo al verso di Dante, dando a quel linguaggio dimesso e quotidiano una risonanza universale ed epica. L'idea della vita come cammino (che ha quindi un suo fine) riempie questo primo verso. È l'idea di partenza del poema. Essa è scritturale (*2 Cor*. 5, 6) e Tommaso la precisa nel suo commento: «Homo, in statu vitae istius constitutus, est quasi in quadam via, qua debet tendere ad patriam». Dante la riprende e la svolge in un passo del *Convivio*, dove si ritrova quasi una parte del primo verso del poema: «così l'anima nostra, incontanente che nel novo e non mai fatto *cammino di questa vita* entra...»; è questo il cammino verso il bene, che l'uomo «perde per errore come le strade de la terra» (*Conv*. IV, XII 15-8), proprio come è accaduto all'uomo della prima terzina del poema. La data di questo viaggio dell'anima è tuttavia storica, come dichiarano più luoghi lungo le cantiche che fissano la visione al 1300 (Dante era nato, come si sa, nel 1265) e precisamente al venerdì santo di quell'anno (si veda la nota in fine

mi ritrovai per una selva oscura

di canto). È questo del resto l'anno del grande giubileo indetto da Bonifacio VIII, certo non a caso scelto per il viaggio di conversione e salvezza. Che le prime parole del poema indichino dunque un tempo storico, appare indubbio. Ma tale tempo storico è fin dall'inizio proiettato sullo sfondo dell'eternità dal preciso ricordo biblico presente in questo primo verso: «Ego dixi: in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi» (*Is*. 38, 10). Le parole del profeta – che narra in quel capitolo l'intervento salvifico di Dio per strappare un uomo alla morte – stabiliscono la seconda dimensione del racconto: sono così già posti i due piani, terrestre e celeste, sui quali si svolgerà tutto il poema *al quale ha posto mano*, come Dante stesso dirà, *e cielo e terra* (*Par*. XXV 2).

– *nostra*: con questo aggettivo il singolo personaggio Dante accomuna a sé tutta l'umanità. Scopo del poema infatti, come abbiamo ricordato nella Introduzione, è «removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis» (*Ep*. XIII 39). Così Dante assume in persona propria questo viaggio, che è di tutti gli uomini, dall'oscurità (la selva) alla luce, dal dolore alla felicità, e la sua vicenda personale, storicamente reale e databile, diventa segno dell'universale vicenda umana.

2. *mi ritrovai*: mi ritrovai ad essere, presi coscienza di trovarmi; «dice l'essersi lui accorto di trovarsi là entro...» (Tommaseo). Di qui lo sgomento e la paura. Quando c'era entrato infatti, e fino a quel momento, non ne aveva avuto coscienza (*Io non so ben ridir com' i' v'intrai*: v. 10). Questo preciso momento, in cui l'uomo si accorge del suo smarrimento (v. 3), e se ne spaventa (v. 6), è appunto l'inizio della conversione, e segna l'inizio del poema.

– *per una selva oscura*: per vale «per entro», mantenendo il senso latino di moto per luogo; indica quindi il camminare senza meta proprio di chi si è smarrito. La selva è l'immagine antica e immediatamente comprensibile del male e dell'errore, diffusa in tutta la letteratura cristiana, e come tale Dante stesso la usa nel *Convivio*: «la selva erronea di questa vita» (*Conv*. IV, XXIV 12). D'altra parte, nell'ambito letterario, la selva si ritrova all'entrata dell'Averno virgiliano (*Aen*. VI 131, 179 ecc.) e, per restare agli autori più cari a Dante, proprio lo smarrimento nella selva segna l'inizio della storia nel *Tesoretto* di Brunetto Latini, come di molti testi romanzi (Curtius, p. 446). Questa metafora abbraccia quindi secoli di tradizione (e osserviamo fin d'ora che tale sarà tutto il linguaggio della *Com-*

ché la diritta via era smarrita. 3

media, sempre antichissimo, ma insieme straordinariamente nuovo). Essa significa qui, come quasi tutti hanno inteso, uno stato di peccato: «per silvestria loca... idest per operationes vitiosas» (Pietro). La selva è infatti oscura perché non vi splende il sole (v. 60), segno del bene e di Dio. La metafora luce-tenebre, di origine evangelica (*Io*. 1, 5), si ritroverà poi come motivo conduttore per tutta la *Commedia*. Dante vuole indicare nella selva, come preciserà a chiare lettere più oltre nel poema (cfr. *Purg*. XXIII 115-20 e XXX 130-2), un reale periodo di traviamento della sua vita, che è qui lasciato nell'indeterminato, proprio perché vuol essere nello stesso tempo figura del generale sbandamento dell'umanità.

3. *che*: i più lo intendono come congiunzione causale (giacché, poiché), ma ci sembra più esatto l'altro valore proposto (dal Pagliaro e dal Pézard), di congiunzione modale («nella situazione di aver smarrito la via») che meglio corrisponde al significato indicato sopra del verbo *mi ritrovai*, che la congiunzione determina. Dante vuole infatti qui descrivere la situazione in cui viene all'improvviso a trovarsi: in mezzo a una selva oscura, smarrito il cammino. Per un simile uso del *che*, non perfettamente definibile, cfr. VIII 64 e 110. (Secondo questa interpretazione sintattica, diamo nel testo il *che* non accentato, a differenza dell'ed. Petrocchi, che lo intende come causale.)

– *la diritta via*: più precisamente degli altri commentatori (che spiegano in generale: «la via della virtù»), Pietro di Dante ha penetrato il vero valore di questa espressione: l'origine dell'anima umana è il cielo, e l'anima naturalmente desidera tornare nella sua patria, cioè a Dio; altrimenti devia dalla strada diritta, cosa che l'uomo può fare, unico nella natura, grazie al libero arbitrio. Più rapidamente, ma analogamente, il Boccaccio: «egli è il vero che le vie son molte, ma tra tutte non è che una che a porto di salute ne meni e quella è esso Iddio». Tale senso profondo della «via diritta», che porta l'uomo al suo fine, cioè a Dio – metafora anch'essa ben antica e radicata nel Vangelo –, regge, come si vedrà, tutta l'invenzione del viaggio dantesco.

– *era smarrita*: e non perduta, notano già gli antichi commentatori, perché poteva ancora ritrovarla: «questa via... si smarrisce... perché chi vuole la può ritrovare, mentre nella presente vita stiamo» (Boccaccio). Tuttavia in questo momento essa appare ben lontana. Questo terzo verso, con la sua precisa cadenza, mantiene

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura! 6

e conclude la linea piana dei primi due. Il «sermo humilis», a tutti accessibile, e proprio della Scrittura secondo S. Agostino, sembra voler intonare fin dal principio il sacro poema dell'aldilà («remissus est modus et humilis» dirà Dante del linguaggio della *Commedia* in *Ep*. XIII 31). Ma tale linguaggio è il risultato di un'arte profonda. Si osservi come questa prima terzina imposti la situazione in modo tanto perentorio quanto semplice: il tempo, lo spazio – le dimensioni esteriori – e infine la dimensione interiore, e tragica, che è il reale punto di partenza della storia.

4. *Ahi quanto a dir*...: quanto è duro ripetere in parole... La prima terzina si pone con assoluta oggettività, senza alcun commento. Il commento, cioè il riflesso di quella condizione di errore e di oscurità nell'animo dell'uomo, interviene con questo verso. La forma esclamativa tornerà poi sempre nel poema – segno del vivo ricordo e partecipazione dell'autore – a sottolineare i momenti di maggior tensione drammatica.

– *qual era*: qual era il suo aspetto e la sua terribilità; cfr. *Aen*. II 274: «ei mihi, qualis erat!».

– *dura*: duro vale «difficile», «faticoso»; qui nel senso traslato, rimasto anche nell'italiano moderno, di «difficile all'animo», quindi «penoso» (cfr. III 12 e *Par*. XVII 59). Tale significato è precisato dal v. 6: se è paurosa al solo ricordarla, tanto più penoso sarà il parlarne.

5. *esta*: dimostrativo arcaico (dal lat. *iste*) che vale indifferentemente per «questo» e «codesto»; cfr. più oltre, v. 93.

– *selva selvaggia*: figura retorica detta etimologica (*annominatio*) che ripete lo stesso tema in due parole diverse, largamente usata in tutta la poesia medievale (e ritrovabile sia nella Scrittura sia nei classici). Dante se ne serve spesso (si veda più oltre al v. 36: *più volte vòlto*). In questo caso, mantenendosi il tema, muta il significato, in quanto *selva* è proprio, *selvaggia* è metaforico (Mattalia). I tre aggettivi sono disposti in crescendo: *selvaggia* indica la condizione disumana del luogo, *aspra* il suo intrico, *forte* infine (che nell'uso dantesco vale spesso «difficile») la difficoltà di uscirne (Buti).

6. *che nel pensier*...: tale che solo al pensarci rinnova lo sgomento provato. La paura nasce dalla coscienza ridesta, che si vede intorno un tal luogo. Il verbo «rinnovare», detto di un sentimento che si ripete al ricordo, è il primo grande debito virgiliano (cfr.

Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.
Io non so ben ridir com'i' v'intrai,
tant'era pien di sonno a quel punto

Aen. II 3: «Infandum... renovare dolorem») che sarà ripreso in modo esplicito a XXXIII 4-5.

7. *Tant' è amara...*: tale condizione (la selva) è tanto amara che la morte, «ultima delle cose terribili» (Boccaccio), lo è poco di più. Cfr. *Conv*. I, VII 4: «ciascuna cosa che da perverso ordine procede... è amara». Dante qui rovescia il paragone biblico, dove il peccato è raffigurato peggiore della morte («Inveni amariorem morte mulierem»: *Eccl*. 7, 27), perché, come dice Pietro, finché si è in vita può ancora venire un rimedio da Dio («auctor habuit respectum ad remedium quod adhuc haberi a Deo potest»). L'aggettivo «amaro», proprio del gusto, è riferito all'intelletto, che giudica amaro il vizio quando ne prende coscienza. È questo il primo esempio dell'uso pregnante e non consueto dell'aggettivo (*amara* infatti non è proprio detto di selva), che sarà caratterizzante di tutto lo stile della *Commedia*. Si osservi infine l'allitterazione tra *amara* e *morte*, già biblica, che ha lunga tradizione nella poesia medievale.

8. *ma*: intendi: per quanto sia così duro il parlarne, tuttavia lo farò...

– *per trattar*: per poter trattare del bene che vi trovai (cioè la salvezza, che giunge con Virgilio), e così poter indicare a tutti la via di tale salvezza, che è l'intento del poema. È sembrato strano che si potesse trovare un bene in una simile selva, figura del male; pure il massimo dei beni (la salvezza, la redenzione) viene all'uomo, nella teologia cristiana, proprio nella sua condizione più tragica di lontananza da Dio (si veda il Boccaccio: «per lo qual bene niuna altra cosa credo sia da intendere, se non la misericordia di Dio»). Coerentemente a tale concezione, il viaggio della *Commedia*, che terminerà nell'Empireo, ha il suo punto di partenza nella *selva oscura*.

9. *dirò...*: parlerò prima delle altre cose...; allude alle fiere, che incontrerà tra poco, in quanto contrapposte (*altre cose*) al *bene* che trovò nella selva (Parodi).

11. *pien di sonno*: è il «sonno mentale» (Boccaccio) o dell'anima (come dell'anima è lo smarrimento); così annota già tra gli antichi il Bambaglioli: «somnus accipitur pro peccato». Il sonno è usato frequentemente nella Bibbia come figura del peccato, in quanto

che la verace via abbandonai. 12
Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,

in esso la mente è ottenebrata, e la coscienza come addormentata; cfr. *Rom*. 13, 11: «hora est iam nos de somno surgere»; e si veda Agostino: «sonuis autem animae est oblivisci Deum suum» (*Enarr. in Ps*. 62, 4; Mazzoni). Sul piano filosofico, l'etica aristotelica, ripresa da Tommaso e da Dante, non ammette che l'intelletto possa scegliere deliberatamente il male; esso lo sceglie appunto «per errore», in quanto offuscato, credendolo cioè un bene. La figura iniziale dell'uomo smarrito nella selva viene qui a completarsi, chiudendo il cerchio dell'immagine. Alla selva oscura corrisponde il sonno che ottenebra la mente. Nella terzina seguente interviene il cambiamento.

12. *la verace via*: corrisponde alla *diritta via* del v. 3. Egli ha abbandonato dunque la via diritta nel momento in cui è entrato nella selva. Cfr. *Purg*. XXX 130: *e volse i passi suoi per via non vera*; in quel canto si narrerà in modo preciso ed esteso quello che qui è appena accennato (qui infatti l'esperienza può essere quella di ogni uomo, là si tratterà della persona storica di Dante, di cui è solo allora fatto il nome). Vedi anche il già citato capitolo del *Convivio* (IV, XII 18): «ne la vita umana sono diversi cammini, de li quali uno è veracissimo e un altro è fallacissimo».

13. *Ma*: la congiunzione avversativa introduce il tema, contrapposto alla selva e all'oscurità, del colle e del sole; entra così nella triste condizione umana finora descritta la possibilità della speranza.

– *al piè d'un colle*: il colle rischiarato dal sole rappresenta la via della virtù, una via in salita, illuminata dalla luce di Dio, che si contrappone alla valle (o selva) oscura del peccato. In realtà la selva, il colle, il sole prefigurano già qui all'inizio, in un solo paesaggio, i tre regni che Dante visiterà nel suo viaggio. Il colle quindi, che preannuncia il monte del purgatorio, vuole figurare la via della felicità naturale dell'uomo (cfr. vv. 77-8), che si raggiunge con le virtù morali ed intellettuali, secondo la dottrina esposta nella *Monarchia* (III, XV 7-8). Tuttavia questo senso allegorico, che sarà precisato alla fine del *Purgatorio*, qui è ancora velato, mantenuto nella indeterminatezza del colle soleggiato, che tutti intendono rappresentare la via del bene, tanto più che tale immagine è diffusa in questo significato attraverso tutta la Scrittura: «Quis ascendet in montem Domini? aut quis stabit in loco sancto eius?» (*Ps*. 23, 3).

là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,
guardai in alto, e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta

14. *valle*: è la selva del v. 2, con la quale si identifica, come si deduce da XV 50-1 (*mi smarri' in una valle*...); essa aggiunge a quella prima immagine il senso del luogo basso, in discesa, qui in evidente rapporto all'altezza del colle. Il termine è biblico: «in valle lacrymarum» (*Ps*. 83, 7).

15. *compunto*: punto, cioè colpito, afflitto; dal latino «compungere»: è vocabolo scritturale («compuncti sunt corde», *Act*. *Ap*. 2, 37) e indica sempre in Dante l'effetto di un sentimento doloroso: di paura (in questo luogo), di colpa (X 109), di pietà (VII 36).

16. *guardai in alto*: per primo Benvenuto sottolinea questo gesto, che è decisivo; l'uomo smarrito nella selva, che ha finora guardato in basso alle cose temporali, alza il capo verso le cose alte ed eterne. Il guardare in alto è proprio dell'uomo, e qui segna – dopo il *mi ritrovai* iniziale – il punto preciso in cui comincia il nuovo cammino. Cfr. *Ps*. 120, 1: «Levavi oculos meos in montes, unde veniet auxilium mihi». L'altezza del colle richiama lo sguardo, e la nuova dimensione – l'altezza appunto, che è speranza e quindi già salvezza – entra ormai nel verso e nella storia che qui si narra.

– *le sue spalle*: «la sommità del giogo» (Buti); letteralmente l'incurvatura del colle presso la sua cima.

17. *vestite già*: ancor prima che sorga il sole, *già* si illuminano le cime dei monti (la metafora è virgiliana: «largior hic campos aether et lumine vestit / purpureo»: *Aen*. VI 640-1). L'ora mattutina indicata da questi versi è un primo segno che le cose volgeranno in bene (cfr. vv. 41-3); quella luce sulla cima è infatti già una risposta allo sguardo che si è levato verso l'alto.

– *pianeta*: il sole. Secondo l'astronomia tolemaica seguita da Dante, il sole è uno dei sette pianeti che girano intorno alla terra, centro dell'universo. Il paragone del sole con Dio è proprio di tutta la letteratura cristiana (si cfr. lo Pseudo Dionigi, *De divinis nominibus* IV 4, 117, dove il sole è detto «divinae bonitatis significativa imago») e centrale in tutta la *Commedia*. Cfr. già *Conv*. III XII 7: «Nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essemplo di Dio che 'l sole». In questo modo discreto e quasi inavvertito (si vedono i raggi ma non la loro fonte) la presenza di Dio entra nel poema.

che mena dritto altrui per ogne calle.
Allor fu la paura un poco queta
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'i' passai con tanta pieta.
E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago a la riva

18. *che mena dritto*: conduce per la via diritta (*dritto* è predicativo) – dando l'orientamento – gli uomini, ogni uomo (il pronome *altrui* ha in antico questo valore generico; cfr. più oltre, v. 95); è evidente il richiamo alla *diritta via* smarrita dall'uomo che è sulla scena, che qui ritrova il suo orientamento.

19. *fu... queta*: si acquetò, si calmò.

20. *lago del cor*: «è nel cuore una parte concava, sempre abbondante di sangue, ne la quale, secondo alcuni, abitano gli spiriti vitali... ed è quella parte ricettacolo d'ogni nostra passione» (Boccaccio).

21. *la notte*: durante la notte; vuole indicare metaforicamente tutto il tempo del traviamento ora descritto, passato appunto nel sonno e nell'oscurità della selva: «hoc est tempore tenebrose vite, cum fuerat peccator et devius a virtute» (Bambaglioli). Per la contrapposizione notte-giorno, peccato-grazia, si veda almeno uno dei molti passi scritturali. «Nox praecessit, dies autem appropinquavit» (*Rom*. 13, 12).

– *pieta*: affanno, tormento (tale da indurre a pietà); «ed è colore rettorico che si chiama denominazione, quando si pone lo susseguente per lo precedente» (Buti). È forma derivata dal nominativo latino *pietas*, che assume anche altrove nella *Commedia* questo significato (cfr. VII 97; XVIII 22), mentre nella forma più comune *pietà* (dall'accusativo *pietatem*) prevale il senso moderno di compassione.

22-7. *E come quei...*: come colui che, uscito dal mare in tempesta (*pelago*), e giunto a riva, con il respiro (*lena*) ancora ansante per lo sforzo, si volge indietro... È la prima similitudine del poema, divisa, come molte altre, in due precise terzine: la prima rappresenta la figura, la seconda il figurato. E già l'evidenza realistica e l'intensità del significato sono quelle del Dante maggiore. Come sempre, il gesto fisico, preciso fin nei particolari – il respiro affannoso, lo sguardo intenso e atterrito (*guata*) –, indica il gesto morale dell'uomo che guarda indietro con interno spavento all'abisso del male a cui è sfuggito.

si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.
Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,
ripresi via per la piaggia diserta,

24. *guata*: guatare, che negli antichi equivale a «guardare», significa spesso in Dante, che lo usa sempre in rima, un guardare fisso e intenso (cfr. VI 6; *Purg*. V 58; ecc.).

25. *ch'ancor fuggiva*: il corpo era fermo, ma l'animo era ancora in fuga: «ancora scampato esser non gli parea, ma come nel pericolo fosse ancora, di fuggire si sforzava» (Boccaccio). È il punto più alto del periodo, e i due accenti (*ancòr*, *fuggiva*) lo sottolineano. È già presente qui quell'acutezza di penetrazione dell'animo umano per cui si distingue il verso di Dante.

26. *lo passo*: l'articolo *lo* è di regola nell'italiano antico dopo una finale in *-r*; *passo* vale «luogo di passaggio», spesso con senso pregnante, di decisivo o pericoloso; qui, è riferito alla selva; corrisponde infatti, nella similitudine, all'*acqua perigliosa* a cui guarda il naufrago scampato. Che la selva sia un luogo mortale, si dirà nella relativa che la determina.

27. *che non lasciò...*: che (soggetto) non lasciò mai sopravvivere alcuno (che vi restasse). Il passo è controverso. Seguiamo l'interpretazione sintattica più generalmente accettata (anche dagli antichi), che meglio ci sembra accordarsi con il contesto. La vita peccaminosa (la selva) finisce sempre per uccidere chi vi s'indugia (cfr. Pietro di Dante: «qui passus numquam dimisit animam in ipsum perseverantem vivam»). Quindi uscendone Dante è scampato alla morte (si confronti il paragone del naufrago, che solo così viene perfettamente a coincidere con il paragonato). Altri intende: che (oggetto) nessuno lasciò mai da vivo, cioè con il corpo. Ma sembra inequivocabile dal testo che da tale selva si possa, e si debba, uscire in questa vita (cfr. v. 93 in questo canto e XV 52). La stessa obiezione si può muovere a chi intende passo come «passaggio tra la selva e il colle». Da queste due ultime interpretazioni risulterebbe infatti che nessun vivo è riuscito mai a passare dalla selva al colle, cioè a compiere quel cammino di conversione che è il senso di tutta la *Commedia*, qui presentato in figura.

28. *èi*: ebbi; forma arcaica di perfetto forte, frequente nel Duecento in versi e prosa (cfr. *Vita Nuova* XXIII 3 e XXXIII 1).

29. *piaggia*: indica il terreno in leggera salita tra la pianura e l'inizio della collina vera e propria (Gelli). Certamente anche que-

sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso. 30
Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,

sta figura (*la piaggia diserta*) ha un suo valore metaforico, come tutto questo paesaggio, dove si svolge il *cammino* della vita umana. E ci sembra che esso si ritrovi in alcuni passi (citati dal Mazzoni, *Commento*, p. 89) di Agostino e di Ugo di San Vittore, nei quali il deserto è appunto il mondo dove l'uomo cammina sforzandosi di salire verso il bene, secondo la figura scritturale dell'Esodo. Ne ricordiamo uno soltanto: «De convalle plorationis ascensuri semper ad altiora tendere... debemus. Est enim quasi quoddam desertum via ista mortalis, de qua dicitur *Terra deserta, invia* (*Ps*. 62, 3)» (Ugo di San Vittore, *Miscellanea*, l. V, tit. 82).

30. *sì che 'l piè fermo...*: «Mostra l'usato costume di coloro che salgono, che sempre si fermano più in su quel piè che più basso rimane» (Boccaccio). Oltre a questo senso letterale, già gli antichi, a cominciare da Pietro, videro concordemente nell'immagine la ben nota metafora agostiniana del piede come affetto dell'anima: «pes animae recte intelligitur amor» (Agostino, *Enarr. in Ps*. 9, 15); «Amor enim est pes quo anima graditur» (Benvenuto). Come il corpo ha due piedi, così anche l'anima, con i quali va verso il bene o verso il male. Il piede più basso, e più saldo, rappresenterebbe quindi l'affetto alle cose terrene che ancora aggravava Dante, mentre quello che avanzava – «idest amor qui tendebat ad superna» (Benvenuto) – era ancora incerto ed esitante. Recentemente il Freccero (*Dante*, pp. 53 sgg.), osservando che il *piè fermo* (*pes firmior*) era per gli scolastici il sinistro, e che i due piedi dell'anima sono, per Alberto Magno e altri, l'intelletto e l'affetto, intende che il piede sinistro (l'affetto) ancora volto alla terra non sia in grado di avanzare, e il pellegrino cammini quindi zoppicando per la piaggia. È molto probabile – dato il contesto – che un significato allegorico come quelli proposti, del resto simili, sia racchiuso nel verso, altrimenti gratuito e poco chiaro; significato che, come sempre, i contemporanei potevano agevolmente cogliere, e noi non più.

31. *Ed ecco...*: forma d'attacco frequente in Dante (che corrisponde all'evangelico «Et ecce») per introdurre un avvenimento improvviso: una nuova ed inattesa figura appare infatti sulla scena. Nei vv. 13-30 c'è stata come una pausa di distensione: nel paesaggio solitario, il colle luminoso ispira conforto. Alcune parole – *un*

una lonza leggera e presta molto,
che di pel macolato era coverta;
e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
ch'i' fui per ritornar più volte vòlto.
Temp'era dal principio del mattino,

poco queta, *posato un poco* – indicano questo riposo, sia pur provvisorio ed incerto. Questo attacco riporta in primo piano il timore.

– *l'erta*: la salita del colle, alla fine della piaggia.

32. *una lonza*: felino di pelo macchiato, come il leopardo e la pantera (tre sono gli animali con tale caratteristica, secondo Benvenuto: «lynx, pardus et panthera»). Questa lonza (in latino medievale *leuncia*, francese ant. *lonce*) corrisponde alla «lynx» dell'*Eneide* (*citata* da Pietro) la cui pelle avvolge la compagna di Venere: «succinctam... maculosae tegmine lyncis» (*Aen*. I 323), sembrando evidente il rapporto tra il *pel macolato* e il «maculosae» virgiliano. Sappiamo anche che una lonza era tenuta in gabbia a Firenze nel 1285 presso il palazzo del Comune, ed era quindi animale familiare ai fiorentini di quel tempo, che Dante poteva qui descrivere per ricordo personale. La fiera, insieme al leone e alla lupa che appariranno tra poco, impedisce a Dante il cammino verso la salvezza. Il significato delle tre fiere è evidentemente allegorico: esse rappresentano le inclinazioni peccaminose che ostacolano l'uomo sulla via del bene; per noi, come per i più, lussuria (la lonza), superbia (il leone) e avarizia (la lupa). Ma su questo significato, ancora discusso, si veda la nota in fine di canto.

– *presta*: veloce; «tale affetto subito viene e subito passa nell'animo» (Buti); la lonza è rappresentata nella sua leggerezza e velocità, perché volubile e rapido è il vizio che raffigura.

36. *più volte vòlto*: è la stessa figura retorica del v. 5.

37. *Temp'era...*: una nuova pausa di speranza, sparsa di parole dolci e luminose. Il tempo mattutino e la stagione primaverile, ambedue figure dell'inizio della vita (e sono infatti, come si riteneva, e come Dante dirà nella terzina seguente, l'ora e la stagione della creazione), inducono a sperare. Quella di Dante è appunto una ripresa della vita, dopo una stagione di morte. L'avanzare della speranza avviene per gradi, lentamente, finché prenderà corpo nella figura concreta di Virgilio.

– *dal principio*: complemento di tempo retto dalla preposizione *da* (cfr. XV 18: *da sera*, e più volte).

e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino
   mosse di prima quelle cose belle;
sì ch'a bene sperar m'era cagione
di quella fiera a la gaetta pelle
   l'ora del tempo e la dolce stagione;
ma non sì che paura non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone.

38. *quelle stelle*: la costellazione dell'Ariete, nella quale il sole si trova all'inizio della primavera, stagione in cui si credeva fosse avvenuta la creazione del mondo (cfr. Macrobio, *in Somn. Scip*. I, XXI, e Brunetto Latini, *Tresor* I 6, 3). Essa è anche, come ricorda Pietro, la stagione della redenzione.

39-40. *quando l'amor divino*...: quando Dio nella sua essenza di amore (l'amore è il solo motivo della creazione; cfr. *Par*. VII 64-6) mise in moto (il movimento ha appunto inizio con il tempo, cioè con il mondo) per la prima volta (*di prima*) i corpi celesti (*quelle cose belle*; cfr. XXXIV 137). Il ricordare a questo punto l'atto di puro amore che dette vita e moto ai corpi celesti, cioè a tutto l'universo visto nella sua bellezza (*cose belle*), dà alla scena drammatica che qui si svolge lo sfondo che le è proprio, quella dimensione di eterno amore in cui è inserito il singolo dramma di ogni uomo.

41-3. *sì ch'a bene sperar*...: sì che l'ora del tempo (il mattino) e la stagione di primavera erano motivo per me di sperar bene riguardo a quella fiera dalla pelle screziata.

42. *gaetta*: gli antichi spiegano in genere dal provenzale *gai*: amabile, leggiadro; ma è preferibile l'interpretazione dal medioprovenzale *caiet*: screziato, macolato (che del resto ha la stessa origine dell'italiano «vaio»: spruzzato di macchie scure, dal lat. *varius*), sia per il richiamo al *pel macolato* del v. 33, sia per la ripresa esplicita che di tutta l'espressione farà Dante stesso in XVI 108: *la lonza a la pelle dipinta*. Solo il pelo screziato, d'altronde, definisce la fiera, come l'espressione richiede. – *a* per il complemento di qualità è costrutto francese, ripetuto anch'esso nel luogo citato del canto XVI.

44. *ma non sì che paura*...: ma non tanto forte fu quella speranza, ch'io non mi spaventassi...; la paura prende quindi il sopravvento.

45. *la vista che m'apparve*: «nam solus conspectus superbi terret» (Benvenuto).

Questi parea che contra me venisse
con la test'alta e con rabbiosa fame,
sì che parea che l'aere ne tremesse.
Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca ne la sua magrezza,
e molte genti fé già viver grame,
questa mi porse tanto di gravezza

46-8. *Questi parea...*: la terzina rappresenta al vivo il leone nel suo atto superbo: «l'altezza della testa è l'arroganza della superbia, la rabbiosa fame è lo spietato nocimento che fa la superbia in verso il prossimo» (Buti); per la *test'alta*, tipica del superbo, si cfr. *Par*. IX 50 e anche *Purg*. XII 70.

46. *venisse*: è uno dei casi di rima imperfetta o siciliana (rima di *-i* con *-e*: *desse*, *venisse*, *tremesse*, o di *-u* con *-o*), di uso generale in tutta la poesia del Due-Trecento, di cui si troveranno altri esempi (cfr. Petrocchi, *Introduzione*, pp. 469-70).

48. *che l'aere ne tremesse*: che l'aria tremasse per il timore di quell'atto. *tremesse* è latinismo da *tremere* (verbo usato da Dante in *Ep*. VI 24). L'edizione Petrocchi ha giustamente scartato la precedente lezione *temesse* come *lectio facilior*; già il Foscolo aveva sostenuto *tremesse* «perché l'aere che parea temere non esprime se non congetture; e il tremare, mostrando un effetto visibile, fa immagine». Del resto che l'aria tremi all'apparire di qualcuno, sia pure per tutt'altra sollecitazione, è immagine già sperimentata e ben nota a Dante, del Cavalcanti: «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira / e fa tremar di chiaritate l'âre» (*Rime* IV 1-2).

49. *Ed una lupa*: raffigura il terzo e più grave peccato, l'avidità insaziabile dei beni di questo mondo (cfr. *Purg*. XX 10-2).

– *che di tutte brame*: che nella sua magrezza sembrava carica di tutte le bramosie umane. Gli altri due animali sono raffigurati, sia pur brevemente, nell'atto e nell'aspetto. Della lupa si indica solo la magrezza, che tuttavia riesce ad esprimere, nell'intensità con cui è costruita la frase, la terribile forza presente in tutte le brame del mondo.

51. *e molte genti...*: cfr. *1 Tim*. 6, 10: «radix enim omnium malorum cupiditas, quam quidam appetentes... inseruerunt se in doloribus multis». Con queste parole si introduce il motivo, non più personale, ma pubblico e civile, dell'intera umanità afflitta da tale flagello.

52. *mi porse tanto di gravezza: tanto di* è costrutto partitivo: mi dette tanta gravezza; cioè peso, pesantezza, da non riuscire più a

con la paura ch'uscia di sua vista,
ch'io perdei la speranza de l'altezza.
E qual è quei che volontieri acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face,
che 'n tutt'i suoi pensier piange e s'attrista;
tal mi fece la bestia sanza pace,

salire (v. 54). Che il peso del corpo e del peccato aggravi e tragga verso il basso l'anima, è immagine comune nella tradizione cristiana.

53. *vista*: aspetto (o anche «sguardo»; quello del lupo era infatti ritenuto ipnotico: SD LIX, 1985, pp. 1-14). I tre accenti acuti (*paura – uscia – vista*) fanno balzare avanti il terrore provocato dalla lupa.

54. *ch'io perdei...*: questo verso ha un andamento e un tono definitivo. Sembra che tra la speranza e la paura, che finora si sono alternate, la prima sia ormai irrimediabilmente sconfitta. Dei tre animali, quello che sconfigge veramente l'uomo è infatti il terzo. È questo il vizio più radicato e più temibile, origine di tutti gli altri secondo la Scrittura (cfr. nota al v. 51). E vedremo come per Dante esso stia alla base della rovina di tutta la comunità umana. Dietro la storia del singolo, c'è infatti, come dicemmo, la storia pubblica e politica della «humana civilitas» che Dante vuol condurre alla felicità. E l'avarizia è appunto la causa prima del disordine e del dolore che la *Commedia* si propone di denunciare e di risanare.

55-60. Come l'avaro, che accumula beni, e viene il momento che gli fa perdere ciò che ha acquistato, e piange e si dispera in cuor suo... Questa seconda similitudine vuole indicare lo stato d'animo di chi ha perso tutto; e segue infatti al v. 54, che sembra non ammettere via d'uscita. È una delle molte similitudini che potremmo chiamare psicologiche, con cui Dante raffigura gli stati e i moti dell'animo suoi e di altri, e che accompagnano tutto il racconto della *Commedia*. Può darsi, come suggerisce Benvenuto, che egli abbia qui in mente alcuni «fallimenti» di ben noti mercanti fiorentini avvenuti tra il 1280 e il 1300, il cui aspetto era rimasto impresso nella sua fantasia. Il Contini (*Un'idea*, p. 138) ha riferito questa immagine al giocatore, con rimando a *Purg*. VI 1-3. Ma la situazione ci appare ben altrimenti tragica, e del resto l'avidità insaziabile dell'avaro è il tema proprio della lupa.

58. *tal*: così intimamente attristato.

che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
mi ripigneva là dove 'l sol tace. 60
Mentre ch'i' rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco. 63

– *sanza pace*: «che non ha essa mai pace, né lascia averla ad altri» (Scartazzini); *sanza* è forma antica fiorentina (NTF, pp. 53-7).

60. *là dove 'l sol tace*: nella selva, dove regna l'oscurità totale. Il traslato dalla vista all'udito (*'l sol tace*), di origine virgiliana («taciturnae per amica silentia lunae»: *Aen*. II 255), è una delle veloci metafore che Dante spesso chiude in un verbo e che danno forza al suo linguaggio (lo stesso traslato a V 28: *d'ogne luce muto*).

61. *Mentre ch'i' rovinava...*: a questo punto, quando tutto sembra perduto, entra in scena un elemento nuovo: l'uomo solitario in balia delle fiere tra la selva e il colle non è più solo, qualcuno si è mosso a salvarlo. E il personaggio salvatore porta due novità fondamentali: la prima è la voce umana, che si leva per la prima volta e spezza l'atmosfera di sogno finora dominante; la seconda è la realtà storica, con nomi e date, che irrompe in quel mondo irreale e ne cambia l'aspetto. Con Virgilio il tempo della *Commedia* entra in pieno nella storia, e la visione si situa in quell'ambito particolare, di realtà databile pur sullo sfondo dell'eternità, che ne costituisce il carattere specifico ed unico.

– *rovinava...*: precipitavo; il ritornare indietro nella selva è la rovina della speranza e quindi della vita. Si cfr. *Conv*. IV, VII 9: «La via... de li malvagi è oscura. Elli non sanno dove rovinano», che traduce *Prov*. 4, 19: «via impiorum tenebrosa; nesciunt ubi corruant».

63. *chi... fioco*: uno che, per aver taciuto per lunghi anni, sembrava non aver più voce. Così intendono tutti gli antichi questa frase tanto discussa e anche noi riteniamo che sia questo il solo modo di spiegarla. Sembra infatti inaccettabile l'accusa di illogicità (Dante non può sapere che Virgilio è fioco finché non parla; il silenzio non rende fiochi, ecc.), per cui tale lettura sarebbe comprensibile solo in funzione dell'allegoria; in realtà che un uomo emerso da secoli di silenzio sembri non aver fiato per parlare è una figurazione che ha una sua immediata comprensibilità sul piano poetico (e per gli antichi, come appare dal commento del Buti, aveva anche un fondamento scientifico), e corrisponde sia al senso letterale (Virgilio ha taciuto per secoli) sia a quello allegorico (la voce della ragione è rimasta a lungo muta nell'uomo smarrito nel

Quando vidi costui nel gran diserto,
«*Miserere di me*», gridai a lui,
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!». 66
Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,

peccato). L'altra spiegazione proposta, che intende *fioco* in senso visivo («pallido», «scolorito»: come le ombre appunto e come in *Vita Nuova* XXIII, *Donna pietosa* 54), comporta la grave difficoltà di costringere a interpretare metaforicamente anche l'altro elemento della frase: *per lungo silenzio* (che significherebbe: «per la lunga oscurità» [silenzio del sole], o «per lunga assenza»); cosa che sembra una forzatura eccessiva quanto inutile del testo. Come sempre Dante sceglie un solo elemento per caratterizzare e descrivere un fatto o una persona: in questo caso il *fioco* (e il *lungo silenzio* che lo precede) serve a suggerire tutto l'aspetto del personaggio che qui appare, che affiora da un'epoca e da un luogo remoti e non ha ancora la forza di esprimersi nella parola, che dà realtà e vita concreta all'uomo.

64. *gran diserto*: la *piaggia* sembra allargarsi infinitamente. Che il deserto rappresenti il mondo (cfr. nota al v. 29) è confermato da *Purg*. XI 14: *per questo aspro diserto*.

65. *Miserere*: abbi pietà. Forma latina, comune nella liturgia, e in uso ancora oggi presso il popolo (è l'inizio del salmo 50, la preghiera di penitenza per eccellenza; cfr. *Purg*. V 24; ma si veda anche *Aen*. VI 117, dove Enea si rivolge alla Sibilla con questa stessa parola). Questo grido di pietà è la prima voce umana che risuona nel poema, fatto più intenso dal silenzio che lo circonda.

66. *ombra*: cioè anima di un morto; è il termine virgiliano, usato da Dante in alternativa a *spirito* o *anima* per tutto il poema. Anche il motivo del dubbio è nell'*Eneide*: cfr. III 310-1, quando Andromaca scorge Enea e non sa se sia morto o vivo: «verane te facies, verus mihi nuntius adfers, / nate dea?».

– *omo certo*: uomo con un corpo vero e proprio, cioè vivo.

67. *Rispuosemi*: la particella pronominale posposta al verbo in inizio di verso, e in genere dopo la pausa, risponde alla legge detta Tobler-Mussafia, regola costante dell'italiano antico (cfr. più sotto, v. 83, e sempre nel poema); per la forma dittongata, propria del fiorentino antico, cfr. *puose* a III 19 e nota.

– *Non omo, omo già fui*: ora sono un'ombra (non uomo in carne ed ossa), un uomo lo fui in altro tempo (e quindi era giustificato il dubbio di Dante al v. 66). E subito l'ombra determina nei suoi li-

e li parenti miei furon lombardi,
mantoani per patria ambedui.
Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi,

miti geografici e storici quella sua vita umana. La precisione dei nomi e delle date ci coglie di sorpresa, in questa scena finora del tutto indeterminata. Ma è elemento essenziale del racconto dantesco: questo personaggio non è un essere astratto, una figurazione allegorica, ma ha una sua concreta e ben individuata realtà storica. Virgilio rappresenta nella *Commedia*, come meglio si chiarirà in seguito, la luce della ragione umana che ha il compito di guidare gli uomini al bene, nei limiti della natura; ma assolve questa funzione senza cessare di essere se stesso, quel poeta Virgilio che nacque a Mantova e visse sotto Augusto (è questo il concetto medievale di figura che l'Auerbach ha riconosciuto nella forma della *Commedia*; si cfr. *Conv*. II, I 6-8); anzi l'assolve proprio in quanto è se stesso, il punto più alto e quasi l'emblema di quel mondo antico che giunse fin dove la ragione può condurre l'uomo senza la luce della fede, fino a presentire e come profetizzare la realtà cristiana. Questo è il Virgilio di Dante, quello che egli amò e predilesse, e in questa prospettiva soltanto sarà comprensibile via via nei vari atteggiamenti che assumerà, sempre più determinando la sua complessa realtà, lungo le prime due cantiche.

68. *parenti*: genitori (è il senso del latino *parentes*).

– *lombardi*: la Lombardia indicava nel Medioevo tutta l'Italia settentrionale in genere; al tempo di Virgilio tale denominazione (derivata da *Longobardia*) ovviamente non esisteva, ma Dante gli fa qui usare il termine moderno, senza preoccuparsi dell'anacronismo – concetto allora ignoto –, come altrove chiama *Franceschi* i Galli (*Conv*. IV, V 18) e *Arabi* i Cartaginesi (*Par*. VI 49).

69. *mantoani per patrïa*: qui si precisa il luogo nativo (Virgilio nacque ad Andes, presso Mantova) come in seguito faranno quasi tutti i personaggi che Dante incontrerà nel suo cammino; come se tale luogo – la città, punto centrale di riferimento del mondo civile dantesco – fosse per la persona il primo segno di identificazione.

70. *sub Iulio*: al tempo di Giulio Cesare, che veramente aveva allora (nel 70 a.C.) solo trent'anni e non aveva iniziato la sua vita pubblica; ma Virgilio vuol significare che nacque quando già era vivo e vicino al potere quel Cesare che doveva fondare l'impero, così importante per lui e nella concezione di Dante, come si vedrà. Era tuttavia troppo *tardi* – come precisa dopo – per poter dire di

e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.
Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,

aver vissuto sotto il principato di lui, in quanto Virgilio aveva soltanto ventisei anni quando Cesare fu ucciso, nel 44 a.C. Infatti dirà subito: *vissi... sotto... Augusto*.

71. *buono*: di grande valore, eccellente; termine spesso usato in questa accezione per uomini eminenti nella vita pubblica (cfr. XXII 52; *Purg*. XVIII 119 e altrove).

72. *nel tempo de li dèi...*: Virgilio morì nel 19 a.C. Il tempo storico viene definito in funzione della fede. E già Virgilio implicitamente annuncia qui il suo destino di esclusione dalla verità, che dichiarato più oltre (vv. 124-6) resterà il tema fondamentale del suo personaggio e insieme di ciò che esso raffigura. Per l'espressione *falsi e bugiardi* cfr. Agostino, *Civ. Dei* II 29: «deos falsos fallacesque».

73. *Poeta fui...*: Virgilio si definisce dal nome che, come Dante dirà altrove, *più dura e che più onora* (*Purg*. XXI 85). Prima ha detto *omo già fui*, ora precisa: *poeta fui*. Dante riconosce in lui prima di tutto il poeta, proprio nel momento in cui egli viene a salvarlo. In tale situazione, la salvezza non è annunciata – come potrebbe attendersi la nostra cultura moderna – dal comparire di un angelo o di un santo, ma da un poeta, e un poeta del *tempo de li dèi falsi e bugiardi*. Ciò deve farci riflettere sulla funzione che la poesia – e il mondo antico che ad essa corrisponde – ebbe nella vita e nella storia di Dante. Il pellegrino smarrito nella selva è infatti un poeta, che ricorda il suo *bello stilo* come titolo alla salvezza (I 87), e tutta la storia di redenzione che qui si compie, si compie di fatto attraverso un'opera poetica.

– *giusto*: Enea, figlio di Anchise, che Virgilio chiama il più giusto fra gli uomini (*Aen*. I 544-5: «quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis»). «Giusto», come nella Bibbia, indica colui che opera secondo la legge divina.

74. *che venne di Troia*: «Troiae qui primus ab oris / Italiam... venit» (*Aen*. I 1-2); il *di* introduce il moto da luogo (cfr. II 71, 112 e più volte), uso comune in antico, oggi rimasto in alcune locuzioni (uscir di casa, venir di lontano ecc.).

poi che 'l superbo Ilión fu combusto.
Ma tu perché ritorni a tanta noia?
perché non sali il dilettoso monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?».
«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte

75. *superbo Ilión*: riprende ancora alla lettera un'espressione dell'*Eneide*: «ceciditque superbum / Ilium» (*Aen*. III 2-3), dove *Ilium* indica propriamente la rocca della città. Virgilio parlando cita se stesso, e ciò lo caratterizza in modo ancora più specifico della data e del luogo di nascita.

– *Ilión*: l'accento tonico sull'ultima sillaba era attribuito, nel Medioevo, ai nomi di origine greca o barbara, cioè non latina.

– *combusto*: bruciato, incendiato; latinismo, come già *parenti*, forme che contribuiscono a caratterizzare la lingua di Virgilio.

76. *Ma tu...*: il *ma* iniziale, come spesso in Dante, introduce un nuovo argomento o una nuova situazione; è come un subitaneo cambiare di pagina. Virgilio infatti, dopo aver parlato di se stesso, affronta il problema di Dante.

– *noia*: pena, tormento; senso antico di questa parola, molto più forte di quello moderno (cfr. *Vita Nuova* XV, *Ciò che m'incontra* 4: «Fuggi, se 'l perir t'è noia»); indica la condizione di chi è nella selva; per il senso e per l'uso della stessa clausola (tanta noia) cfr. Cavalcanti, *Quando di morte* 3 (Contini).

77. *dilettoso monte*: il colle; dilettoso, perché è la via della felicità (cfr. nota al v. 13).

78. *principio e cagion*: è la definizione aristotelica di felicità che ci chiarisce quindi il significato di questo colle: si cfr. Aristotele, *Eth. Nic.* I, XVI 1102 a: «felicitas... principium autem et causam bonorum... ponimus»; e la precisazione di Tommaso nel commento: «felicitas est principium omnium bonorum humanorum». Si tratta quindi della felicità nei limiti della natura, quella che corrisponde allo stato dell'uomo nel paradiso terrestre (Mazzoni).

– *di tutta gioia*: se si tengono presenti i due testi sopra riportati, sembra evidente che questa espressione si debba intendere «di ogni gioia», non «di gioia perfetta, intera», che è la spiegazione più diffusa; «gioia perfetta» in Dante non può essere del resto che la visione di Dio.

79-81. *Or se' tu quel Virgilio...*: il prorompere di questa esclamazione è il primo esempio della forza drammatica della *Commedia*. Dante non risponde alla domanda, sembra dimenticare la sua

che spandi di parlar sì largo fiume?»,
rispuos'io lui con vergognosa fronte.
«O de li altri poeti onore e lume
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

situazione: il fatto che egli si trovi davanti quel Virgilio che tanto aveva amato prevale su tutto, e il suo grido di sorpresa e di amore risuona in quel luogo simbolico con sorprendente intensità umana. Proprio da questo carattere costante di novità e sorpresa, che corrispondono alla imprevedibilità della più profonda realtà umana, mai legata e costretta in uno schema prefissato, derivano l'assoluta credibilità e la forza del racconto dantesco.

79-80. *fonte... fiume*: l'immagine del fiume per indicare l'eloquenza è propria di tutta la poesia classica. Si veda in particolare Donato, nel commento a Terenzio (ed. Wessner, Lipsia 1902, I 14): «Homerus tamen, qui fere omnis poeticae largissimus fons est» (cit. Pézard, *Dante*, p. 352).

81. *lui*: a lui; il complemento di termine senza preposizione con i pronomi personali è uso comune in Dante e in tutti gli antichi (cfr. III 94; X 50; XIX 89; ecc.).

– *vergognosa*: dei tre significati di stupore o reverenza, pudore, e vergogna in senso moderno, propri della parola «vergogna» nel linguaggio dantesco (cfr. *Conv*. IV, XXV 4-10 e *Purg*. XXXIII 31), il primo e l'ultimo sono ambedue corrispondenti alla situazione di Dante in questi versi; tuttavia l'ultimo («paura di disonoranza per fallo commesso», *Conv*. IV, XXV 10) sembra qui prevalere, per il trovarsi egli davanti il venerato maestro mentre è in così penosa condizione.

– *fronte*: sta per tutto il volto, oppure, come dice il Buti: «con la fronte inchinata, che significa vergogna».

82. *onore e lume*: *onore*, perché con la sua opera li onora in quanto poeti (cfr. IV 73); *lume*, perché è per loro luce e guida nel poetare (cfr. *Purg*. XXI 95-6).

83. *vagliami*: mi valga ora ad ottenere il tuo aiuto.

– *lungo studio... grande amore*: le due parole sono in Dante profondamente legate. Si veda *Conv*. II, XV 10: «studio... è applicazione de l'animo innamorato de la cosa a quella cosa» e *Conv*. III, XII 2-4.

84. *cercar*: ricercare in ogni sua parte, leggere con minuziosa attenzione (cfr. *Conv*. I, VII 8: «chi cerca bene le scritture» e *Par*.

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore;
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.
Vedi la bestia per cu' io mi volsi:

XII 121-2). Dante stesso ci dirà che sapeva *tutta quanta* l'*Eneide* (XX 114).

85. *'l mio autore*: la massima autorità per me fra tutti i poeti; cfr. *Conv*. IV, VI 5: «'autore'... si prende per ogni persona degna d'essere creduta e obedita»; ma l'espressione ha qui un carattere personale impossibile a tradurre. Se si tiene presente che Dante nella *Commedia* vuole ripetere in qualche modo l'*Eneide* come poema profetico (un'*Eneide* cristiana), questi versi acquistano un valore tutto speciale.

86. *tu se' solo*: le tre affermazioni crescono d'intensità. L'ultima è la più forte: con quel solo già Dante scarta d'un gesto tutti i suoi contemporanei, o di poco anteriori a lui, e getta quel ponte diretto tra sé e i classici antichi, facendosene consapevole continuatore, che è alla base della sua coscienza poetica (come apparirà chiaro nel canto del Limbo, vv. 100-2) e di tutta la letteratura moderna. Queste tre terzine (vv. 79-87), rette da quella prima alta esclamazione, sono come un'appassionata dichiarazione di amore, escono in un certo modo dal contesto narrativo. La storia riprende al v. 88.

87. *lo bello stilo*: s'intende qui lo stile tragico o illustre – proprio dell'*Eneide* – usato da Dante nelle grandi canzoni morali e dottrinali che già gli avevano dato fama. Secondo la dottrina del *De vulgari eloquentia* (II, IV 5-8) tre infatti erano gli stili poetici: illustre, mediocre ed umile, corrispondenti ai tre ambiti o generi letterari tragico, comico ed elegiaco: soltanto il primo era dunque adatto ad argomenti elevati (armi, amore e virtù). Esso era proprio della tragedia, termine che comprendeva sia il dramma sia l'epopea, ma Dante lo estende anche alle canzoni, genere in cui tuttavia ben pochi eccellevano, tra i quali appunto egli stesso (cfr. per un'esauriente trattazione sull'argomento la voce *stili* in ED V, a cura di V. Mengaldo). Il senso non cambia quindi molto se, come sembra opportuno, si allarga il valore strettamente tecnico del termine a quello di linguaggio poetico in quanto capace di esprimere le più grandi realtà umane, che è il vero debito di Dante verso Virgilio, o meglio ciò in cui Dante non riconosce altri predecessori o maestri.

aiutami da lei, famoso saggio,
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi».
«A te convien tenere altro viaggio»,
rispuose poi che lagrimar mi vide,
«se vuo' campar d'esto loco selvaggio:

89. *famoso saggio*: saggi o savi chiama Dante gli antichi poeti in varie occasioni (cfr. IV 110; *Purg*. XXIII 8; XXVII 69; XXXIII 15); i poeti erano considerati maestri di sapienza, e «saggio» era quasi termine tecnico per indicare il poeta (cfr. *Vita Nuova* XX, *Amore e 'l cor gentil* 2). Ma si tratta, come qui appare chiaro dal contesto, di quella sapienza che è guida alla virtù, cioè di un valore etico, non di un valore intellettuale. Il termine resterà poi a designare Virgilio per tutto il poema.

90. *le vene e i polsi*: indica ogni luogo in cui batte il sangue; può essere endiadi (le vene che battono nei polsi) o rispecchiare la distinzione già nota tra vene e arterie: le vene e le arterie che battono nei polsi. Tale tremito (per cui vedi già *Vita Nuova* II 4) indica l'effetto di una forte emozione: «triemano le vene e ' polsi quando dal sangue abbandonate sono; il che avviene quando il cuore ha paura» (Boccaccio); cfr. anche XIII 63 e *Purg*. XI 138.

91. *tenere*: l'espressione *tenere iter* è virgiliana (*Aen*. IX 377), passata nella poesia volgare già in Guittone: «Or pensa di tenere altro viaggio» (ed. Egidi 48, 12).

– *altro viäggio*: altra via, altro cammino. Non cioè la via diretta al monte, il corto *andar*, come si dirà più oltre (II 120): la lupa impedisce tale cammino (cfr. v. 95 e II 119-20) verso la virtù e la felicità, finché almeno non venga chi possa sconfiggerla e ristabilire l'ordine provvidenziale (cfr. più oltre, 101-2). All'uomo è quindi necessaria una strada più lunga, che passa attraverso la conoscenza del peccato (l'inferno) e la deliberata purificazione e distacco da esso (il purgatorio). Ma queste brevi parole sembrano racchiudere un'intuizione più profonda. Che il problema cioè della lupa e del colle, vale a dire dell'umana felicità, non sia in realtà risolvibile in termini umani, qui sulla terra (come il *veltro* sembra promettere, e la *Monarchia* assicurare); ma che solo oltre la storia, nell'eternità (l'altro mondo appunto), si possa attingere veramente tale soluzione.

93. *campar*: scampare.

– *esto*: cfr. v. 5 e nota.

ché questa bestia, per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via,
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;
e ha natura sì malvagia e ria,
che mai non empie la bramosa voglia,
e dopo 'l pasto ha più fame che pria.
Molti son li animali a cui s'ammoglia,
e più saranno ancora, infin che 'l veltro

94. *gride*: gridi; l'uscita in *-e* della seconda persona del presente indicativo nei verbi della 1ª coniug. è propria del fiorentino del XIII secolo (NTF, p. 69) e largamente usata, anche se solo in rima, nella *Commedia*.

95. *altrui*: pronome indefinito generico (cfr. v. 18): non lascia che alcuno passi.

– *per la sua via*: per la via che essa occupa; o anche: per la via propria dell'uomo, verso la felicità (Pietro di Dante); così anche Boccaccio: «sua: non della lupa, ma di colui che andar vuole».

98. *che mai non empie...*: «E però dice Tullio in quello De Paradoxo:... in nullo tempo si compie né si sazia la sete de la cupiditate» (*Conv*. IV, XII 6). Cfr. anche *Eccl*. 5, 9: «Avarus non implebitur pecunia». Il motivo era tradizionale negli scrittori cristiani, ed ampiamente svolto nel *Convivio*, come del resto gli altri motivi dominanti del canto. Il verso di Dante, come più volte accade, lo fissa per sempre in termini irrevocabili.

– *bramosa*: il forte aggettivo, usato per animali affamati anche a VI 27 e XIII 125, richiama le *brame* del v. 49.

100. *Molti son...*: molti son gli uomini a cui questo vizio si unisce; così Dante stesso: «Cupiditatem unusquisque sibi duxit in uxorem» (*Ep*. XI 14). L'interpretazione che i molti animali siano altri vizi che sempre si uniscono alla cupidigia è esclusa, oltre che dal riscontro dantesco, dal senso dei due versi seguenti. «Animale» per «uomo» è del resto comune nel Duecento e si trova più volte nel poema: cfr. II 2; V 88; *Purg*. XXIX 138; ecc.

101. *'l veltro*: cane da caccia; la figura è portata dalla convenienza col testo; trattandosi di cacciare una lupa, occorrerà un veltro. Con questa figura Dante indica un personaggio provvidenziale, inviato da Dio a ristabilire l'ordine del mondo, che egli attende e annunzia profeticamente anche in altri luoghi del poema (cfr. *Purg*. XX 13-5 e XXXIII 37-45): per noi certamente un imperato-

verrà, che la farà morir con doglia.
Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapienza, amore e virtute,
e sua nazion sarà tra feltro e feltro.
Di quella umile Italia fia salute

re. Ma su come intendere questo personaggio, ancora discusso, si veda la nota in fine del canto.

103. *non ciberà*: non si nutrirà di (*cibare* è usato transitivamente come in Jacopone, 92, 345; cfr. Contini in PD), cioè non desidererà.

– *terra né peltro*: né dominio di terre, né possesso di denaro (peltro, lega metallica, sta per moneta); cfr. *Tesoretto* 30-1: «ché per neente avete / terra, oro e argento».

104. *ma sapïenza...*: ma solo i valori supremi che sono prerogativa di Dio (*sapienza*, *amore* e *virtute* indicano infatti le tre persone della Trinità: sapienza il Figlio, amore lo Spirito, e virtute, cioè potenza, il Padre; cfr. III 5-6). Queste indicazioni non contraddicono alla interpretazione politica del veltro, in quanto l'imperatore è per Dante ministro – «sine ullo medio», cioè senza intermediari (*Mon*. III, XV 15) – dell'azione provvidenziale di Dio nella storia. E la stessa connotazione iniziale del v. 103 è del resto conferita a Cangrande in *Par*. XVII 84: *in non curar d'argento né d'affanni*. Si ricordi anche che caratteristica dell'imperatore, secondo il *Convivio* e la *Monarchia*, è proprio l'assenza di ogni desiderio terreno (in quanto tutto già possiede), per cui solo può vincere la *cupiditas*, massimo impedimento alla giustizia.

105. *nazion*: nascita; accezione comune del termine nei nostri scrittori fino a tutto il Trecento.

– *tra feltro e feltro*: questa frase è la più oscura del passo, tuttora indecifrata (e tale resterà se non capiti di ritrovare in qualche testo la cifra giusta). Tale oscurità è deliberatamente voluta da Dante, secondo le norme di tutto il parlare profetico, e quindi ben difficile da sciogliere. Tra le molte interpretazioni noi preferiamo una delle più antiche (Jacopo, Lana, Pietro, Buti): tra cielo e cielo, cioè portato dal rivolgimento dei cieli, quale è per Dante sempre nel poema l'uomo profetizzato come restauratore dell'ordine terreno. Ma su questa e le altre varie proposte avanzate si veda la nota in fine del canto.

106. *umile Italia*: riprende ancora un'espressione dell'*Eneide*: «humilemque videmus / Italiam» (*Aen*. III 522-3), ma l'aggettivo è

per cui morì la vergine Cammilla,
Eurialo e Turno e Niso di ferute.
Questi la caccerà per ogne villa,
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
là onde 'nvidia prima dipartilla.

assunto qui in senso diverso. In Virgilio ha valore geografico: bassa, cioè la costa piana della penisola italica, dove approda Enea. Qui vale invece per infelice, come la «misera Italia» di *Conv*. IV, IX 10, di *Purg*. VI 85, o la «miseranda Ytalia» di *Ep*. V 5, scritta per l'elezione di Arrigo. Anche questa terzina, avvicinata ai testi sopra citati in cui si tratta delle misere condizioni dell'Italia senza la guida dell'imperatore, e soprattutto con il suo evidente appello all'impresa di Enea, giunto per volere divino alla terra di Roma, conforta l'interpretazione del veltro da noi sostenuta.

107-8. *Cammilla, Eurialo e Turno e Niso*: sono giovani eroi virgiliani (Virgilio ricorda i suoi, e stabilisce così un parallelo fra quel tempo provvidenziale e questo, e, forse, fra quel poema e questo), morti tutti nel conflitto fra Troiani e Latini per la supremazia nel Lazio. Camilla, figlia del re dei Volsci, e Turno, re dei Rutuli, combattevano contro Enea; Eurialo e Niso erano due giovani amici troiani. L'alternare i nomi dei vincitori e dei vinti accomunandoli nella stessa pietà e nella stessa gloria è un tratto insieme dantesco e tipicamente virgiliano. Alla terzina precedente, di linguaggio oscuro, si contrappone la precisione storica di questa, come a dare concreta realtà alla profezia.

108. *ferute*: ferite; forma derivata dal participio arcaico *feruto* (cfr. XXI 87 e nota). Le due forme (sostantivo e participio) coesistono nel poema con *ferita* e *ferito*.

109. *per ogne villa*: *villa* può significare città, o località in genere (cfr. XXIII 95 e *Par*. XX 39).

111. *là onde 'nvidia*...: nel luogo da cui per la prima volta (prima vale primamente, cioè al momento della tentazione di Eva) l'invidia del diavolo la mandò nel mondo, a tentare l'uomo (cfr. *Sap*. 2, 24: «invidia autem diaboli mors introivit in orbem terrarum»); il diavolo ci invidia, spiega Pietro di Dante, «quod videt nobis caelum apertum, quod ei fuit clausum» (cfr. *Par*. IX 127-9). Altri oggi intende: *'nvidia prima*, cioè Lucifero (contrapposto al *primo amore* detto di Dio, in III 6 e altrove), ma ci sembra che il testo sapienziale e l'assenza dell'articolo inducano alla prima interpretazione.

Ond'io per lo tuo me' penso e discerno
che tu mi segui, e io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per loco etterno,
ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,

112 sgg. Finita la profezia, tenuta in tono alto e con riferimenti biblici, Virgilio si rivolge con linguaggio più sommesso e discorsivo (*Ond' io per lo tuo me'...*) a Dante, indicandogli la via giusta da seguire, e proponendosi come guida. Che il viandante, l'«homo viator» di questa storia, non si salvi da solo, ma accetti una guida a cui andar dietro (*seguire*, *tener dietro* – vv. 113 e 136 – sono i due verbi che aprono e chiudono il passo), è l'elemento fondamentale di tutta la *Commedia*. La sua importanza si rileverà sempre più in seguito (si veda per es. X 61: *Da me stesso non vegno...*), ma è bene sottolinearla fin da ora, nel momento decisivo in cui Dante non solo accetta, ma richiede di essere condotto: *io ti richeggio... che tu mi meni* (vv. 130, 133). È proprio questa cosciente richiesta che dà la possibilità di cominciare il viaggio (*Allor si mosse*: v. 136). Questa condizione tipicamente cristiana per cui nella salvezza dell'uomo Dio fa tutto, ma l'uomo deve accettare che lo faccia, sta alla base del poema dantesco (diremmo che lo caratterizza) ed è essa stessa termine finale della vita spirituale di Dante.

112. *per lo tuo me'*: per il tuo meglio (*me'* è forma apocopata, usuale in antico, che Dante usa accanto a *mei*).

– *discerno*: giudico (cfr. XII 37); «discernere» ha quasi sempre in Dante il significato di «distinguere con la vista» (una sola volta, con l'udito: *Par*. VIII 17); ma comporta anche quello traslato (proprio dell'uso latino) di «giudicare», come qui e in XII 37 («giudicare è il discernere ciò che è o non è, il da fare o no»: Giuliani).

114. *e trarrotti di qui*: ti porterò via di qui, quindi in salvo, attraverso un'altra strada, non terrena, come ora dirà.

– *per loco etterno*: l'inferno (cfr. III 8); il purgatorio infatti terminerà alla fine del mondo; *etterno* è la forma predominante nell'uso antico (come nel latino medievale *etternus* o *ecternus*), tanto da far pensare a una pronuncia usuale (Schiaffini in SD XIII, 1928, pp. 32-5).

115. *disperate*: la disperazione è di fatto definitoria dell'inferno (cfr. III 9) e tornerà come tema continuo della cantica.

116. *antichi*: perché ve ne sono fin dall'inizio dell'umanità.

ch'a la seconda morte ciascun grida; 117
e vederai color che son contenti

117. *che la*: manteniamo la lezione della Dantesca del '21 (il Petrocchi legge *ch'a la*) che corrisponde alla interpretazione che diamo qui di seguito e al normale uso dantesco del verbo *gridare*.

– *la seconda morte*: la prima morte è quella del corpo (che avviene quando l'anima se ne distacca); la seconda è quella dell'anima, cioè la dannazione (che avviene al momento del giudizio). Questa spiegazione si appoggia a un testo biblico ben noto: «pars illorum erit in stagno ardenti, quod est secunda mors» (*Apoc.* 20, 14) e ad altro testo di Dante, dove «mors secunda» ha appunto il senso di dannazione (*Ep.* VI 5); preciso anche il riscontro col *Cantico delle creature* 31: «ka la morte secunda no 'l farrà male», dove si parla del giudizio che l'anima buona affronta dopo la «morte corporale». Questa spiegazione sembra dunque preferibile all'altra: l'annullamento totale, l'annichilimento (in questo caso *grida* varrebbe «invoca»), spiegazione prevalente tra gli antichi, che si richiama a XIII 118 (*Or accorri*, *accorri*, *morte*!), a III 46 (*Questi non hanno speranza di morte*) e a testi autorevoli cristiani. Per un motivo contestuale la preferiamo anche ad una terza interpretazione che intende la dannazione ultima, quella che avverrà al giudizio universale (quando il corpo morirà una seconda volta), interpretazione appoggiata soprattutto a testi agostiniani (Mazzoni); sembra infatti difficile che questo verso si riferisca a qualcosa di futuro, e non allo stato presente di sofferenza che Dante appunto è chiamato a vedere, in parallelismo con lo stato di speranza delle anime del purgatorio: gli uni sono *contenti nel foco*, e gli altri sono *dolenti* per *la seconda morte* che ora soffrono e lamentano con le loro grida.

– *grida*: lamenta, piange ad alte grida; oppure: proclama, attesta con le sue grida. «Gridare» transitivo significa genericamente «dire ad alta voce», ed è determinato dal suo complemento oggetto (Scartazzini).

118. *vederai*: è la forma antica fiorentina del futuro (e analogamente del condizionale) dei verbi della 2ª classe: così *rivederà* (VI 97), *averebbe* (XIII 49), *dicerei* (XVI 17) ecc. La forma sincopata si impose sull'altra alla fine del secolo XIII (NTF, pp. 62-3), cioè al tempo di Dante, che le usa ambedue.

– *color che son contenti*: le anime del purgatorio, che godono pur nel fuoco della purificazione, perché sono sicure – la speranza è qui certezza (cfr. *Par.* XXV 67-8: *«Spene», diss'io, «è uno atten-*

nel foco, perché speran di venire
quando che sia a le beate genti.
A le quai poi se tu vorrai salire,
anima fia a ciò più di me degna:
con lei ti lascerò nel mio partire;
ché quello imperador che là sù regna,
perch'i' fu' ribellante a la sua legge,

der certo / de la gloria futura) – di giungere alla beatitudine. Come i primi soffrono le pene della seconda morte (*dolenti*), così i secondi godono la speranza della beatitudine (*contenti*).

121. *A le quai*...: alle quali *beate genti*, cioè al paradiso.

– *se*: questo *se*, come notò il Poletto, ha un senso profondo: esso indica la libertà lasciata a Dante per il viaggio nel terzo regno, che è dunque di libera elezione, mentre quello nei primi due è presentato come necessario alla salvezza (XII 87 e *Purg*. I 61-3). Dante è già salvo, quindi, quando giunge alla cima del purgatorio (cfr. *Purg*. XXVII 140: *libero, dritto e sano è tuo arbitrio*); la contemplazione, e la partecipazione, della realtà divina appare come un di più liberamente scelto.

122. *anima fia*...: ci sarà un'anima più degna di me a questo compito. Il motivo è spiegato nella terzina seguente. Si annuncia qui la seconda guida del poema – Beatrice – che comparirà col suo nome nel secondo canto. Fin da principio Dante indica insieme le due forze che condussero realmente la sua vita, e che egli assume quindi con perfetta verità a guide del suo viaggio – dove realtà e figura costituiscono un insolubile nodo. Per il senso allegorico, si cfr. *Monarchia* III, XV 7: alla fruizione di Dio «propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta». La «virtus» propria dell'uomo è appunto raffigurata in Virgilio, e il «lumen divinum» in Beatrice.

124. *quello imperador*...: Dio, che, come dirà più oltre, impera dovunque, ma ha in cielo il suo regno in senso proprio (v. 127). L'immagine di Dio come imperatore dell'universo, mutuata dall'universale sovranità dell'imperatore terrestre, torna più volte sia nel *Convivio* sia nel poema, in quanto nel pensiero di Dante le due figure appunto si corrispondono. – La forma con la consonante sonora intervocalica è propria del fiorentino dei tempi di Dante (così *parladore*, *servidore*, e altre voci simili); la *t* subentrò per influenza del latino.

125. *perch' i' fu' ribellante*...: perch'io non seguii la sua legge;

non vuol che 'n sua città per me si vegna.
In tutte parti impera e quivi regge;
quivi è la sua città e l'alto seggio:
oh felice colui cu' ivi elegge!».
E io a lui: «Poeta, io ti richeggio
per quello Dio che tu non conoscesti,

in quanto, vissuto prima di Cristo, Virgilio non adorò *debitamente a Dio* (cfr. IV 37-9); la ribellione, in questo caso, non si manifesta nel *far*, ma nel *non far* (cfr. *Purg.* VII 25-7). È il tema di Virgilio, e di tutto il mondo antico, escluso dolorosamente da Dio, su cui torneremo nel commento del canto IV.

126. *sua città*: il paradiso; la figura della città (la Gerusalemme celeste), per indicare la comunione dei beati nell'eternità, è della Scrittura (cfr. *Apoc.* 21, 2, 10-27), ed ha una ben lunga tradizione sia nel linguaggio cristiano (si ricordi soprattutto la *Città di Dio* di Agostino) sia nelle arti figurative medievali.

– *per me*: da me, complemento di agente, retto da *si vegna*, forma passiva impersonale: che io vada (cfr. XXVI 84: *per lui... gissi*). È costrutto latino dell'uso antico (cfr. *Dec.* I 1, 86: «da tutti fu andato»). Il *per* di agente è usuale in Dante, e nell'italiano antico in genere (si cfr. il francese *par*).

127. *In tutte parti...*: si noti la precisione del linguaggio dantesco. Come l'imperatore terrestre, che su tutto impera, ma è re di uno stato particolare, così Dio governa l'universo, ma regna direttamente (*sanza mezzo*) in paradiso, cioè con la sola legge dell'amore (cfr. *Par.* XXX 122).

129. *oh felice...*: Virgilio esprime qui il suo inappagato sospiro, che sarà il tema del canto IV, lasciando ben comprendere quale felice sorte è riservata a colui che egli ora viene a salvare.

– *cu' ivi elegge*: che egli vi destina; il cui complemento oggetto è dell'uso antico.

130. *ti richeggio*: ti richiedo; cfr. nota ai vv. 112 sgg. La desinenza è dovuta ad analogia con il pres. dei verbi in *-d-* della 2ª coniug. latina, come *veggio* (cfr. nota al v. 134).

131. *per quello Dio*: la risposta ha colto il senso del v. 129: questa invocazione in nome del Dio non conosciuto in vita, ma in qualche modo presagito da Virgilio, e ora a lui noto come termine irraggiungibile di felicità a cui potrà invece giungere chi ora lo prega, ha una forza drammatica di una densità tipicamente dantesca.

acciò ch'io fugga questo male e peggio,
che tu mi meni là dov'or dicesti,
sì ch'io veggia la porta di san Pietro
e color cui tu fai cotanto mesti».
Allor si mosse, e io li tenni dietro.

132. *e peggio*: la dannazione eterna.

134. *veggia*: veda (lat. *videam*); forma normale del toscano antico del cong. pres. dei verbi in *-d-* della 2ª coniug. latina (cfr. *asseggia* a XV 35), in quanto la doppia *-g-* è derivazione regolare della *-dj-* latina intervocalica., Così il pres. ind. *veggio* da *video*. Forme ancor vive nel contado toscano.

– *la porta di san Pietro*: la porta del purgatorio, ingresso della salvezza (l'angelo che la guarda con le due chiavi in mano è infatti *vicario di Pietro*: *Purg.* IX 127 e XXI 54); è preferibile intendere così, piuttosto che, come altri antichi e moderni, la porta del paradiso, perché questo verso con il successivo – indicando l'uno il purgatorio e l'altro l'inferno – risponde alle parole precedenti: *che tu mi meni là dov'or dicesti*, ai luoghi cioè dove potrà condurlo Virgilio (a parte il fatto che il paradiso, come Dante lo ha concepito, non ha nessuna «porta»).

135. *cui tu fai*: che tu mi dici, mi raffiguri; *cui* è complemento oggetto, come al v. 129.

– *mesti*: richiama il *dolenti* del v. 116, parola con cui Virgilio ha infatti definito gli abitanti dell'inferno.

136. *Allor si mosse...*: l'ultimo verso, come il primo, indica un cammino. Ma dal cammino nell'oscurità e nell'angoscia siamo qui giunti a ben altro cammino: è il viaggio della salvezza, il cammino dell'uomo verso il suo fine, che lo porterà «de statu miserie ad statum felicitatis».

NOTE INTEGRATIVE

1. **Il mezzo del cammin**. È decisamente da rifiutare l'interpretazione, già di alcuni antichi, per cui il «mezzo del cammin» sarebbe il sonno, nel quale si passa metà della vita (cfr. *Eth. Nic.* I 13), inteso come figura di uno stato di visione, quale si ritrova anche nella Scrittura. Il testo infatti indica chiaramente il punto medio di un *cammino*, cioè di un percorso, nel quale si è smarrita la strada: e poco oltre (v. 11) si userà la metafora del sonno per indicare lo stato in cui il viandante era quando è entrato nella selva: mentre ora, che se ne accorge (*mi ritrovai*), è ben sveglio. Tale uso della metafora in senso opposto è ovviamente inammissibile. Ma l'interpretazione tradizionale è confermata (oltre che dal passo del *Convivio* citato in nota al verso) dai molti luoghi del poema che offrono una data, e che portano tutti, come si è detto, al 1300 (cfr. *Inf.* VI 67-9, X 79-81, XXI 112-4; *Purg.* II 98-9, XXIII 76-8; *Par.* XVII 80-1; ecc.): si veda soprattutto *Inf.* XXI 112-4, dove si precisano, oltre l'anno, anche il giorno e l'ora. Ultima conferma il passo citato di *Is.* 38, 10, riscontro che appare decisivo.

32. **Le tre fiere**. L'immagine è della Scrittura (*Ier.* 5, 6: «percussit eos *leo* de silva, *lupus* ad vesperam vastavit eos, *pardus* vigilans super civitates eorum») dove i tre animali rappresentano, secondo l'esegesi biblica, i tre peccati fondamentali dell'uomo, che impediscono la sua conversione: lussuria, superbia ed avarizia, ricordati nell'*Epistola* di Giovanni: «omne quod est in mundo, concupiscentia carnis est (lussuria), et concupiscentia oculorum, (avarizia) et superbia vitae» (1 *Io.* 2, 16). Così intendono tutti gli antichi anche i tre animali danteschi. Da Beda (Opera, II 4, pp. 293-4) a Tommaso (*S.T.* I^{a} II^{ae}, q. 108 a. 3) alle prediche di Fra Giordano da Pisa (ed. Delcorno I 4) tutto il mondo medievale cristiano riconosce del resto nei tre peccati indicati dal testo giovanneo i tre *impedimenti* che ostacolano l'uomo nella via del bene. Dante stesso chiama altrove lupa l'avarizia (*Purg.* XX 10-2) in modo da non lasciar dubbi, mentre il richiamo virgiliano collega evidentemente la lonza con la lussuria. Quanto al leone, era simbolo tradizionale della superbia. L'identificazione delle tre fiere ci appare quindi sicura, come del resto apparve agli antichi. Altri tuttavia hanno inteso le tre fiere come *le tre disposizion che 'l ciel non vole* dell'*Etica* aristotelica (incontinenza, malizia, bestialità) secondo le quali è suddiviso l'*Inferno* (*Inf.* XI 81-3), o *le tre faville c'hanno i cuori accesi* di *Inf.* VI 74-5 (superbia, invidia, avarizia), ma sono ipotesi senza precisi riscontri, né culturali né con il testo di Dante. È stata anche avanzata una diversa interpretazione, che dà alle tre figure un significato non etico, ma politico, riconoscendo nella lonza Firenze, nel leone il re di Francia, e nella lupa la Curia romana, le tre potenze politiche che di fatto la *Commedia* condan-

na come rovinose per la convivenza umana. Questa tesi fu fortemente difesa dal Foscolo (*Discorso*, pp. 474 e 513). Noi pensiamo che l'interpretazione tradizionale sia da tenere per certa, dati i fondamentali riscontri di cui si avvale, mentre questa ultima possa essere considerata probabile, come compresente all'altra. Come infatti il messaggio di Dante rappresenta insieme la sua storia di salvezza personale e quella dell'«humana civilitas», e tutta la *Commedia* si muove sempre su un duplice registro, individuale ed universale, privato e pubblico, così anche in questa prima scena le tre fiere possono ben figurare insieme le passioni che travolgono il singolo uomo e le realtà politiche che insidiano il bene dell'umanità. – Sulle tre fiere e i tre peccati nella tradizione cristiana si veda G. Busnelli, *Il simbolo delle tre fiere dantesche*, Roma 1909.

101. **Il veltro**. A quale personaggio alluda questa figura, è una di quelle questioni – che si pongono più volte nella *Commedia*, quando si tratta di profezie – a cui non si può dare esatta risposta, come del resto il testo stesso comporta. Quello che tuttavia appare con certezza dal contesto è che si tratta di un riformatore che operi sul piano politico, in quanto una delle idee più precise e più ardentemente sostenute da Dante è che l'ordine terreno – di cui qui si parla (cfr. vv. 106-8) – compete esclusivamente all'impero. Ed è l'imperatore, in ogni opera dantesca, il diretto avversario della lupa-avarizia. Tutti gli altri testi profetici della *Commedia*, che annunciano un simile avvento, parlano del resto di un rinnovamento della missione provvidenziale di Roma (cfr. *Purg*. XXXIII 37-45 e *Par*. XXVII 61-3). È questa l'idea centrale della *Monarchia* e la figura stessa di Virgilio è strettamente connessa con questo tema di fondo del poema. Si tratta quindi di un imperatore, o di un suo rappresentante. Che Dante avesse in mente un nome preciso, e cioè Arrigo VII (l'elezione di Arrigo è del 27 novembre del 1308, quindi ben vicina alla probabile datazione di questo canto) e forse più tardi, quando egli morì, il suo vicario Cangrande della Scala (cfr. *Par*. XVII 76-93), appare possibile, specie se si hanno presenti le *Epistole* che egli scrisse in occasione della sua venuta. Ma poiché il linguaggio di tutto il passo (si veda il v. 105) è volutamente oscuro, è del tutto inutile ai fini dell'intelligenza del testo pretendere di poterlo individuare.

Ciò che preme è il senso di tutto il discorso, che già abbiamo indicato nell'idea direttrice della missione provvidenziale dell'impero romano, e nella profetica speranza che essa possa rinnovarsi. Il Veltro – anche se Dante pensò di vederlo incarnato in Arrigo – è nella sua sostanza una figura escatologica, quell'ultimo imperatore che alla fine dei tempi, secondo molti testi profetici medievali, doveva riportare, come già il primo – Augusto –, l'ordine divino sulla terra (e così l'hanno inteso molti degli antichi). (Per tutta la que-

stione, e per quest'ultima interpretazione, si veda la fondamentale voce *Veltro* in ED V, pp. 908 sgg., a cura di C.T. Davis.)

105. **Tra feltro e feltro**. La parola *feltro* è certamente portata dalla rima (la stessa sequenza obbligata *veltro-peltro-feltro* in *Serventese romagnolo* 41-3: Contini); Dante la usa tuttavia come cifra per indicare il personaggio qui preannunciato. Gli antichi hanno preso per lo più *feltro* per «cielo» (in quanto panno compresso e non tessuto, come il cielo che è «di materia solida et intera»: Buti): nascerà quindi tra cielo e cielo, cioè – come i più di loro intendono – per il destino celato nel volgersi delle costellazioni (l'interpretazione astrologica è confortata da *Purg.* XX 13-5, dove ci si appella al girare del cielo perché mandi colui che cacci dal mondo *l'antica lupa*, e anche dall'analoga profezia di *Purg.* XXXIII 40-5 – riferimenti già addotti da Pietro e dal Buti – oltre che dal richiamo alla IV *Egloga* virgiliana, ai vv. 4-7, fatto anche dal Landino). Ma alcuni hanno inteso (dato che il feltro era panno di specie vilissima) che si alluda a un uomo «di nascita umile», che è l'opinione preferita dai moderni: si tratterebbe quindi di un riformatore religioso, forse un francescano, in accordo con le speranze riformistiche gioachimite che Dante condivideva. Altri hanno pensato a un riferimento geografico (tra Feltre e Montefeltro) e cioè a Cangrande della Scala (il cui dominio si stendeva in quella regione), celebrato nella profezia di *Par.* XVII 76-93. E non sono pochi quelli che ancora sostengono la candidatura di Dante stesso. Si è ipotizzato infine che si tratti di un'allusione ai bossoli feltrati usati a quel tempo per le elezioni. Noi pensiamo con certezza che il *veltro* non possa essere che un restauratore dell'impero (cfr. la nota precedente) e che in tal senso vada quindi ricercata anche la spiegazione a questo verso, ma quale essa sia non possiamo dire: dato che l'elemento provvidenziale compare nella terzina solo con la prima e più antica interpretazione (e che Dante, ogni volta che parla di questo personaggio, mostra sempre di aspettarlo dal cielo), essa ci appare ancora la più probabile, anche per il senso che del vocabolo potevano avere i contemporanei; ma non escluderemmo in modo assoluto l'ipotesi di Cangrande che, oltretutto, è un «cane», cioè un *veltro*. Si veda su tutta la questione la voce *feltro* a cura di A. Niccoli in ED II, pp. 833 sgg.

CANTO II

[Canto secondo de la prima parte ne la quale fa proemio a la prima cantica cioè a la prima parte di questo libro solamente, e in questo canto tratta l'auttore come trovò Virgilio, il quale il fece sicuro del cammino per le tre donne che di lui aveano cura ne la corte del cielo.]

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
da le fatiche loro; e io sol uno 3

1-6. *Lo giorno se n'andava...*: anche questo canto si apre con una indicazione di tempo, ma questa volta non più generica e impersonale, bensì determinata nella situazione precisa in cui si trova il personaggio protagonista. Il viaggio è cominciato, e l'imperfetto (*se n'andava*) ci introduce appunto nel mezzo dell'azione: il tempo del crepuscolo si configura in rapporto al paesaggio (*l'aere bruno*) e allo stato d'animo del viandante (*e io sol uno...*). L'antitesi fra la quiete della natura e la veglia inquieta e solitaria del personaggio è attacco tipicamente virgiliano (cfr. *Aen*. IV 522-31; VIII 26-30; IX 224-8). Tuttavia in tale contrasto entrano qui due elementi etici estranei al testo latino: la mestizia dell'oscurità come già preludente all'inferno – dove non splende la luce del bene – e la guerra dell'animo con se stesso, che è tema dominante della cantica e motivo maestro di questo secondo canto.

2. *li animai*: ogni essere vivente, quindi anche gli uomini; cfr. *Aen*. VIII 26: «nox erat et terras animalia fessa per omnis...».

– *che sono in terra*: solo chi vive sulla terra ha la necessità del riposo e del sonno.

3. *e io sol uno*: solo tra tutti; l'accento posto sulla solitudine di Dante tra gli altri esseri di fronte alla grande impresa prelude al dramma interiore che si esprimerà tra poco nelle sue parole (vv. 10-36).

m'apparecchiava a sostener la guerra
sì del cammino e sì de la pietate,
che ritrarrà la mente che non erra.
O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;

4-5. *la guerra sì del cammino e sì de la pietate*: questa espressione sintetizza nella sua densità tutta la cantica, ed è come una proposizione del tema, a cui seguirà, secondo lo schema classico, l'invocazione alle Muse. *la guerra* è il combattimento fisico e morale, che aspetta il pellegrino; *del cammino e de la pietate*, cioè che gli muoveranno l'asprezza del cammino infernale, e la compassione suscitata nel suo animo dalle pene dei dannati. In genere antichi e moderni traducono l'espressione *guerra... de la pietate* come travaglio e dolore che egli avrebbe sofferto per tale compassione (e analogamente, per tale cammino). Ma sembra più consono al contesto, e a tutta l'impostazione della cantica, il senso sopra indicato, già proposto dal solo Magalotti («guerra ch'era per fargli la pietà, da cui non voleva lasciarsi vincere»); *del cammino* e *de la pietate* sono cioè presi come genitivi soggettivi. *guerra* inteso come travaglio o pena sembra non corrispondere alla densità dell'espressione, che implica un combattimento reale (*m'apparecchiava a sostener la guerra...*). Oltretutto, a un senso generico, si sostituisce così un senso pregnante, di qualcosa che sconvolge alle radici l'animo dell'uomo, come appunto richiede la storia.

6. *ritrarrà*: rappresenterà dal vero; «ritrare» vale in Dante raffigurare in parole (cfr. *Rime* LXV 3: «Si veggion cose ch'uom non pò ritrare»).

– *la mente che non erra*: la memoria, che dice sempre il vero, che non può sbagliarsi; è una caratteristica della memoria in genere, non della sua in ispecie («mente si chiama perché ricorda»: Buti). Dante viene così ad affermare – proprio nella proposizione del tema – la veridicità del suo racconto, che non va preso dunque come un'invenzione, una semplice *fictio poetica*, ma come realtà ricordata e «ritratta» dal vero.

7. *O muse...*: l'*Inferno* comincia propriamente con questo secondo canto, e quindi qui trova il suo giusto luogo l'invocazione alle Muse, come nel I del *Purg.* (vv. 7-12) e del *Par.* (vv. 13-36). Tale invocazione, tradizionale nella poesia classica, è un *topos* letterario mantenuto dai poeti cristiani, per i quali le Muse rappresentano l'ispirazione poetica. Questo appello riguarda infatti esclusivamente l'opera del poeta, che si accinge ad un'impresa straordinaria. Qui per la prima volta Dante, con brusco mutamento di tempo (*se n'andava: or m'aiutate*) e di prospettiva, ci presenta

o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate. 9

il suo poema sotto l'aspetto letterario (ma già c'è un preannuncio di tale fondamentale elemento nelle parole a Virgilio del canto I), e come impresa grande e difficile. Tale atteggiamento sarà motivo ricorrente per tutto il poema (cfr. per es. XXXII 7-8: *ché non è impresa da pigliare a gabbo / discriver fondo a tutto l'universo...*), fino a *Par*. XXIII 64-9.

– *o alto ingegno...*: il poeta invoca, oltre le Muse, il proprio ingegno; anche questo è un *topos* classico (cfr. *Met*. I 1; *Phars*. I 67: Curtius, p. 284); non si pone dunque il problema della cosiddetta presunzione dantesca. Non a caso tuttavia esso è utilizzato da Dante, che chiama qui a raccolta tutte le sue forze (per l'*alto ingegno* cfr. X 59) e che più volte sottolinea nel poema, come dicemmo, la grandezza dell'impresa (si veda anche qui, il v. 9). Si tenga presente il valore semantico della parola: ingegno, annotano gli antichi, citando Papia e Agostino, è quella forza dell'animo rivolta a scoprir cose nuove («ingenium est extensio intellectus ad incognitorum cognitionem»: Pietro). Altri intende «ingegno delle Muse», prendendo tutta la frase come un'endiadi (Mazzoni, Pézard), ma i testi di Ovidio e Lucano sopra citati, la forma triplice dell'invocazione (*O muse*, *o... ingegno*, *o mente*) e il senso di altissimo impegno sopra indicato, fanno preferire senz'altro la prima interpretazione.

8. *o mente che scrivesti...*: per terza viene invocata la memoria. La triplice scansione di questo appello è sottolineata da Benvenuto: tre cose gli sono necessarie: «scientiae profunditas» (le Muse), «intellectus perspicacitas» (l'ingegno), «memoriae vivacitas» (la mente). L'immagine della memoria che scrive come in un libro è cara a Dante: essa apre la *Vita Nuova* (I 1), si ritrova in *Rime* LXVII 59, e infine in *Par*. XXIII 54: *del libro che 'l preterito rassegna*.

– *ciò ch'io vidi*: Dante ribadisce con questo verbo la verità di quel che sta per raccontare (cfr. sopra v. 6: *ritrarrà*). Egli ha veduto veramente, non ha immaginato. Il verbo «vedere» è fondamentale in questo senso in tutto il poema, e se ne riepiloga il valore in un verso dell'ultimo *Paradiso*, che abbraccia tutta la passata esperienza: *Di tante cose quant' i' ho vedute...* (*Par*. XXXI 82).

9. *si parrà...*: apparirà, si farà palese.

– *la tua nobilitate*: «per... 'nobilitade' s'intende perfezione di propria natura in ciascuna cosa». (*Conv*. IV, XVI 4); apparirà quin-

Io cominciai: «Poeta che mi guidi,
guarda la mia virtù s'ell'è possente,
prima ch'a l'alto passo tu mi fidi.
Tu dici che di Silvio il parente,

di la tua eccellenza nel ricordare. L'insistenza sulla memoria come elemento centrale dell'opera che qui si intraprende serve a porre in primo piano la sua veridicità storica e a mettere il lettore nella condizione di chi ascolta il resoconto di un viaggio – di cose vedute appunto –, condizione che fa parte della *fictio* dantesca, e a cui il poeta si rifà spesso nel corso del racconto.

10. *Io cominciai*...: all'invocazione segue, in modo immediato, l'inizio del racconto. Questo modo diretto di introdurre il parlato, senza alcun preambolo, è tipico del veloce andamento narrativo della *Commedia* (cfr. V 73; XIV 43; XXIII 109; ecc.); il verbo è ricalcato sul virgiliano *incipere*. L'*Io cominciai* succede idealmente alla situazione presentata prima dell'apostrofe: *e io sol uno / m'apparecchiava*.... come se l'interna tempesta di pensieri (cfr. oltre, vv. 37-43) trovasse sbocco in queste parole. Il dubbio qui espresso, e la sua soluzione, sono l'argomento del canto, che è di fatto ancora prologo all'azione.

11. *la mia virtù*...: il mio personale valore, le mie capacità. La parola ritiene del latino *virtus*. Il senso si deduce dal contesto, quasi dicesse: son io capace di tanto? (cfr. oltre v. 32: *io non Enëa*, *io non Paulo sono*). Il dubbio di Dante – si noti – è tutto imperniato sulla propria personale debolezza.

– *s'ell' è possente*...: *virtù* è soggetto prolettico ripreso dal pron. *ella*: guarda se la mia virtù è all'altezza di ciò (cfr. *Rime* XC 50: «guarda la vita mia quanto ella è dura»); *possente*: che ha la possibilità, la capacità di far qualcosa: «sufficiens ad tantum opus» (Benvenuto); cfr. *Par*. XIX 55 e XXIII 47.

12. *a l'alto passo*: a entrare in questo difficile, arduo cammino (indica l'eccezionalità dell'impresa, che è quella stessa, come dirà subito dopo, di Enea e di Paolo); *passo* con valore di passaggio difficile (come a I 26) si ritrova più volte nel poema: in particolare, con lo stesso aggettivo, a XXVI 132: *poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo*, frase con la quale Ulisse indica l'ingresso nell'oceano.

– *mi fidi*: mi affidi, mi commetta.

13-5. *Tu dici*...: tu racconti nella tua *Eneide* che il padre (*parente* è latinismo, cfr. I 68) di Silvio, Enea, andò ancora in vita (*corruttibile ancora*) e col corpo (*sensibilmente*) nel mondo dell'aldilà. È l'argomento del VI dell'*Eneide*, dove Enea si reca agli inferi per

corruttibile ancora, ad immortale
secolo andò, e fu sensibilmente.
Però, se l'avversario d'ogne male
cortese i fu, pensando l'alto effetto
ch'uscir dovea di lui e 'l chi e 'l quale,
non pare indegno ad omo d'intelletto;

conoscere il proprio destino di fondatore di Roma. Nell'intenzione di Virgilio, questo viaggio era una specie di investitura sacra per l'eroe padre del futuro impero di Augusto. Tutto questo è presente sullo sfondo delle parole di Dante, come si preciserà poi (16-21). Si osservi che mentre Dante credeva alla realtà storica di Enea, il *Tu dici* presenta la sua discesa agli inferi come un racconto poetico («tu dici: idest poetice fingis»: Benvenuto) che assume tuttavia valore di realtà, non diversamente da quello di Dante, personaggio storico assunto a protagonista di un evento che è sì finzione letteraria, ma presentata come reale.

14-5. *immortale secolo*: l'eterno mondo dell'aldilà; *secolo* indicava corso di tempo indeterminato, e si usava per indicare il tempo storico in genere, e quindi il mondo. Qui il *secolo immortale*, eterno, è contrapposto al secolo mortale, finito; e indica l'aldilà.

16-8. *se l'avversario d'ogne male...*: se Dio, nemico di ogni male (*Ps*. 5, 5-7), fu particolarmente largo verso di lui (*i* vale «gli», forma arcaica), pensando (nel suo *etterno consiglio*) al grande effetto che da lui doveva derivare (l'impero romano), nella sua essenza e nella sua qualità... (*e 'l chi e 'l quale è* formula scolastica – «et quis et qualis» – che indicava appunto l'essenza e la qualità di qualcosa); tutta la frase fa da soggetto al verso successivo: ciò non sembra indegno ecc. Il passo è controverso. Noi indichiamo l'interpretazione più semplice, accolta da tutti gli antichi, e che corrisponde con precisione alla sintassi del testo. Ricordiamo solo che *pensando* è dai più fra i moderni riferito a *omo*, e non a Dio; il che impone una inutile forzatura sintattica, mentre è tipicamente dantesco indicare in Dio il pensiero che predispone *ab aeterno* gli eventi (cfr. *Conv*. IV, IV 9-11 e V 3-4, e *Par*. XXXIII 3: *termine fisso d'etterno consiglio*); in questo caso specifico, poi, il senso della frase è che a Enea fu concessa la discesa agli inferi proprio in considerazione (*pensando*) del suo compito futuro. (Coerentemente a questa interpretazione manteniamo la virgola dopo 'l *quale*, alla fine del v. 18, come nell'edizione del '21.)

19. *non pare indegno...*: ciò non sembra ingiusto (cioè sembra

ch'e' fu de l'alma Roma e di suo impero
ne l'empireo ciel per padre eletto: 21
la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,
fu stabilita per lo loco santo

ben giusto, secondo la figura della litote) a un uomo dotato d'intelletto, cioè di capacità di intendere («non videtur iniustum homini sanae mentis»: Benvenuto). Altri propone di costruire: «non pare, ad omo, indegno d'intelletto», cioè «non suscettibile di comprensione intellettuale», appellandosi a *Par*. IV 41-2: *però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno* (Mazzoni). Tale chiosa non trova appoggio negli antichi, e non corrisponde al vero senso del testo, che è la contrapposizione con Dante (cfr. vv. 31-3: *Ma io*, *perché venirvi?... me* degno *a ciò né io* né altri *'l crede*).

20-1. *ch'e' fu...*: poiché egli fu scelto, predestinato nell'Empireo (il cielo di pura luce dove risiede Dio), come padre ecc. È questa l'idea centrale della concezione storica di Dante, che vede nell'impero romano l'autorità predisposta da Dio stesso al governo del mondo (cfr. nota al v. 22). Questo tema di fondo, che con quello parallelo della Chiesa definisce i cardini dell'ordine terreno su cui si basa la *Commedia*, è con decisione annunciato fin dall'inizio del poema.

22. *la quale e 'l quale*: Roma e il suo impero.

– *a voler dir lo vero*: il valore di questa precisazione è stato a lungo discusso; accogliamo senza incertezze la spiegazione del Nardi e del Barbi (già presente nel commento di Benvenuto) per cui essa si riferisce all'opinione – che fu anche di Dante stesso in un tempo anteriore al *Convivio* (cfr. *Mon*. II, I 2-3) – secondo la quale l'impero romano sarebbe stato fondato sulla forza, e non sul diritto (cfr. *Conv*. IV, IV 8-12, dove tale opinione è esposta e confutata). Qui si allude chiaramente alla concezione provvidenziale, da Dante fermamente sostenuta in tutta la sua opera, dal *Convivio* alla *Monarchia* alla *Commedia*, per cui Dio stesso «stabilì» *ab aeterno* l'impero romano alla guida del mondo, in vista della Chiesa di Cristo che avrebbe trovato in esso lo spazio storico per nascere e svilupparsi. Il rapporto fra gli argomenti svolti in questo senso nel IV e V cap. del IV libro del *Convivio* e il significato di questa terzina è evidente, e lo stesso Pietro di Dante si serve di quelli per commentare questa (cfr. Mazzoni, *Commento*, pp. 217-20).

23. *fu stabilita...*: fu dall'eternità stabilita («idest praedestinatum»: Benvenuto) a capo del mondo perché vi potesse sorgere la sede della Chiesa cristiana.

u' siede il successor del maggior Piero.
Per quest'andata onde li dai tu vanto,
intese cose che furon cagione
di sua vittoria e del papale ammanto.
Andovvi poi lo Vas d'elezione,

24. *maggior Piero*: *Piero* (forma toscana di Pietro) indica il papa per antonomasia; il *maggior Piero* è quindi san Pietro, il più grande per dignità fra tutti gli altri. Altrove Dante chiama il papa egualmente *successor Petri* (*Purg*. XIX 99).

25. *onde li dai tu vanto*: della quale tu nel tuo poema gli dai l'onore.

26. *intese cose...*: gli furono dette cose (dall'ombra di Anchise, suo padre) che lo incoraggiarono alla vittoria su Turno, re dei Rutuli, dalla quale alla fine «seguì l'effetto che poco avanti si legge, cioè... l'autorità papale» (Boccaccio).

27. *papale ammanto*: il manto, cioè la veste pontificale, era come il simbolo del papato, ed è qui usato a significarlo. Il *gran manto* indica di per sé la veste papale anche in XIX 69: *sappi ch'i' fui vestito del gran manto*, e in *Purg*. XIX 104.

28. *Andovvi poi*: questo non è un fatto letterario, ma riconosciuto come reale. San Paolo stesso testimonia la sua andata nell'aldilà, al terzo cielo (*2 Cor*. 12, 2-4), andata alla quale Dante si riferisce in un altro momento essenziale del poema, la salita al paradiso (*Par*. I 74-5). I due grandi viaggi – l'uno agli inferi, l'altro al cielo – vengono così a racchiudere tutta l'esperienza che Dante compirà nella *Commedia*.

– *lo Vas d'elezïone*: san Paolo, così chiamato (*vas electionis*) in *Act*. *Ap*. 9, 15. Come spiega Benvenuto, l'espressione deriva dall'urna nella quale il corriere portava il messaggio dell'elezione; così Paolo portava e predicava l'elezione, «idest voluntas Domini...». Di lui non si specifica, come per Enea, se *fu sensibilmente*, cioè con il corpo, in quanto Paolo stesso lascia la cosa incerta («sive in corpore sive extra corpus nescio, Deus scit»: *2 Cor*. 12, 3), motivo che Dante riprenderà puntualmente nel luogo sopra citato del *Paradiso*. Anche questo richiamo ci fa certi che Dante si riferisce qui alla Scrittura, e non al diffuso apocrifo tardoantico della *Visio Pauli*, che faceva scendere Paolo, col corpo, all'inferno; alle soglie del poema, egli vuol richiamare solennemente i due momenti centrali della storia del mondo, di cui l'*Eneide* e la Bibbia sono appunto i testimoni. Di altri veri o presunti viaggi nell'aldilà, pur noti alla letteratura, Dante tace, li ignora totalmente. Solo questi due esistono per lui, in quanto il loro valore stava in una funzione

per recarne conforto a quella fede
ch'è principio a la via di salvazione.
Ma io perché venirvi? o chi 'l concede?
Io non Enea, io non Paulo sono:
me degno a ciò né io né altri 'l crede.
Per che, se del venire io m'abbandono,

pubblica verso tutta l'umanità, qual è quella che egli riconosce a se stesso, e che in certo senso riassume le altre due.

29. *per recarne conforto*: per portare di là conforto alla fede, cioè per consolidare in tutti gli uomini la fede – allora ai suoi inizi –: che fu uno dei compiti di Paolo.

30. *ch'è principio...*: che è il principio obbligato della salvezza («sine fide autem impossibile est placere Deo»: *Hebr.* 11, 6; cfr. *Mon.* II, VII 4: «nemo... absque fide salvari potest», e *Par.* XIX 103-4: *A questo regno / non salì mai chi non credette 'n Cristo*); ma che tuttavia non è tutto, come indica – con la consueta precisione teologica – la parola «principio».

31. *Ma io*, *perché venirvi?*: questo drammatico *Ma io* porta finalmente alla luce l'interno dubbio, dopo la lunga premessa dei vv. 10-30. Quei due, grandi e privilegiati fra gli uomini, avevano una missione da compiere per tutta l'umanità. Ma io? – *o chi 'l concede?*: la domanda è duplice: *perché*, cioè con quale compito o missione (giacché è chiaro che solo in vista di uno speciale compito sono andati gli altri due), e *chi* è l'autorità che concede il privilegio. In questa domanda si cela dunque già il presentimento di un alto compito e di uno speciale intervento divino, che solo nel *Paradiso* verrà apertamente dichiarato.

32. *Io non Enëa*, *io non Paulo sono*: grandissimo verso, che ha tutta la forza emblematica dei versi chiave della *Commedia*. I due nomi propri, non a caso evitati prima (i due personaggi sono indicati nel discorso precedente con perifrasi: *di Silvïo il parente*, *lo Vas d'elezïone*), prendono un potente rilievo, carichi di tutta la loro storia provvidenziale, per cui ognuno dei due è segno di tutto un mondo (il mondo pagano culminante nell'impero, e quello cristiano espresso nella Chiesa). Di fronte a loro appare l'umile cristiano qualunque, peccatore, che Dante rappresenta, e che pure – come qui ben s'intende – potrà esser fatto degno di altrettanto privilegio.

34. *del venire*: quanto al venire (compl. di limitazione).

– *m'abbandono*: mi lascio andare, mi avventuro alla cieca (cfr. TF, p. 205: «d'ora inanzi m'abandono e metto in aventura»). Si veda *Aen.* VI 133-5: «si tanta cupido... nigra videre / Tartara, et insa-

temo che la venuta non sia folle.
Se' savio; intendi me' ch'i' non ragiono».
E qual è quei che disvuol ciò che volle
e per novi pensier cangia proposta,
sì che dal cominciar tutto si tolle,
tal mi fec'io 'n quella oscura costa,
perché, pensando, consumai la 'mpresa

no iuvat indulgere labori»; dove a «indulgere» corrisponde in Dante *m'abbandono*, e a «insano» il *folle* del v. seguente (Tommaseo).

35. *temo che... non*: temo che: costrutto latino dei versi di timore (*timeo ne*).

– *folle*: temeraria (Benvenuto), cioè che oltrepassa la misura. È lo stesso aggettivo che Dante userà ben due volte per l'impresa di Ulisse (XXVI 125; *Par.* XXVII 83). Esso indica appunto – come si desume anche da questo contesto – il presumere delle proprie forze, e i due luoghi, e le due situazioni, si richiamano in maniera evidente (si veda anche l'altro rimando nell'espressione *alto passo*, già citato in nota al v. 12); le due coincidenze – *folle*, *alto passo* – non possono essere casuali. Sul rapporto Dante-Ulisse ritorneremo, ma sembra opportuno osservare che esso si instaura fin dal principio del poema.

36. *me'...*: meglio che io non dica. Cioè, intendi anche più di quanto io sappia esprimere. Per la forma apocopata cfr. I 112 e nota.

37-42. Tra la domanda di Dante e la risposta confortatrice di Virgilio, questa similitudine raffigura l'atteggiamento interiore del protagonista, con lo stesso procedimento di I 55-7 (cfr. lo stesso attacco: *E qual è quei...*), che tende a cogliere un processo psicologico comune a tutti gli uomini, e quindi da tutti riconoscibile. Come dicesse: come ogni uomo che... Questo volere e disvolere, tipica debolezza umana, è l'inizio della *guerra* annunciata al v. 4, ed è il filo conduttore del canto.

37. *che disvuol*: che non vuole più.

38. *per novi pensier*: che gli sopravvengono.

– *cangia proposta*: cambia il suo proposito (cfr. v. 138).

39. *tutto si tolle*: si distoglie, rinuncia totalmente.

40. *oscura costa*: la *costa* è il fianco del colle, la *piaggia* dove Dante ha incontrato Virgilio (I 29, 64); il luogo oscuro, richiamando il tema iniziale del canto, fa da sfondo e come da specchio allo scoraggiamento interno del protagonista.

41-2. *perché*, *pensando*, *consumai...*: perché, a forza di pensare

che fu nel cominciar cotanto tosta.
«S'i' ho ben la parola tua intesa»,
rispuose del magnanimo quell'ombra;
«l'anima tua è da viltade offesa;

(i pensieri che lo fermano sono quelli detti prima a Virgilio, nei vv. 10-33), annullai del tutto (quasi la consumai col pensiero) quell'impresa che avevo cominciato così prontamente; cioè distrussi col mio pensare la possibilità di continuarla. Questo valore di annullare, distruggere (dal latino *consumo*, *-is*) è dato al verbo da tutti gli antichi. Altri intendono da *consummo*, *-as*: portare a termine, e cioè: portai a termine, percorsi tutta col pensiero l'impresa, e per questo divenni come l'uomo della similitudine, cioè cambiai parere. Preferiamo la prima interpretazione, perché sola si accorda col senso del verso successivo e coi *novi pensier* indicati dalla similitudine. Si osservi come il *pensando* e il *consumai* ritraggano al vivo il tormentoso pensiero che annulla lo slancio irriflesso dell'agire. Ogni mossa dell'animo umano appare fin d'ora ben nota al poeta della *Commedia*, che riesce a identificarla nel giro di un solo verso, e talvolta di un solo verbo.

44. *magnanimo*: questo aggettivo è di grande importanza nel mondo morale dantesco. Se ne descrive il significato etico in *Conv*. I, XI 18-20, contrapponendolo, come qui, alla pusillanimità (la *viltade* del v. 45): «Sempre lo magnanimo si magnifica in suo cuore, e così il pusillanimo, per contrario, sempre si tiene meno che non è». Il magnanimo è colui che ha il coraggio di intraprendere e sostenere cose grandi (come, in questo caso, l'autore dell'*Eneide*). Tale concetto, proprio dell'etica aristotelica, viene assunto da Dante – come da Tommaso d'Aquino – all'interno del suo universo cristiano, dove è centrale il sentimento della dignità e grandezza dell'uomo, ma fondata su Dio (cfr. *Conv*. IV, XIX 7 e *Par*. VII 67-78).

45. *viltade*: pusillanimità; che le due parole si equivalgano, si desume con certezza sempre da *Conv*. I, XI 2: «la quinta e ultima [ragione del disprezzo del proprio volgare], viltà d'animo, cioè pusillanimità», che disprezza appunto sé e le proprie cose. Essa è considerata un vizio, in quanto impedisce all'uomo di compiere le nobili cose a cui pur sarebbe chiamato. Così Tommaso nel commento all'*Eth*. *Nic*. (l. IV, lect. VIII ad 1123b), e così Dante nei versi seguenti (46-8).

– *offesa*: colpita, ferita, e quindi menomata. Il verbo «offendere» è spesso usato da Dante per sentimenti che intaccano l'animo; cfr. IV 41; V 102 e 109; VII 71; ecc.

la qual molte fiate l'omo ingombra
sì che d'onrata impresa lo rivolve,
come falso veder bestia quand'ombra.
Da questa tema acciò che tu ti solve,
dirotti perch'io venni e quel ch'io 'ntesi
nel primo punto che di te mi dolve.
Io era tra color che son sospesi,

46. *ingombra*: impedisce, ostacola nel cammino, opponendo un ingombro.

47. *lo rivolve*: lo fa tornare indietro.

48. *come falso veder...*: come un creder di vedere qualcosa che non c'è fa tornare indietro una bestia quando prende ombra («ombrare» si dice delle bestie che si spaventano per qualcosa che credono di vedere). La *viltade* fa di fatto vedere ostacoli che non ci sono.

49. *Da questa tema...*: affinché tu ti liberi, ti sciolga, da questo timore. Il timore, che riprende la *viltade* del v. 45, è già dichiarato ingannevole dal paragone precedente con la bestia ombrosa. Tuttavia il pellegrino deve essere liberato da quell'«ombra» che lo impedisce – e che è il senso della propria indegnità (v. 33); ed ecco la risposta, che non gli dice, si osservi bene, che egli sia in qualche modo degno, ma che la bontà divina si è mossa gratuitamente a farlo tale.

– *ti solve*: la desinenza in *-e* della 2ª persona del cong. presente è normale nell'uso fiorentino del '200 per i verbi in *-ere*, *-ire* (NTF, p. 69) ed è usata nel poema in rima anche per quelli in *-are*.

51. *nel primo punto...*: nel primo momento in cui provai dolore per te, cioè conobbi la tua condizione. – *dolve* è perfetto arcaico di «dolere» – dal latino *doluit* – poi sostituito da *dolse* per analogia con i perfetti in *-si*.

52. *Io era...*: si apre con questo verso un nuovo scenario, ed appare per la prima volta Beatrice, colei che sempre porta con sé il segno ed il richiamo del divino nella vita di Dante. La luce che inonda questi versi, che irraggia lo splendore di un altro mondo in quella *oscura costa*, è la risposta, sul piano figurativo, alle angosce di prima; il v. 55 sembra mettere in fuga da solo ogni ombra e ogni timore. Ritornano qui con Beatrice nel verso di Dante – dopo tanti anni – i modi e gli accenti della *Vita Nuova* (cfr. soprattutto i vv. 55-7), ma usati ora con la consapevolezza matura di chi, dopo l'esperienza delle *Rime petrose*, delle canzoni morali e dottrinali, del *Convivio*, si rifà a quel passato per riprenderne l'atteggiamento

e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi.
Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,

interiore – quell'intenzione pura che seguiva nella bellezza l'orma del divino (*Purg.* XXX 121-3), e che ora gli consente di ripartire e di abbandonare l'oscurità e l'errore. Tali modi quindi, lungi dall'essere un residuo antico di poesia «raffinata ma fragile» (Sapegno), hanno un valore emblematico di riepilogo di una storia, proprio come Beatrice stessa, che è sì quella di allora, ma anche qualcosa di ben altro, figura centrale della grazia divina nella vita di Dante.

– *sospesi*: nel limbo dantesco, dove si trova Virgilio (cfr. oltre, canto IV), gli spiriti vivono, pur nell'inferno, in uno stato intermedio fra peccatori e salvati, in quanto sono, come dice Benvenuto, «sine poena et sine spe» (*sol di tanto offesi / che sanza speme vivemo in disio*: IV 41-2); di qui l'immagine della sospensione, come in bilancia, a esprimere uno stato eternamente incompiuto, che Dante usa ugualmente in IV 45 (per il riscontro dell'immagine con un passo di Bonaventura, si cfr. la nota ivi).

53. *beata e bella*: questa coppia di aggettivi affini o dittologia (come più oltre *soave e piana*) è di tipico gusto stilnovistico; la differenza fra i due significati è sempre una sfumatura, quasi una variazione sul tema. Fin dalla prima battuta, Beatrice porta con sé il ricordo e l'aura stessa della *Vita Nuova*.

54. *tal che...*: tale nell'aspetto, per quella bellezza e beatitudine che da lei spirava, che non potei altro che chiederle di comandare.

55. *Lucevan...*: già abbiamo detto della forza vincitrice di questo verso luminoso: gli occhi, elemento primario di tutto lo Stil Novo, tornano nella *Commedia*, fino agli ultimi canti, con valore diverso ed eminente, in quanto in essi splende la luce di Dio.

– *la stella*: singolare per il plurale: le stelle in genere. Tale uso è documentato da Dante stesso: cfr. *Vita Nuova* XXIII, *Donna Pietosa* 50 e *Conv.* III, *Amor che ne la mente* 80 (in tutti e due i luoghi, si ritrova nella dichiarazione in prosa la forma «le stelle»). Si cfr. anche Cavalcanti, *Rime* XLVI 2: «più che la stella / bella, al mi' parere» (Contini).

56. *soave e piana*: tutti gli antichi riferiscono questi aggettivi al parlare della scienza divina, cioè al valore simbolico di Beatrice: «quia sermo divinus suavis et planus» (Benvenuto); e *piano* è preso nel senso di «chiaro» e «aperto». Questa dittologia, con leggere

con angelica voce, in sua favella:
«O anima cortese mantoana,
di cui la fama ancor nel mondo dura,
e durerà quanto 'l mondo lontana,
l'amico mio, e non de la ventura,

variazioni, è peraltro ritrovabile nelle rime di Dante e degli stilnovisti (cfr. Dante, *Rime* LXIX 10: «co gli atti suoi quella benigna e piana»; Lapo Gianni, *Rime* XII 23: «ma fie negli occhi suoi umil'e piana»; ecc.), dove il *piana* vuol dire «dolce», «benevola», e in questo senso è inteso da tutti i moderni. Tuttavia, come Beatrice è sì quella di prima, ma insieme figura di una realtà che la trascende, così anche il suo parlare è sì sempre quello, ma può ben darsi che quel modo dolce e semplice si sollevi ad indicare il parlare proprio di Dio, che non è quello orgoglioso e difficile dell'uomo.

57. *in sua favella*: nel parlare; va riferito a *soave e piana* e a *con angelica voce*: era tale nel suo parlare. È da escludere l'interpretazione del Boccaccio: nel suo idioma fiorentino, che appare del tutto fuori tono nel contesto.

58. *O anima cortese...*: il discorso comincia – come è stato osservato fin dagli antichi – secondo lo schema retorico classico, con la «captatio benevolentiae», cioè con le lodi all'interlocutore per ottenerne il consenso. Tuttavia questo *topos* viene qui ad assumere un particolare valore di gratuita gentilezza, verso chi si trova in posizione tanto inferiore, in quanto a Beatrice non era in alcun modo necessario conquistarsi l'accondiscendenza di Virgilio (cfr. v. 54). Si osservi il dolce andamento musicale del verso, che dà il tono a tutto il parlare di Beatrice.

60. *quanto 'l mondo lontana*: durerà lontana nel tempo (*lontana* è predicativo) quanto durerà il mondo (cfr. *Aen*. I 607-9: «... dum fluvii current, dum montibus umbrae / lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet, / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt»). Accogliamo la lezione *mondo* del '21 e del Petrocchi di fronte ai molti che sostennero e sostengono *moto*, ugualmente presente nei codici, sia per ragioni paleografiche (cfr. Petrocchi I, pp. 166-7 e nota al verso), sia perché tale lezione meglio corrisponde al verso precedente (dura ancora nel mondo, e durerà quanto il mondo: Scartazzini) e soprattutto al riscontro virgiliano, che appare decisivo.

61. *l'amico mio, e non de la ventura*: amico vero, e non di quelli che mutano secondo la fortuna, e quindi amano questa, più che

ne la diserta piaggia è impedito
sì nel cammin, che volt'è per paura;
e temo che non sia già sì smarrito,
ch'io mi sia tardi al soccorso levata,
per quel ch'i' ho di lui nel cielo udito.
Or movi, e con la tua parola ornata

l'amico. È il tema dell'amore disinteressato, fondamentale nella Vita *Nuova*, e che ha vasti riscontri sia tra gli antichi (cfr. soprattutto il *De amicitia* di Cicerone) sia tra gli autori medievali (Abelardo, *In Epist. Pauli ad Romanos* CCCM, XI, p. 201: «fortunae potius... amici quam homini», cit. da Casella). Per un riscontro puntuale con testi ben noti a Dante, si veda Ovidio, *Tristia* I 5, 33-4: «Vix duo tresve mihi... superestis amici, / cetera *fortunae, non mea*, turba fuit», e Brunetto Latini, nel *Favolello* 72-3: «ch'*amico di ventura* / come rota si gira» (Mazzoni). Questa interpretazione, già proposta da Benvenuto, poi dal Venturi, e ripresa e ragionata dal Casella (in SD XXVII, pp. 117-34), è più convincente dell'altra tradizionale, che intende *mio* e *della ventura* come genitivi soggettivi (amato da me, e non dalla ventura che lo perseguita), sia per i richiami evidenti ai testi qui citati, sia soprattutto per il senso corrispondente a tutta la situazione di Dante, che si salva proprio in virtù di quell'amore (cfr. v. 104), e che in tutta la scena si appella alla *Vita Nuova*, mentre non si trova in tale stato per colpa della fortuna, ma del proprio errore.

64-5. *e temo... ch'io mi sia tardi...*: tutta la terzina esprime trepidazione, quel timore che è tipico dell'amore (è l'amore infatti che muove Beatrice, v. 72); posta al centro del discorso di Beatrice, è forse la più rilevante connotazione della sua umanità femminile, evidentemente fuori dal simbolo, e anche dalla sua realtà ormai oltre l'umano (come beata dovrebbe saper bene, infatti, che non è troppo tardi); se vi accostiamo il premuroso attacco (*O anima cortese...*) e la motivazione del tutto personale del v. 69 (*sì ch'i' ne sia consolata*), ne risulta in pochi cenni una ben determinata persona umana, con quel tratto delicato e schivo che sarà proprio di tutte le giovani donne dantesche. Beatrice, come Virgilio, appare come realtà storica prima che come figura.

– *smarrito*: si riferisce alla perdita della diritta via (I 3).

67. *ornata*: quell'ornamento, che è bellezza, rende efficace la parola. Si riconosce qui il valore profondo del linguaggio poetico, che ha la virtù di muovere il cuore umano.

e con ciò c'ha mestieri al suo campare
l'aiuta, sì ch'i' ne sia consolata.
I' son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco ove tornar disio;

68. *e con ciò ch'ha mestieri*: con ciò che è necessario (è di mestieri) alla sua salvezza (al suo scampare da quell'impedimento); cioè con l'aiuto che gli darai per il cammino da intraprendere.

70. *I' son Beatrice...*: il nome – così importante nella vita di Dante, quel nome che già annuncia la funzione di chi lo porta – è pronunciato solo alla fine, quando la persona è già delineata nel suo aspetto esteriore e nei movimenti dell'animo. È il nome della fanciulla amata nella giovinezza, per cui Dante compose il giovanile «libello» della *Vita Nuova*, raccogliendo la maggior parte delle rime scritte per lei in un racconto che vuol celebrare appunto un rinnovamento della sua vita – e della sua poesia – dovuto alla forza elevatrice dell'amore disinteressato (si veda D. De Robertis *Il libro della «Vita Nuova»*, Firenze 1970, cap. V). Essa è personaggio ben storico, non meno di Virgilio. Di lei ci informa già Pietro di Dante: «re vera, quedam domina nomine Beatrix, insignis valde moribus et pulcritudine, tempore auctoris viguit in civitate Florentie, nata de domo quorundam... qui dicuntur Portinarii». Beatrice Portinari, coetanea di Dante (*Vita Nuova* II 2), morì giovanissima nel 1290, come Dante stesso narra. A questa persona, che già rappresentò per lui il richiamo sensibile alle realtà ultrasensibili (*Vita Nuova* XXVI), Dante affida nel poema la propria salvezza, raffigurando in lei ciò che conduce l'uomo, oltre i limiti posti dalla natura, alla beatitudine eterna, e cioè – in largo senso – la grazia divina o, come i più intendono, la scienza delle cose divine. Essa è dunque, come Virgilio, una figura, cioè insieme realtà storica e simbolo, alla maniera delle realtà dell'Antico Testamento (cfr. *Conv*. II, I 6-8). Pur rappresentando, come apparirà in modo indubbio alla fine del *Purgatorio*, una realtà che la trascende, Beatrice non cessa mai di essere se stessa, movendo l'animo di Dante allo stesso tremore e commozione dei giorni fiorentini, proprio come Virgilio suscita il grido d'amore *nel gran diserto*. In questo nodo, che lega l'evento terreno a quello divino, sta la grande forza dell'invenzione di Dante.

71. *del loco...*: cioè dal cielo (per la prep. *di* per il moto da luogo cfr. I 74 e nota). Questo verso allontana Beatrice, dal Limbo dove è scesa, di una distanza infinita. Ella appartiene ad un altro

amor mi mosse, che mi fa parlare.
Quando sarò dinanzi al segnor mio,
di te mi loderò sovente a lui».
Tacette allora, e poi comincia' io:
«O donna di virtù, sola per cui

mondo, come già il suo aspetto e il suo modo di parlare hanno chiaramente detto.

72. amor mi mosse...: è l'amore suo personale per Dante, che tuttavia s'identifica ormai con l'amore divino, del quale solo vivono i beati. Che il primo aspetto sia presente, lo dicono i vv. 61-6, che parlano di un preciso rapporto personale, ribadito nelle parole di Lucia ai vv. 103-5. Ma quest'amore è anche parte di quell'amore eterno che nel mondo di Dante è causa prima di ogni evento o atto (si cfr. per il verbo «muovere» l'ultimo verso del poema). Questo stesso amore, che qui spinge Beatrice a mandare Virgilio, le farà mandare Bernardo a condurre Dante all'ultima visione: *a che priego e amor santo mandommi* (*Par*. XXXI 96). Il coincidere dello storico con l'eterno, del gesto terreno dell'uomo con il suo destino ultimo, è alla base, come dicemmo, di tutta la *Commedia*, e ne determina il linguaggio.

74. *di te mi loderò*: si riprende il tema iniziale (58-60) della lode a Virgilio; esso rientra in tutto il tono del discorso di Beatrice, che sembra voler dare al poeta latino, per sempre escluso dal luogo donde ella viene, ogni altro possibile conforto: la fama nel mondo, e perfino una lode in cielo. L'assurdità teologica di tale proposta corrisponde esattamente a quella delle parole di Virgilio a Catone (*Purg*. I 82-4), quando gli offre di parlar bene di lui a Marzia nell'inferno. Le due frasi si spiegano dunque a vicenda con l'umana premura, e cioè la concreta realtà, delle due guide di Dante, che sembrano – non a caso – scordare alcune regole fondamentali dell'oltremondo (come a Dante stesso accadrà più volte), spinte dalla loro naturale sollecitudine per gli altri che è tratto comune ad ambedue.

75. *Tacette*: tacque: forma di perfetto debole, piuttosto rara nel toscano; si ritrova nella *Commedia* in *Inf*. XXVII 98; *Purg*. XXIV 63; *Par*. IX 64. Si vedano anche *seguette* e *convenette* a XXV 40-2.

76. *O donna di virtù...*: o signora di tutte le virtù: cfr. *Vita Nuova* X 2, dove già Beatrice è chiamata «regina de le vertudi». È un altro preciso e decisivo richiamo, fatto nel momento solenne in cui Virgilio riconosce Beatrice e ne identifica la funzione. Data la nostra interpretazione del passo (per cui cfr. nota seguente), mante-

l'umana spezie eccede ogne contento
di quel ciel c'ha minor li cerchi sui,
    tanto m'aggrada il tuo comandamento,
che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;
più non t'è uo' ch'aprirmi il tuo talento.
    Ma dimmi la cagion che non ti guardi
de lo scender qua giuso in questo centro

niamo la virgola dopo *virtù* come nell'ed. del '21, ora tolta dal Petrocchi che segue l'opinione del Barbi (cfr. Petrocchi *ad locum*).

76-8. *sola per cui*...: per la quale soltanto l'umana specie trascende ogni cosa contenuta (*ogne contento*) entro il cielo della luna (che, essendo il primo, ha la circonferenza – *li cerchi sui* – minore di tutti). Dentro il cielo della luna è contenuta, nel sistema tolemaico, appunto la terra, e dire sotto la luna equivaleva a dire: sulla terra (cfr. VII 64). Fin dagli antichi, la quasi totalità degli interpreti riferisce il pronome relativo a *donna*, intendendo Beatrice nella sua funzione di simbolo della sapienza divina. Oggi, seguendo il Barbi, per evitare l'improvviso sovrapporsi del simbolo al vivo personaggio di Beatrice, alcuni illustri interpreti (Petrocchi, Mazzoni, Bosco) lo riferiscono invece a *virtù*: «per la quale virtù...». Ma si tratta secondo noi di un grave errore critico. Sulle ragioni della nostra scelta a favore della prima interpretazione, si veda la nota alla fine del canto.

79. *m'aggrada*: mi è grato, gradito.

80. *che l'ubidir*...: che, se già mi fossi mosso ad ubbidire, mi parrebbe sempre tardi (cfr. *Par*. XI 81: *corse e, correndo, li parve esser tardo*).

81. *più non t'è uo'*...: d'altro non hai bisogno (non ti è d'uopo) – per essere ubbidita – che di espormi il tuo desiderio; cioè non son necessarie, da parte tua, lodi o promesse. Ad intender così siamo confortati dalla scena analoga di *Purg*. I 91-3: *Ma se donna del ciel ti move e regge, / come tu di', non c'è mestier lusinghe: / bastisi ben che per lei mi richegge*).

82. *Ma dimmi*...: ma piuttosto dimmi; la domanda di Virgilio, così naturale, serve ad introdurre – con movimento che diventerà tipico del poema, quasi a passare da una cosa meno importante a ciò che più preme – il motivo del timore, che è il filo conduttore del canto.

– *che*: per la quale.

83. *in questo centro*: quaggiù all'inferno: la terra era ritenuta centro del mondo, e l'inferno era posto al centro della terra;

de l'ampio loco ove tornar tu ardi».
«Da che tu vuo' saver cotanto a dentro,
dirotti brievemente», mi rispuose,
«perch'io non temo di venir qua entro.
Temer si dee di sole quelle cose
c'hanno potenza di fare altrui male;
de l'altre no, ché non son paurose.
I' son fatta da Dio, sua mercé, tale,

nell'espressione è implicito un senso di angustia, incontrasto con l'*ampio loco* del verso successivo (Momigliano).

84. *ampio loco*: l'Empireo, il cielo che *più ampio si spazia* (*Purg.* XXVI 63). L'ampiezza è segno di libertà e amore, dove spaziano i beati, mentre i dannati sono chiusi nel *cieco carcere* infernale (X 58-9).

– *ardi*: desideri con ardore; cfr. v. 71. Nella richiesta di Virgilio è implicita l'idea che ci devon essere ben profonde ragioni per lasciare quel luogo che forma – anche per lui – l'oggetto del più ardente sospiro.

88. *Temer si dee...*: si devono temere solo le cose che ci possono nuocere; è sentenza aristotelica (cfr. *Eth. Nic.* l. III, VI 1115 a-b), ricordata già dal Boccaccio, che qui – tutt'altro che «inutile saccenteria» (Momigliano) – ha una sua funzione precisa, di risposta al timore di Dante (*temo che la venuta non sia folle*), su cui è imperniato tutto il canto.

89. *altrui*: pronome indefinito generico: gli uomini in genere (cfr. I 18: *mena dritto altrui*); in questo caso: a noi (che *fare altrui male* non voglia qui dire «far del male agli altri, al prossimo», è assicurato sia dal riscontro aristotelico, sia dalle parole seguenti di Beatrice ai vv. 91-3).

90. *paurose*: tali da far paura.

91. *sua mercé*: per grazia sua. È uno dei brevi, ma fondamentali accenni, sparsi come segnali lungo il testo di Dante, al fatto che è l'azione divina, e non il merito dell'uomo, a compiere tutto ciò che è nell'ordine della grazia.

91-3. *tale, che...*: è la condizione dei beati: tale che non posso esser toccata, cioè menomata, dalla miseria dei dannati («non violat me»: Benvenuto), né colpita dal fuoco dell'inferno. Tutta la terzina ha precisi richiami scritturali, in base ai quali va dunque intesa: *non mi tange* (non mi tocca) traduce *Sap.* 3, 1: «Iustorum autem animae in manu Dei sunt, et *non tanget illos* tormentum mortis»; così la *fiamma... non m'assale* del v. 93: «Cum ambulaveris in igne,

che la vostra miseria non mi tange,
né fiamma d'esto incendio non m'assale.
Donna è gentil nel ciel che si compiange
di questo 'mpedimento ov'io ti mando,
sì che duro giudicio là sù frange.
Questa chiese Lucia in suo dimando

non combureris, et *flamma non ardebit te*» (*Is*. 43, 2). In nessun modo l'inferno può dunque recar danno a Beatrice, e non è quindi per lei temibile. Ma al di sopra del senso logico, questa terzina, come già il v. 71, isola e distacca la figura di Beatrice nell'immutabile serenità di un mondo infinitamente lontano.

94. *Donna è gentil...*: la risposta alla richiesta esplicita di Virgilio poteva finire al v. 93. Ma Beatrice risponde ora alla più profonda domanda che quelle parole includevano (Torraca; cfr. nota al v. 84). La donna, di cui qui non si fa il nome, è la Vergine Maria, che soccorre precorrendo la richiesta, come si dirà in *Par*. XXXIII 16-8 (e la chiusa del poema risponderà così al suo principio). Il nome di Maria, come quello di Cristo e di Dio, è sempre taciuto nell'*Inferno*, ma l'identificazione è indubbia. Sia perché essa è l'unica creatura che possa infrangere un decreto divino (v. 96), sia per l'autorità con cui dispone degli altri beati (v. 97). L'indicazione degli antichi, che vedevano in questa donna la grazia preveniente – cioè quella *gratis data*, che previene il merito dell'uomo – e in Lucia la grazia illuminante, può restar valida sul piano allegorico, senza togliere nulla alla realtà di questi due personaggi. Che si tratti di tre persone reali, apparirà chiaro del resto al v. 124. Si osservi che Maria, come Lucia (v. 98) e Beatrice, e come sarà Bernardo, è legata alla storia personale interiore di Dante (*Par*. XXIII 88-90), elemento diremmo obbligatorio dei personaggi chiave in tutta la tessitura del poema.

– *si compiange*: si duole, provando compassione.

95. *'mpedimento*: richiama il v. 62: *ne la diserta piaggia è impedito*. Indica ostacolo insormontabile.

96. *duro giudicio*: la severa sentenza divina; la misericordia di Maria è dunque più forte della giustizia di Dio. Tutta l'espressione è forse di origine biblica (cfr. *Prov*. 25, 15: «et lingua mollis *confringet* duritiam») e la frase appare linguisticamente tra le più dense e potenti del canto: il solo «compiangersi» di lei basta ad «infrangere» la ferrea legge celeste.

97. *chiese... in suo dimando*: chiamò presso di sé; espressione ridondante, che fu forse di uso comune (Vandelli).

e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io a te lo raccomando -.
Lucia, nimica di ciascun crudele,
si mosse, e venne al loco dov'i' era,
che mi sedea con l'antica Rachele.

– *Lucia*: la santa martire siracusana, accecata ed uccisa sotto la persecuzione di Diocleziano, e venerata come protettrice della vista, probabilmente grazie al suo nome: *Lucia dicitur a luce* è scritto infatti nella *Legenda aurea* (ed. Graesse, p. 29). In lei i più degli antichi hanno riconosciuto significata la grazia illuminante, e in Maria quella preveniente. Dei vari significati allegorici proposti, questo ci sembra il più rispondente (oltre che al nome, sempre essenziale per Dante: si pensi a Beatrice, e si cfr. *Vita Nuova* XIII 4) al senso complessivo di questa scena celeste, che sta tutta nel muoversi dell'amore divino – la grazia appunto, in teologia – in soccorso dell'uomo. Dante sceglie Lucia perché legato a lei da particolare devozione, come testimonia il figlio Jacopo (cfr. v. 98: *il tuo fedele*; e si è anche pensato che la ragione biografica fosse la malattia degli occhi di cui egli stesso parla in *Conv*. III, IX 15), ma certo anche perché la santa protettrice della vista ben si addice a raffigurare la luce della grazia che apre gli occhi accecati dell'uomo. Le due ragioni, come sempre nella *Commedia*, sono strettamente unite. Lucia tornerà in aiuto a Dante, sempre come gratuito e decisivo soccorso, in *Purg*. IX 19-33, 52-7, e nell'alto del *Paradiso*, dove ella è nominata tra i più grandi santi, si ricorderà questo suo primo intervento per la salvezza di chi allora «rovinava» senza apparente scampo (*Par*. XXXII 136-8). Questa sua presenza nelle tre cantiche rivela il peso che Dante ha voluto dare alla sua figura, ed a ciò che essa rappresenta.

100. *nimica di ciascun crudele*: *ciascun crudele* è neutro sostantivato: ogni crudeltà (cfr. *Rime* C 65: «ogni altro dolce»). L'espressione significa quindi: piena di misericordia (così anche il Buti), intendendola per il suo contrario, parallelamente all'altra di questo stesso canto: *l'avversario d'ogne male* (v. 16), che indica appunto il bene stesso. La grazia viene in realtà come dono della misericordia divina; e ricordiamo che come simbolo della misericordia stessa intesero Lucia l'Anonimo e il Boccaccio, rivelando la convergenza dei significati allegorici proposti dagli antichi.

102. *Rachele*: moglie di Giacobbe, era considerata dall'esegesi biblica figura della vita contemplativa (come la sorella Lia, della vi-

Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t'amò tanto,
ch'uscì per te de la volgare schiera? 105

ta attiva). Dante stesso indica questi due significati in *Purg*. XXVII 103-8; il fatto che Beatrice sieda con lei indica dunque lo stato di contemplazione come suo specifico. Questo è l'altro luogo del canto (oltre ai vv. 76-8) dove si può riconoscere una indicazione dell'aspetto allegorico di Beatrice che, in quanto scienza delle cose divine, è al suo posto presso Rachele (come la ritroveremo nell'Empireo, in *Par*. XXXII 89). Per chi anche oggi si rifiuta di sovrapporre un significato allegorico alla viva e concreta Beatrice, valgono ancora le acute parole di Benvenuto: «ne videatur tibi indignum, lector, quod Beatrix mulier carnea accipiatur a Dante pro sacra theologia. Nonne Rachel secundum historicam veritatem fuit pulchra uxor Jacob summe amata ab eo... et tamen anagogice figurat vitam contemplativam, quam Jacob mirabiliter amavit...? Et si dicis: non credo quod Beatrix vel Rachel sumantur unquam spiritualiter, dicam quod contra negantes principia non est amplius disputandum».

103. *loda di Dio vera*: la persona stessa di Beatrice, per la sua bellezza e la sua virtù, è una lode di Dio. Questa idea è fondamentale nella *Vita Nuova* (cfr. XXVI 1-2), alla quale il richiamo, se si uniscono a questo i due versi successivi, non potrebbe essere più preciso.

104. *t'amò tanto*: si osservi che l'unica ragione qui addotta – dalla parte di Dante – della sua salvezza, il titolo che egli ha per essere aiutato, è esclusivamente l'amore (cfr. I 83: *vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore*). E si veda come il verso si solleva esprimendo con la semplicità del linguaggio proprio di ogni tempo e di ogni uomo quella grande forza d'amore.

105. *ch'uscì per te...*: la frase può intendersi come riferita ad un fatto strettamente letterario (e tuttavia, per Dante, sempre di ordine etico), e cioè che egli uscì dalla schiera degli altri rimatori in volgare, quando con la canzone *Donne ch'avete* inaugurò le *nove rime* (come ricorda in *Purg*. XXIV 49-51), fondate sulla *loda*, o canto dell'amore disinteressato; o più genericamente, e forse in modo più consono al testo, si può intendere (rifacendosi a *Conv*. I, I 10: «fuggito da la pastura del vulgo») come il volgersi di Dante esclusivamente agli studi alti e nobili, lasciando ogni altra occupazione propria del volgo, in virtù di quell'amore, forse anche, come si dice in *Vita Nuova* XLII 1-2, per poter «più degnamente trattare

non odi tu la pieta del suo pianto?
non vedi tu la morte che 'l combatte
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? -
Al mondo non fur mai persone ratte
a far lor pro o a fuggir lor danno,

di lei» e «dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna». Il senso profondo del verso è in ogni caso che, in forza di quell'amore, tutta la vita di Dante fu cambiata e sollevata, e l'evento – come ogni altro evento che lo riguardi – è contemporaneamente etico e letterario.

106. *la pieta*: l'angoscia, tale da destare pietà (cfr. I 21).

107. *che 'l combatte*: l'immagine del combattimento, che qui rapidamente affiora, fra l'uomo e le forze del male (la morte è qui la morte spirituale dovuta al peccato figurata nelle fiere) è classica nella tradizione cristiana (cfr. 1 *Pet*. 5, 8-9). Come è proprio dello stile dantesco, il solo verbo, portando la metafora (non «ostacola», «impedisce», ma *combatte*), rende concreta e visibile la vicenda interiore umana.

108. *su la fiumana...*: verso tormentato dell'esegesi. Molti intesero l'Acheronte (del quale per altro ancora non si è parlato, e che si troverà oltre la porta dell'inferno), sul quale il mare non può vantarsi di averlo come tributario. Più importante l'identificazione con il Giordano (altro fiume che non finisce nel mare), il fiume che impediva agli Ebrei di raggiungere la terra promessa, e che si aprì davanti a loro per intervento divino; interpretazione che si accorderebbe alla figura dell'Esodo già suggerita dal deserto e dallo scampato naufragio (Belloni, Freccero). Ma i più oggi intendono (come già il Boccaccio, l'Anonimo e altri), sulla scorta di molti testi cristiani ben noti, che la *fiumana* sia il tempestoso flutto delle passioni, per le quali l'uomo è in continuo rischio di morte, e del quale il mare non è più terribile (*non ha vanto*). Ricordiamo fra gli altri molti un passo di Agostino: «Flumen est omnis mortalitas saeculi... In istum fluvium non se mittat cupida anima, non se mittat, stet» (*Enarr. in Ps*. 65, 11) e di Caterina da Siena: «il qual fiume è il mare tempestoso di questa tenebrosa vita» (*Dialogo*, p. 50). Dante stesso del resto paragona la selva all'*acqua perigliosa* nel canto I 22-7. Importante ci sembra la precisazione del Buti: «fiumana è più che fiume, cioè allagazione di molte acque, e sospinge chiunque entra in esso».

109. *ratte*: rapide, veloci.

110. *lor pro*: il proprio vantaggio. La maggiore velocità che si possa immaginare sulla terra è appunto quella di chi cerca il pro-

com'io, dopo cotai parole fatte, 111
venni qua giù del mio beato scanno,
fidandomi del tuo parlare onesto,
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno». 114
Poscia che m'ebbe ragionato questo,
li occhi lucenti lagrimando volse;

prio bene e fugge il proprio male. Beatrice – che viene dal cielo – si muove invece per fare il bene di un altro.

111. *dopo... fatte*: costrutto latino del participio congiunto (cfr. *Purg*. VII 54).

113. *parlare onesto*: dignitoso e nobile (*onesto* nella lingua di Dante e dei suoi contemporanei è ancora legato al suo valore etimologico, da *honor*, come l'aggettivo latino *honestus*); si veda sopra: *con la tua parola ornata*, v. 67. Si riafferma qui che è la qualità della parola di Virgilio quella che lo fa prescegliere. La bellezza e la dignità (*ornata-onesto*) di questo parlare, che è parlare poetico, tutt'altro che valori esteriori, fanno presa sull'animo dell'uomo fino a poterlo indurre a lasciare il male per il bene («auctor in hoc ostendit vim et virtutem eloquentiae, quae potest errantes revocare... pertinaces flectere»: Benvenuto). Questa esperienza fa parte della più interna storia di Dante, che non per niente scrive a sua volta – per la salvezza degli uomini – proprio un poema.

114. *ch'udito l'hanno*: che lo hanno voluto ascoltare.

116. *lucenti*: fatti ancor più lucenti per le lacrime; è l'ultimo tratto di Beatrice, che con questo sguardo luminoso, come è entrata, così esce dalla scena. Come al suo apparire, l'unico elemento che del suo aspetto ci è dato è appunto la luce dei suoi occhi, con evidente rimando interno (*lucevan li occhi suoi... li occhi lucenti*). Di tale luce essa vive, come si vedrà al la fine del *Purgatorio* e in tutto il *Paradiso*. È la luce degli occhi che contemplano Dio, e che pure sono pronti a lacrimare per una singola sventura umana. In questo profondo rapporto è racchiuso il segreto di tutte le grandi figurazioni della *Commedia*.

– *volse*: rivolse indietro, allontanandosi; e quasi celandoli. Altri intende: rivolse verso di me. Ma sembra che Beatrice già debba guardare Virgilio mentre gli sta parlando, e qui si voglia dire che, finito di parlare (115), ella si muove per allontanarsi, distogliendo quindi gli occhi da lui. Nell'andarsene ella lascia intravedere quell'umano pianto, tratto che appare, come osservò il Momigliano, «l'ultima perfezione del motivo principe del canto».

per che mi fece del venir più presto;
e venni a te così com'ella volse;
d'inanzi a quella fiera ti levai
che del bel monte il corto andar ti tolse.
Dunque: che è? perché, perché restai?
perché tanta viltà nel core allette?
perché ardire e franchezza non hai?
poscia che tai tre donne benedette
curan di te ne la corte del cielo,
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?».
Quali fioretti dal notturno gelo

117. *del venir*: quanto al venire; cfr. v. 34.

118. *volse*: volle; forma di perfetto arcaico, usato anche dal Petrarca, dovuto ad analogia con i perfetti in *-si* (come *dolse*).

120. *il corto andar*: la via breve (della salita diretta). Come già si vide nel I canto, Dante non può affrontare direttamente la lupa per salire al colle, perché soccomberebbe (I 94-6), ma gli è necessario *tenere altro vïaggio*, cioè compiere la lunga strada della purificazione.

121-3. *perché... perché*: l'incalzare dei *perché* anaforici sembra smuovere alla base la resistenza immobile di Dante (*restai*). La *parola ornata* di Virgilio corrisponde alla richiesta di Beatrice, entrando in azione con tutte le sue risorse.

121. *restai*: ristai, stai fermo.

122. *allette*: alletti, cioè accogli con compiacenza dentro di te (cfr. IX 93). «Allettare» è frequentativo del latino *allicere.* Per la desinenza in *-e*, cfr. I 94 e nota.

123. *ardire e franchezza*: contrapposti a *viltà* del v. precedente; la coppia quasi sinonimica, comune ad altri testi trecenteschi (cfr. Mazzoni, *Commento*, p. 306), serve, come un'aggettivazione, a dir più che il semplice coraggio, un coraggio ardito e fiducioso, quale una simile protezione celeste può ispirare.

127. *Quali fioretti...*: la similitudine, perfetta quanto alla corrispondenza dei termini, dolcissima nell'espressione, chiude e riepiloga il canto, riassumendo il mutamento da *timore* ad *ardire* che è l'evento qui narrato. Tra i due stadi del personaggio Dante, il tormentoso esitare e pensare nell'*oscura costa*, e il franco muoversi verso la difficile impresa (v. 142), è intervenuto lo splendore della comparsa di Beatrice, come tra le due condizioni dei fiori, *chinati e chiusi*, e aperti e drizzati, sta nel verso la bianca luce del sole del

chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca
si drizzan tutti aperti in loro stelo,
tal mi fec'io di mia virtude stanca,
e tanto buono ardire al cor mi corse,
ch'i' cominciai come persona franca:
«Oh pietosa colei che mi soccorse!
e te cortese ch'ubidisti tosto

mattino. Non scorgiamo qui alcun preziosismo (Sapegno), ma, come altrove nella *Commedia*, gli aspetti anche minimi della natura sono amorosamente raccolti e investiti della dignità di figura della vita spirituale dell'uomo.

– *fioretti*: questo termine usato con predilezione da Dante per i fiori (già nelle *Rime* C 47 e poi in *Purg*. XXVIII 56; XXXII 73; e *Par*. XXX 111) non è, come osservò il Contini (*Commento alle Rime*, p. 151), propriamente un diminutivo. Si cfr. XI 17: *tre cerchietti*, per i cerchi infernali, o *Par*. XIX 4: *rubinetto*, per rubino. Si tratta quindi di un «diminutivo poetico, e non proprio» (Mattalia), dovuto forse all'influenza del francese «flouretes», che compare varie volte nel *Roman de la Rose* (Mazzoni). Tuttavia, se esso non indica «fiori piccoli», ne connota certamente la particolare bellezza o grazia, propria di tutti i fiori.

128. *'mbianca*: illumina, rischiara; con la luce bianca dell'alba.

130. *di mia virtude stanca*: complemento di limitazione; tale divenni io, nella mia forza debole e affranta (che si risollevò proprio come i fioretti sullo stelo). Con questo verso l'evento interiore è già concluso, e le ultime terzine svolgono e dichiarano quanto è ormai compiuto.

131-2. *ardire... franca*: riprende i termini usati da Virgilio poco sopra: *ardire*, *franchezza* (v. 123).

133. *pietosa*: ricca di pietà, perché venne in suo aiuto; tuttavia l'aggettivo è tipico delle *Rime* dantesche (si veda almeno *Vita Nuova* XXIII, *Donna pietosa* 1 e XXXVIII, *Gentil pensiero* 13; *Conv*. II, *Voi che 'ntendendo* 46) e assume quindi una più vasta risonanza di significato, coinvolgendo, fin nelle parole conclusive del canto, l'antica esperienza nella nuova e definitiva esperienza di salvezza.

134. *cortese*: riprende la parola di Beatrice (v. 58); la terzina sembra riepilogare tutta la scena narrata da Virgilio nei due atteggiamenti dei protagonisti.

a le vere parole che ti porse!
   Tu m'hai con disiderio il cor disposto
sì al venir con le parole tue,
ch'i' son tornato nel primo proposto.
   Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:
tu duca, tu segnore, e tu maestro».
Così li dissi; e poi che mosso fue,
   intrai per lo cammino alto e silvestro.

136. *con disiderio*: il *disiderio*, o *disio*, la sola cosa che veramente muove l'uomo, in quanto correlativa all'amore, è parola determinante nel mondo dantesco; essa conduce tutto il viaggio della *Commedia*, come si vedrà, fino all'ultima terzina: *ma già volgeva il mio disio e 'l* velle... (*Par*. XXXIII 143).

137. *con le parole tue*: cfr. sopra, vv. 67 e 113; si conferma che è proprio in virtù della parola di Virgilio che Dante si dispone ad agire.

138. *nel primo proposto*: nel primo proponimento (cfr. v. 38), cioè quello espresso alla fine del canto I ai vv. 130-5.

140. *tu duca... segnore... maestro*: sono gli appellativi che d'ora in avanti avrà sempreVirgilio nella *Commedia*: «*tu duca*, quanto è all'andare; *tu signore*, quanto è alla preminenza e al comandare; *tu maestro*, quanto è al dimostrare» (Boccaccio).

142. *alto*: profondo, perché si scende nel centro della terra. O anche arduo, difficile (cfr. v. 12). Nel primo caso, *alto e silvestro* sono una *variatio* sull'aspetto esteriore, e terribile, del cammino; nel secondo caso, il primo aggettivo viene ad essere quasi effetto dell'altro (arduo perché silvestro). Ambedue i casi si ritrovano nell'uso dantesco del doppio aggettivo. Qui è preferibile il primo significato, in quanto *silvestro* già comporta il valore di arduo per via di figura.

– *silvestro*: selvaggio (cfr. *Purg*. XXX 118); *cammin silvestro* è chiamato il viaggio per l'inferno anche in XXI 84; il verso finale riprende, con più decisione e precisione, quello del I canto, come a chiudere una parentesi. Il racconto riprende dove era stato lasciato.

NOTA INTEGRATIVA

76. **Sola per cui**. Appare indubbio che il testo quasi costringe a riferire il *cui* a Beatrice, in quanto è di lei che qui si fanno le lodi, com'è classico nelle invocazioni, dove al nome segue il relativo con le prerogative della persona invocata (così nelle parole iniziali di Beatrice a Virgilio: *O anima... di cui*). Anche il senso risulta teologicamente – e dantescamente – più preciso. Di fatto è solo per la rivelazione divina – e non per la loro virtù – che gli uomini possono elevarsi alla contemplazione di Dio trascendendo la loro natura, come accadrà appunto a Dante condotto da Beatrice proprio oltre il cielo lunare. L'unica difficoltà – ma la difficoltà è più per il nostro gusto moderno che per l'uso dantesco – è posta dal dover prendere qui Beatrice come simbolo, quando nulla ancora Dante ne ha detto. Tuttavia può esser proprio questo il momento in cui appunto si anticipa il valore simbolico – che poi si rivelerà lentamente – della figura di Beatrice, che fin dal principio deve in qualche modo esserne investita. Le parole di Virgilio suonano del resto, osserva il Singleton (*La poesia*, pp. 269 sgg.), come un vero e proprio riconoscimento, riecheggiando – come pur tutti annotano – quelle notissime di Boezio quando riconosce, nella donna che scende dal cielo a visitarlo nel carcere – e il rimando tra le due situazioni è già nel commento di Pietro –, la Filosofia: «O omnium magistra virtutum...» (*Cons.* I 3, 3). Quella filosofia che per Virgilio, come per Aristotele e il mondo antico, solleva appunto gli uomini oltre la sfera lunare, limite tra il corruttibile e l'incorruttibile. Si veda anche il riscontro tra la successiva domanda di Virgilio (vv. 82-4) e le parole di Boezio che racchiudono quella apostrofe: «Et quid, inquam, tu in has exsilii nostri solitudines... supero cardine delapsa venisti?» e l'apostrofe a Beatrice a *Purg*. XXXIII 115. Osserviamo, infine, che *di virtù*, secondo i due testi fondamentali (di Boezio e della *Vita Nuova*), qui da tutti citati, traduce probabilmente un plurale («de le virtuti»: «virtutum») – non dunque *donna della virtù*, ma *delle virtù* – e in questo caso non si potrebbe evidentemente riferirvi il singolare *sola*. Per una più ampia trattazione dell'argomento rimandiamo ad A. Chiavacci Leonardi, in «Lettere Italiane» XXXVI (1984), pp. 3-19.

CANTO III

[Canto terzo, nel quale tratta de la porta e de l'entrata de l'inferno e del fiume d'Acheronte, de la pena di coloro che vissero sanza opere di fama degne, e come il demonio Caron li trae in sua nave e come elli parlò a l'auttore; e tocca qui questo vizio ne la persona di papa Cilestino.]

«PER ME SI VA NE LA CITTÀ DOLENTE,
PER ME SI VA NE L'ETTERNO DOLORE,
PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE. 3

1-9. Questi versi sono l'iscrizione posta in alto sulla porta dell'inferno, a somiglianza delle epigrafi metriche che si trovavano sulle porte delle città medievali; essi suonano come solenne ammonimento a chi entra. Poste così in apertura di canto,,con la didascalia posticipata (vv. 10-1), queste parole sono anche il solenne *incipit* del vero e proprio *Inferno* dantesco.

1. *Per me*: attraverso di me. È la porta stessa che parla. L'anafora (il *per me* è ripetuto tre volte) sottolinea il senso terribile ed inesorabile delle parole.

– *la città dolente*: la città è detta dolente, perché nel dolore vivono tutti i suoi abitanti. L'inferno si definisce appunto dal dolore, che è la sua prerogativa eterna. La figura della città nasce dalla biblica città celeste (*Apoc.* 22, 14) ricordata anche in I 126; la *porta inferi*, nota alla fantasia popolare, si trova in *Matth.* 7, 13 e 16, 18. Ma la stessa idea della porta d'entrata al mondo dei morti ha il suo grande precedente letterario nel VI dell'*Eneide*, come tutta la struttura figurativa del canto (*Aen.* VI 127: «atri ianua Ditis»).

2. *ne l'etterno dolore*: spiega e intensifica il *dolente* del v. 1. Tutta la terzina è una variazione sullo stesso tema, il dolore, attribuito prima alla città, poi alle persone (*la perduta gente*), e isolato al centro con il suo tragico aggettivo *etterno*, che sarà il tema della terza ed ultima terzina dell'iscrizione.

3. *perduta gente*: che si è perduta per sempre, quindi dannata. *Perduto* si trova in questo senso nel poema anche sostantivato (*due perduti*: XXV 72). La parola indica chi ha perso per sempre la propria strada, e quindi Dio, e la felicità (cfr. più oltre v. 18).

GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE:
FECEMI LA DIVINA PODESTATE,
LA SOMMA SAPIENZA E 'L PRIMO AMORE.
DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNO DURO.

4. *Giustizia mosse...*: la giustizia mosse Dio a crearmi (*fattore* è usato più volte da Dante per indicare Dio creatore; cfr. XXXIV 35; *Purg.* XVI 89; *Par.* VII 31; ecc.): l'inferno è quindi espressione della suprema giustizia di Dio, come più volte si ricorderà nella cantica. Un singolare riscontro a questo verso si ritrova nell'*incipit* di un sonetto di anonimo, in tenzone con Guittone: «Ragione mosse ed amor lo Fattore...» (ed. Egidi, 238, 1), dove si risponde alla domanda perché Dio abbia creato il peccatore. Siamo nello stesso ambito di problemi (perché Dio creò l'inferno). Si veda la nota a 5-6.

5. *fecemi*: si veda la legge ricordata a I 67, che da qui in avanti daremo per nota.

5-6. *podestate... sapïenza... amore*: sono gli attributi delle tre persone della Trinità (cfr. *Conv.* II, v 8: «la potenza somma del Padre... la somma sapienza del Figliolo... la somma e ferventissima caritade de lo Spirito Santo». Nell'inferno è quindi presente anche l'amore, come in tutte le opere di Dio; questa idea è essenziale, come si vedrà, per comprendere lo spirito della cantica, e la figura dell'uomo infernale secondo Dante. La terzina eleva l'inferno che qui si raffigura alla dignità assoluta di opera divina, e toglie quindi fin d'ora alla rappresentazione ogni carattere di arbitrio o di casualità.

7. *Dinanzi a me...*: prima di me furono create soltanto cose eterne (cioè, nell'universo dantesco, i cieli, gli angeli, la materia prima); l'inferno infatti, come si desumeva dalla Scrittura (*Matth.* 25, 41), era stato creato subito dopo gli angeli, per la ribellione di parte di essi con a capo Lucifero, ribellione che secondo Dante, che segue in questo san Tommaso, era stata immediata (cfr. *Conv.* II, v 12 e *Par.* XXIX 49-51). Le cose corruttibili (forma della terra, piante, animali, e tutti i corpi sublunari in genere) erano state quindi create dopo di esso.

8. *etterne*: eterno vale qui per sempiterno, cioè senza fine, come al v. 2; eterno in senso assoluto, cioè senza principio né fine, è infatti soltanto Dio (così già precisava Guido da Pisa). Per la grafia cfr. nota a I 114.

– *etterna duro*: *etterna* è aggettivo predicativo: in eterno, eter-

LASCIATE OGNE SPERANZA, VOI CH'INTRATE». 9
Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro». 12
Ed elli a me, come persona accorta:

namente (Vandelli). Il senso non cambia, sia che si prenda come un neutro plurale latino con valore avverbiale (*in sempiterna*, *in eterna*, e anche *sempiterna*, è uso testimoniato in autori contemporanei: Mazzoni), sia che si preferisca col Petrocchi la lezione *etterno*, sempre inteso come latinismo, cioè semplice avverbio in *-o* (cfr. *aeterno* avverbio in Ovidio, *Am*. III 3, 11). Manteniamo la lezione tradizionale in *-a*, perché ha il vantaggio (a parte il fatto che Dante altrove come forma avverbiale usa sempre *in etterno*) di corrispondere all'uso dell'aggettivo *etterne* che viene immediatamente prima (*cose... etterne – io etterna*), e all'egual uso dell'aggettivo predicativo, con lo stesso verbo «durare», di II 60: *e durerà quanto 'l mondo lontana*.

9. *Lasciate ogne speranza*: questo ultimo verso – di andamento epigrafico, e non a caso divenuto proverbiale – è la conseguenza a livello umano e concreto (*voi ch'intrate*) delle solenni affermazioni precedenti. È l'unico infatti che si rivolge direttamente a chi legge, e direttamente lo colpisce. La perdita della speranza è per l'uomo il massimo dei mali. Tutta la terzina esprime in fondo una sola idea – la perennità senza scampo della pena – come la prima l'intensità del dolore.

10. *di colore oscuro*: va inteso letteralmente: a caratteri scuri, neri («idest inclaustro nigro»: Benvenuto), cioè come determinazione di *scritte* e non di *parole* (cfr. Contini, *Un'idea*, p. 129). È questo del resto il colore dell'inferno (cfr. v. 29), ed esprime di per sé angoscia e orrore. L'interpretazione metaforica («di significato doloroso, minaccioso») ci sembra da escludere, perché tale idea è espressa al v. 12.

12. *duro*: penoso, gravoso, che incute sgomento (cfr. I 4 e *Io*. 6, 61: «Durus est hic sermo»). L'altra interpretazione («malagevole a intendere»), del Boccaccio e dell'Ottimo, non si accorda con la risposta di Virgilio, che non spiega il «senso» della scritta, del resto chiarissima, ma esorta a vincere il timore e lo sgomento.

13. *accorta*: che subito comprende. Virgilio, come sempre farà in seguito, comprende a fondo lo stato d'animo di Dante anche per poche parole, e risponde anche a ciò che non è stato detto. La situazione, che sempre si ripete, stabilisce fra i due una corrente

«Qui si convien lasciare ogne sospetto;
ogne viltà convien che qui sia morta.
Noi siam venuti al loco ov'i' t'ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
c'hanno perduto il ben de l'intelletto».
E poi che la sua mano a la mia puose

d'intesa e d'affetto – da maggiore a minore – che è il fondo del loro rapporto.

14. *si convien*: è necessario; significato normale dell'espressione, che corrisponde al latino «opus est»; cfr. *Aen*. VI 261: «Nunc: animis opus, Aenea, nunc pectore firmo». Si ripete qui di fatto la scena dell'*Eneide*, dove la Sibilla esorta Enea al coraggio nello stesso momento dell'entrata.

– *sospetto*: timore, che include esitazione. *sospetto* vale infatti in Dante «paura» (XXII 127), «esitazione» (*Purg*. XXII 125) e anche «dubbio» (*Purg*. VI 43).

15. *viltà*: pusillanimità (cfr. II 45 e nota); è appunto la causa del timore. Questo atteggiamento deve essere del tutto vinto da chi entra nell'inferno (*convien che qui sia morta*). Si rinnova qui in qualche modo la situazione del canto II, e si può dire che essa non è mai del tutto superata nell'*Inferno*, ma resta quasi un motivo fisso nella cantica: viltà e timore da parte di Dante, conforto e sicurezza da parte di Virgilio. Tale diverso ruolo, che ben si giustifica sul piano teologico dell'allegoria, diventa il centro generatore del vincolo umano e affettivo che legherà i due personaggi.

16. *loco ov' i' t'ho detto*: cfr. I 114-7, dove si descrive appunto l'inferno.

17. *dolorose*: con valore soggettivo: che provano dolore. Riprende il tema della prima terzina.

18. *il ben de l'intelletto*: la verità, cioè Dio, bene supremo dell'intelletto umano: «per l'abito de le quali [scienze] potemo la veritade speculare, che è ultima perfezione nostra, sì come dice lo Filosofo nel sesto de l'*Etica*, quando dice che *'l vero è lo bene de lo intelletto*» (*Conv*. II, XIII 6). La visione di Dio è per Dante il fine e la beatitudine dell'uomo, dalla quale i dannati sono esclusi.

19. *la sua mano... puose*: mi prese per mano. – *puose*: la dittongazione di *o* ed *e* toniche in sillaba aperta (*luogo*, *fiera*) è propria del fiorentino antico (NTF, p. 21) e si trova diffusamente nel poema, specie fuori di rima (cfr. Petrocchi, *Introduzione*, pp. 421-9). L'antico dittongo, rimasto nella lingua, in più voci (come *puose*, *priego*, *spuola* ecc.) è tuttavia scomparso.

con lieto volto, ond'io mi confortai,
mi mise dentro a le segrete cose.
Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere sanza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.

20. *con lieto volto*: «dal viso lieto del duca prende conforto e sicurtà chi segue» (Boccaccio). I gesti e il volto di Virgilio – a cui sempre, come vedremo, è fisso lo sguardo di Dante – mutano e si conformano alle diverse situazioni, determinandone l'umana e concreta realtà.

21. *segrete*: appartate, nascoste sotto terra, e ignote ai vivi. L'aggettivo conserva la sua forza etimologica dal latino *secernere* (Grabher).

22-4. *Quivi sospiri...*: è la prima impressione all'affacciarsi nell'inferno, tutta auditiva, perché per la grande oscurità (*l'aere sanza stelle*) la vista sembra ancora non distinguere niente. L'attacco è anche questa volta virgiliano: «Hinc exaudiri gemitus et saeva sonare / verbera, tum stridor ferri tractaeque catenae» (*Aen*. VI 557-8); ma il verso di Virgilio rappresenta l'orrore della scena, mentre quello dantesco è attento soprattutto all'umano dolore, che si riflette nell'animo del poeta (*ne lagrimai*). Il mondo degli inferi pagano ignora infatti il tema tragico del dolore proprio dell'inferno cristiano, dove l'uomo ha perso per sempre (*c'hanno perduto...*) la suprema felicità che gli era dato raggiungere, anche per una sola *lagrimetta* (*Purg*. V 107), cioè l'unione con Dio. Bisogna sempre tener presente questa differenza fondamentale, nei continui raffronti tra *Eneide* e *Inferno*: il motivo, più che morale teologico, del dolore per una perdita irrevocabile e infinita che caratterizza il testo dantesco; mentre il pur umanissimo Virgilio non può cogliere questa dimensione, che gli è ignota.

22. *guai*: *guaio* vale «lamento acuto» (cfr. IV 9; V 3, 48), da cui il verbo «guaire»; è ritenuto sostantivo derivato dalla interiezione *guai* (cfr. v. 84; REW 9126). Cfr. Giamboni, *Vizi* I 2: «E piangendo e luttando con *guai* e sospiri».

23. *sanza stelle*: così è la volta infernale, priva di ogni luce che sulla terra conforta gli uomini (cfr. *Aen*. III 204: «sine sidere noctes»); e dalla luce sarà sempre definita la terra (cfr. VII 122: *ne l'aere dolce che dal sol s'allegra*; X 69: *non fiere li occhi suoi lo dolce lume?*; XVI 83: *e torni a riveder le belle stelle*; ecc.).

24. *ne lagrimai*: già è posto, fin dal principio, l'atteggiamento con cui Dante reagirà di fronte al dolore infernale: questo primo

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura sanza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.

pianto è emblematico della *pietate* (II 5) che lo accompagnerà per tutta la cantica.

25-30. *Diverse lingue...*: le due terzine riprendono e dispiegano con maggiore ampiezza il motivo della precedente: i pianti si precisano in varie forme, con una progressione discendente (lingue-favelle-parole-accenti-voci), come sopra in progressione ascendente (sospiri-pianti-guai) (G. Mazzoni).

25. *Diverse*: differenti fra loro (giacché *tutti convegnon qui d'ogne paese*, v. 123). Preferiamo questa interpretazione, già di molti tra gli antichi, all'altra: «strane», «disumane» (che si richiama a VI 13; VII 105; ecc.), perché la pluralità delle lingue per Dante è di per sé segno della decadenza dell'uomo dalla sua primitiva condizione (cfr. *Vulg. El.* I, VII; Mazzoni), e anche perché l'altro concetto – dell'orrido e disumano – è espresso dalla coppia seguente: *orribili favelle*.

– *favelle*: pronunzie (Tommaseo); *favella* è il modo di pronunziare le parole, come a II 57.

26. *accenti*: esclamazioni, mentre *voci* indica il semplice suono vocale; *parole*, *accenti*, *voci*, sono quindi forme sempre più limitate di espressione, secondo la scala decrescente di cui sopra dicemmo.

27. *suon di man*: battere di mani fra loro (o sui corpi dei dannati).

– *con elle*: *ello*, *ella* è comune nell'italiano antico nei casi obliqui (cfr. XXXII 124); si riferisce alle *voci alte e fioche*.

29. *sanza tempo tinta*: eternamente oscura, senza l'alternarsi del giorno e della notte; tinta vale per scura, nera (cfr. XVI 104 e *Purg.* XXXIII 74).

30. *turbo*: «turbo è uno vento, et chiamalo l'Autore turbo per gli effetti suoi... però ch'egli, volgendosi in circulare moto, fa muovere la rena, la polvere, in giro» (Anonimo); si cfr. *Hos.* 13, 3: «erunt... sicut pulvis turbine raptus ex area». Tutti gli antichi intendono *turbo* come un particolare tipo di vento; tra essi il Lana e Pietro citano Isidoro di Siviglia: «Turbo dictus a terra, quotiens ventus consurgit et terram in circuitum mittit» (*Etymol.* XIII, XI 19). E si veda anche il valore di *turbo* a XXVI 137. Per cui la diffu-

E io ch'avea d'error la testa cinta,
dissi: «Maestro, che è quel ch'i' odo?
e che gent'è che par nel duol sì vinta?».
Ed elli a me: «Questo misero modo

sa lezione *a turbo* sembra chiaramente una *lectio facilior*. La similitudine, che è l'elemento inventivo dantesco sullo sfondo virgiliano dell'immagine, riassume con evidenza il confuso tumulto di quelle dolenti e indistinte voci, e la loro impotenza.

31. *orror*: il testo del Petrocchi (come già quello del Vandelli) ha *error* (nel senso di «dubbio»; cfr. X 114 e XXXIV 102) che si trova nei manoscritti più autorevoli. Preferiamo la lezione *orror* (così anche Barbi, Sapegno e Mazzoni), prima di tutto per i precisi riscontri virgiliani (*Aen*. II 559: «At me tum primum saevos *circumstetit horror* e VI 559), fondamentali in questo canto, anche perché nella scena di *Aen*. VI il parallelismo continua nelle domande che seguono («constitit Aeneas strepituque exterritus haesit: / quae scelerum facies? o virgo, effare; quibusve / urgentur poenis? quis tantus plangor ad auras?», *Aen*. VI 559-61); in secondo luogo perché a *orror* meglio che a dubbio si addice l'espressione contestuale: *la testa cinta* (circondata, come in Virgilio «circumstetit»), se si pensa al *tumulto* di *orribili* suoni che *s'aggira* nei versi precedenti (cfr. anche Brugnoli in SD LIV, 1980, pp. 15-30). Ma si vedano le ragioni del Petrocchi a *Introd*., p. 168 e *ad locum*.

32. *dissi: «Maestro...*: le domande ripetute seguono, come abbiamo visto, lo schema virgiliano, che offre la partitura drammatica (i movimenti, le scene principali, gli attacchi del dialogo) a questo primo ingresso nell'inferno. La cosa, tutt'altro che segno di incertezza e di inesperienza, è voluta da Dante, che proprio in apertura della *Commedia* getta così un ponte tra sé e gli antichi, come esplicitamente farà nel IV canto, ponendosi *sesto tra cotanto senno* (IV 102); proprio perché consapevole che nuova e diversa è la consistenza morale del suo discorso, come vedemmo, egli può permettersi tali scoperte imitazioni, che per lui sono il mezzo per intonare la sua *Commedia* al livello che le compete, e stabilire un nesso tra i due poemi dell'umano destino.

33. *vinta*: sopraffatta, abbattuta; usato anche altrove senza indicazione dell'agente (cfr. XXIII 60).

34. *modo*: modo di lamentarsi; *modo* come «contegno», maniera di comportarsi, anche in XXIV 144; alcuni hanno inteso *modo* nel senso di metro o verso (dal suo originario valore di «misura»), cioè: «misera cantilena», ma tale significato non sembra adattarsi affatto ai suoni prima descritti ai vv. 25-7.

tegnon l'anime triste di coloro
che visser sanza 'nfamia e sanza lodo.
Mischiate sono a quel cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli
né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.

35. *triste*: meglio intendere «malvage» che «dolenti» (cfr. XXX 76), sia per il parallelismo con il *cattivo coro* del v. 37, sia per il tono di tutto il contesto, «più sprezzante che pietoso» (Sapegno).

36. *sanza 'nfamia e sanza lodo*: senza meritare presso gli uomini né infamia né lode. Con questa frase Dante definisce coloro che non hanno avuto il coraggio di compiere né il bene né il male; il loro contrassegno è la viltà (cfr. vv. 60 e 62). Essi sono quindi i pusillanimi (così già intende Pietro, e in genere gli antichi), che non hanno esercitato la facoltà di arbitrio – e quindi di ragione – per cui l'uomo è tale e vive (*che mai non fur vivi*; cfr. *Conv*. II, VII 3-4). Per loro Dante mostra il più profondo disprezzo, proprio perché manca in loro ciò che, sia pure nel male, distingue l'uomo, e che egli sempre onora fin nel più profondo dell'inferno. Questa immaginazione dantesca, di un luogo infernale che accoglie chi non fece né il male né il bene, ha un precedente nell'apocrifa *Visio Pauli* (vedi nota a II 28) dove è raffigurato un fiume di fuoco in cui stanno immersi coloro «qui neque calidi neque frigidi sunt, quia neque in numero iustorum inventi sunt, neque in numero impiorum» (ed. James, p. 28). Le prime parole qui riportate sono una citazione da *Apoc*. 3, 14-6, testo da cui dipende l'idea degli angeli neutrali (cfr. nota al v. 39); le due concezioni sono dunque strettamente connesse tra loro.

37. *cattivo*: vale per «vile». L'accoppiamento sinonimico dei due termini si ritrova in molti testi del Due e Trecento: «vile e cattivo» (Fra Giordano); «cattivo e codardo» (Jacopo della Lana a *Purg*. V 70); «opere di viltà e cattività» (Egidio Romano) (cfr. Barbi, *Problemi* I, p. 203). «Cattività» e «viltà» appaiono quindi come equivalenti, come si deduce anche dai vv. 60-2. Precisare questo significato è importante, perché vi è racchiusa la definizione che Dante dà di queste anime, a lungo cercata dai commentatori: *la setta d'i cattivi* (v. 62).

– *coro*: schiera, in genere di chi canta o danza (cfr. *Purg*. XXIX 41; *Par*. X 106; ecc.); trattandosi di angeli, è termine specifico (coro angelico) a indicare un loro raggruppamento.

39. *per sé fuoro*: fecero parte a sé, né con Lucifero né con Dio

Caccianli i ciel per non esser men belli,
né lo profondo inferno li riceve,
ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli».
E io: «Maestro, che è tanto greve
a lor, che lamentar li fa sì forte?».
Rispuose: «Dicerolti molto breve.
Questi non hanno speranza di morte

(*fuoro*, furono, è, come *furo*, forma di perfetto arcaico, spesso usata nel poema). Di questi angeli neutrali non parla la Scrittura, ma non si tratta tuttavia di una invenzione dantesca; si ritrova questa tradizione sia in testi letterari popolari (come la *Navigatio Sancti Brandani*), sia in testi teologici o filosofici (come Clemente d'Alessandria o Pietro Olivi, dal quale ultimo è possibile abbia attinto Dante). Pietro di Dante fa riferimento a testi di Ugo di San Vittore, e anche il Buti e l'Anonimo ne parlano come di cosa volgarmente nota. La prima origine di tale credenza – rifiutata da san Tommaso – è probabilmente in *Apoc.* 3, 14-6, dove si parla dell'angelo della chiesa di Laodicea: «scio opera tua, quia neque frigidus es, neque calidus... Sed quia tepidus es... incipiam te evomere ex ore meo» (per tutta la questione si veda Nardi, *Dal Convivio*, pp. 331-50).

40. *Caccianli*: li rifiutano, li respingono da sé.

– *per non esser men belli*: perché «maculerebbero la lor bellezza» (Boccaccio).

42. *alcuna gloria*: una qualche gloria. Poiché questi angeli non furono colpevoli di ribellione, *i rei* (i malvagi, i dannati) potrebbero avere un qualche vanto o piacere «veggendoli in quel medesimo supplicio che essi» (Boccaccio).

43. *greve*: pesante, doloroso.

45. *Dicerolti*: te lo dirò; questo ordine dei pronomi atoni (prima l'accusativo e poi il dativo) è normale fino al Boccaccio (cfr. *Vita Nuova* XXII, *Voi che portate* 7: «Ditelmi, donne, che 'l mi dice il core» e *Dec.* II 1, 10: «Dicolti»), sostituito poi fino ad oggi dall'ordine dativo più accusativo.

– *breve*: brevemente, come si conviene a costoro: cfr. v. 51.

46. *speranza di morte*: non possono sperare neppure di morire, cioè di essere annullati per sempre, in modo da lasciare quella vilissima vita. Tale è del resto la condizione di tutte le anime dannate, che anche altrove nell'*Inferno* invocano la morte (cfr. XIII 118). Ma questi invidiano *ogne altra sorte*, cioè anche i peccatori più gravi nei più gravi tormenti, tanto la loro vita è ignominiosa.

e la lor cieca vita è tanto bassa,
che 'nvidiosi son d'ogne altra sorte.
Fama di loro il mondo esser non lassa;
misericordia e giustizia li sdegna:
non ragioniam di lor, ma guarda e passa».
E io, che riguardai, vidi una 'nsegna
che girando correva tanto ratta,
che d'ogne posa mi parea indegna;
e dietro le venìa sì lunga tratta

47. *cieca*: oscura, senza alcuna luce; «come del resto fu la loro vita terrena» (Padoan). *Cieco* è per altro aggettivo tipico dell'*Inferno* dantesco, quasi definitorio della condizione dei dannati, a cui è tolta per sempre la luce di Dio; cfr. IV 13: *cieco mondo*; X 58-9: *cieco carcere*; ecc.

– *bassa*: abietta, ignobile (Scartazzini).

49-51. *Fama di loro...*: terzina scandita in tre frasi lapidarie e proverbiali, di cui l'ultima è rimasta forse la più nota di tutta la *Commedia*. Tipicamente dantesca è la condensazione di una forte idea in formule brevi e di estrema evidenza, con parole che sembra impossibile sostituire. Sia gli uomini (*il mondo*) sia Dio stesso (nei suoi attributi di *misericordia* e *giustizia*, che corrispondono al paradiso e all'inferno dei vv. 40-1) sdegnano costoro. Meglio quindi non fermarsi a parlarne. Cfr. *Sir*. 44, 9: «Et sunt quorum non est memoria: perierunt quasi non fuerint: et nati sunt, quasi non nati».

49. *esser non lassa*: non lascia che sia, che resti; quella fama terrena che è invece l'unica parvenza di conforto che resta ai dannati, come vedremo nel seguito della cantica.

52. *una 'nsegna*: un vessillo, uno stendardo; per la legge del contrappasso (cfr. XXVIII 139-42), chi non ha seguito nessuna bandiera – buona o cattiva – sulla terra, è costretto qui a correre senza riposo dietro ad uno di questi segni, simboli di una scelta per cui si scende in combattimento.

54. *indegna*: sdegnosa, insofferente di ogni riposo, di ogni pausa; che quindi non si arresta mai («non tollerante un attimo di posa»: Pagliaro); per questo senso attivo di *indegna* si cfr. Orazio, *Ars poetica* 231: «leves indigna tragoedia versus». Altri intende in senso passivo: «non degna» («indegno di riposo è chi non milita, chi non arrischia»: G. Mazzoni); ma solo il primo significato pare tollerato dal verbo *mi parea* e dall'aggettivo che regge la consecutiva: *tanto ratta, che*.

55. *tratta*: moltitudine, seguito. *tratta*, da «trarre», accorrere in

di gente, ch'i' non averei creduto
che morte tanta n'avesse disfatta.
Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto,
vidi e conobbi l'ombra di colui
che fece per viltade il gran rifiuto.
Incontanente intesi e certo fui
che questa era la setta d'i cattivi,
a Dio spiacenti e a' nemici sui.
Questi sciaurati, che mai non fur vivi,

folla (*Purg*. II 71), si ritrova in questo senso fino ai nostri giorni («tratta di popolo»).

56. *ch'i' non averei creduto...*: l'impressione del grande, innumerevole numero delle anime dannate tornerà altre volte; questa è la prima, che più colpisce la fantasia (cfr. *Eccl*. 1, 15: «stultorum infinitus est numerus»). – *averei*: nei futuri e condizionali della 2ª classe il fiorentino antico ha la forma intera; cfr. *vederai* a I 118 e nota.

57. *disfatta*: distrutta; indica il disfacimento della morte; cfr. VI 42.

59-60. *colui che fece...*: chi sia questo personaggio, l'unico che Dante indica fra i pusillanimi, è questione ancora discussa. Ma i più antichi commentatori – fra cui Pietro di Dante – vi riconobbero senza alcuna esitazione Celestino V, l'eremita Pietro da Morrone che rinunciò al papato dopo pochi mesi di regno nel 1294, e a cui seguì Bonifacio VIII. Su questa identificazione, anche per noi certa, ma che ha ancora molti oppositori, si veda la nota in fine di canto.

61. *Incontanente*: subito, immediatamente. La sola vista di quel dannato basta a far capire con certezza (*e certo fui*) a Dante di quali anime si tratta. È evidente il riconoscimento preciso di persona ben nota, su cui non ci potevano essere dubbi. – La forma *incontanente* per «incontinente» è propria del fiorentino antico, come *sanza*, *sanese* ecc. (NTF, pp. 53-7).

62. *cattivi*: vedi sopra, nota al v. 37.

64. *che mai non fur vivi*: si cfr. il passo del *Siracide* sopra citato: «et nati sunt, quasi non nati»; perché non usarono ciò che è proprio dell'uomo, cioè ragione e libero arbitrio, e quindi – come uomini – non vissero (vedi sopra, nota al v. 36). La relativa definitoria è molto più forte e spietata di quella usata prima da Virgilio (v. 36), e così l'aggettivo che la regge (là *triste*, qui *sciaurati*), come se il concreto riconoscimento avesse acuito il disprezzo e di conseguenza il linguaggio.

erano ignudi e stimolati molto
da mosconi e da vespe ch'eran ivi.
Elle rigavan lor di sangue il volto,
che, mischiato di lagrime, a' lor piedi
da fastidiosi vermi era ricolto.
E poi ch'a riguardar oltre mi diedi,
vidi genti a la riva d'un gran fiume;
per ch'io dissi: «Maestro, or mi concedi
ch'i' sappia quali sono, e qual costume
le fa di trapassar parer sì pronte,

65. *stimolati*: punti (stimolare da stimolo: pungolo, in senso proprio e figurato: cfr. *Purg.* XXV 6); anche in questo continuo pungolo si cela un contrappasso.

66. *da mosconi e da vespe*: anche gli strumenti della pena di questi dannati sono «vili animalucci», e il loro sangue e le loro lacrime sono «pascolo di vilissimi vermi» (Giuliani). Per la pena Dante si riconnette alla Scrittura (mosche ed api in *Is.* 7, 18), ma l'applicazione ai pusillanimi è propria della sua concreta, e definitoria, fantasia.

69. *fastidiosi*: questo aggettivo può valere «molesto», «importuno», o, come in antichi volgarizzamenti da Boezio e dalla Bibbia, «nauseante», «schifoso»; questo secondo significato pare qui più proprio, anche in confronto dell'uso che Dante fa del termine in XXIX 107 (*la vostra sconcia e fastidiosa pena*...). Tutta la raffigurazione della pena, in sé non grave, tende a sottolinearne l'ignominia.

70. La scena cambia, comincia la terza parte del canto. E col *gran fiume* Acheronte torna in primo piano il modello virgiliano, abbandonato nella scena degli ignavi, se non per l'idea generale di una turba di anime (gli insepolti) che non varcano il fiume. L'Acheronte, come nell'*Eneide*, segna il confine del mondo infernale. È questo il primo dei quattro fiumi della mitologia classica che Dante ha posto nel suo inferno (più avanti incontreremo Stige, Flegetonte, Cocito) che con i loro nomi ben noti creano una specie di riconoscibile geografia nel mondo dell'aldilà.

71. *vidi genti*...: verso volutamente generico: è un primo accenno del quadro, che poi si verrà via via precisando in ogni parte.

73. *qual costume*: quale usanza o legge (di questo mondo infernale).

74-5. Nella domanda di Dante già è descritto l'atteggiamento delle anime, e la debole luce (*fioco lume*) che avvolge la scena. Cfr.

com'io discerno per lo fioco lume». 75
Ed elli a me: «Le cose ti fier conte
quando noi fermerem li nostri passi
su la trista riviera d'Acheronte». 78
Allor con li occhi vergognosi e bassi,

Aen. VI 318-9: «quid vult concursus ad amnem? / quidve petunt animae?».

74. *trapassar*: passare al di là del fiume.

– *pronte*: pronte nel desiderio; altrove troviamo *pronta* riferito a *voglia* (*la voglia pronta*, *Purg*. XIII 24; *e fece la mia voglia tanto pronta*, *Purg*. XVII 49, dove si ritrova anche il costrutto «pronto di», invece del più comune «pronto a»; cfr. *Rime* CIV 41). Per l'atteggiamento delle anime, si veda *Aen*. VI 313-4: «Stabant orantes primi transmittere cursum, / tendebantque manus ripae ulterioris amore»: i due versi sono figurati in questo aggettivo.

76-8. Virgilio rimanda la spiegazione a quando Dante avrà visto da vicino, e vissuto drammaticamente, la scena della riva, che così da lontano non può essere veramente compresa nel suo profondo significato (si cfr. i vv. 121-6).

76. *fier*: *fiero*, saranno, forma alternativa di *fieno*, futuro arcaico, per lo scambio di *-ro* con *-no* comune in antico nelle desinenze delle 3^{e} pers. plurali (così si troveranno nell'imperfetto *sedieno* e *sediero*); cfr. Parodi, *Lingua*, p. 255.

– *conte*: note (cognite); cfr. XXI 62 e *Purg*. XV 12. Aggettivo usato più volte da Dante ma con diverso significato, secondo che derivi, come in questi esempi, da *cognitus* con valore passivo o (come sembra in XXXIII 31) con valore attivo (esperto, abile), oppure da *comptus* (ornato), come a X 39.

78. *trista*: dolorosa. Perché racchiude tanto dolore (cfr. *Theb*. I 93: «tristes ripae» e *Silv*. XIII 571: «tristis Acheron»). Il riferimento a Stazio induce a preferire questo significato a quello di «malvagia», come la riva è chiamata al v. 107; che sarebbe anche inconsueta ripetizione.

79. *Allor con li occhi...*: è il primo esempio di quell'atteggiamento di umile timore e vergogna, anche per il più lieve cenno di dissenso, che più volte assumerà Dante di fronte a Virgilio. Egli sottolinea sempre la sua condizione di inferiorità, di chi va come peccatore e non come privilegiato. E se del privilegio si deve parlare, esso sempre viene riferito al merito altrui (cfr. X 61). Questa costante, che resterà nel Dante del *Paradiso* nei confronti di Beatrice, presso la quale egli appare spesso come un bambino spaurito e

temendo no 'l mio dir li fosse grave,
infino al fiume del parlar mi trassi.
Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo,

rimproverato, è uno degli elementi della *Commedia* che, mentre da un lato si fondano su una profonda verità teologica, rendono dall'altro leggibile e accettabile il poema come fatto umano a tutti comprensibile. Sono i segreti – o profonde coincidenze – di questo testo.

– *vergognosi e bassi*: bassi per la vergogna (cfr. nota a II 142).

80. *temendo no*: temendo che (ripete la costruzione latina *timeo ne*, come a II 35 e 64).

– *grave*: fastidioso, inopportuno.

81. *mi trassi*: mi trattenni; questa pausa di silenzio serve a porre spazio tra la scena degli ignavi e quella del fiume, che ora ci si presenterà da vicino in tutta la sua drammaticità.

82. *Ed ecco*: per la formula d'attacco, cfr. nota a I 31; anche qui qualcosa di nuovo e di inatteso compare all'improvviso sulla scena.

83. *un vecchio*: Caronte, il nocchiero che – come nell'*Eneide* – traghetta le anime al di là dell'Acheronte. È questo il primo personaggio della mitologia pagana che incontriamo nell'*Inferno*; nella tradizione cristiana, tali figure mitiche erano considerate diavoli (si veda già *Ps*. 95, 5: «Omnes dii gentium daemonia»), quindi non puro frutto dell'immaginazione. Dante se ne serve per popolare l'*Inferno* di figure note, già letterariamente connotate, soprattutto familiari ai lettori dell'*Eneide*, che servono come punti di riferimento per la fantasia, e che egli ricrea a suo modo, lasciando loro una certa solennità dovuta alla loro origine mitica. Di essi tuttavia Caronte, come è stato notato, è l'unico che possa dirsi ancora un essere umano, e non, come gli altri, degradato da modi e aspetti ferini.

– *per antico pelo*: perché capelli e barba erano vecchi; il passaggio dell'aggettivo *bianco* dai capelli al *vecchio*, e la sua posizione al centro del verso, danno il massimo rilievo a questo primo e per ora unico tratto distintivo di Caronte. Il confronto con il testo virgiliano è qui inevitabile, ma i due testi, ambedue bellissimi, non sono omogenei. Mentre Virgilio descrive, Dante non dà una vera descrizione del vecchio nocchiero infernale; egli lo caratterizza al principio e alla fine del suo intervento (vv. 82-4 e 97-9), con tratti che sono in funzione dipendente dalle sue azioni: *venir per nave*, *gridando*, e *fuor quete le lanose gote*. Fare centro sul verbo più che

gridando: «Guai a voi, anime prave!
Non isperate mai veder lo cielo:
i' vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.
E tu che se' costì, anima viva,
pàrtiti da cotesti che son morti».
Ma poi che vide ch'io non mi partiva,
disse: «Per altra via, per altri porti

sull'aggettivo è tipico della tecnica dantesca, per la quale la descrizione è sempre funzionale all'azione.

84. *gridando*: l'arrivo di Caronte è improvviso (*Ed ecco*) e violento (*gridando*). Di tutto questo non c'è traccia in Virgilio (Sapegno). Egli rompe l'atmosfera sospesa del canto, e domina la scena, minaccioso ma con una sua maestà, che gli deriva dal verso virgiliano da cui discende.

– *Guai a voi...*: la minaccia gridata con violenza ma con autorità finisce di caratterizzare Caronte. Anche nella parlata, il nocchiero di Dante appare diverso da quello virgiliano: l'antico attacca e prosegue con solenne retorica: «Quisquis es armatus qui nostra ad flumina tendis...»; il nuovo usa frasi brevi e dirette.

– *prave*: malvage. Cfr. *Eccl*. 41, 11: «Vae vobis, viri impii».

85. *Non isperate*: riprende il motivo dominante dell'inizio del canto (v. 9), ribadito dall'aggettivo *etterne* (*ne le tenebre etterne*), come già nel verso 8. Così il cerchio si chiude, dall'indicazione astratta dell'inizio al fatto concreto di questa scena finale.

– *isperate*: la *i* prostetica è comune in antico davanti alla *s* impura, e s'incontra più volte nel poema (cfr. VI 18: ed *iscoia ed isquatra*; XXII 9: *con istrane*; ecc.).

87. *in caldo e 'n gelo*: fuoco e ghiaccio indicano in genere tutti i tormenti infernali (cfr. *Purg*. III 31: *A sofferir tormenti, caldi e geli...*) e, come le tenebre, risalgono alla Scrittura (*Matth*. 22, 13; *Ps*. 10, 7; *Iob* 24, 19).

88. *anima viva*: viva in due sensi: perché ancora in un corpo, e perché spiritualmente viva, e non dannata; i due sensi sono qui sovrapposti, ma il secondo è dominante, come appare nella parola *anima*; si veda l'opposizione di Caronte a Enea: «corpora viva nefas Stygia vectare carina» (*Aen*. VI 391), e il cambiamento dantesco da *corpora* ad *anima*.

89. *pàrtiti*: sepàrati , allontànati.

91. *Per altra via...*: per la diversa via destinata a chi si salva;

verrai a piaggia, non qui, per passare:
più lieve legno convien che ti porti».
E 'l duca lui: «Caron, non ti crucciare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare».
Quinci fuor quete le lanose gote

nell'oltremondo dantesco, le anime dei salvati si radunano alla foce del Tevere (*Purg*. II 100-5) e di là la nave guidata dall'angelo le conduce alla riva del purgatorio. Quella foce e quella riva sono dunque gli *altri porti* che Caronte accenna in modo vago.

92. *piaggia*: spiaggia; si allude qui alla foce del Tevere, dato che Dante arriverà lì *per passare*. Come dire: non è questa la spiaggia a cui sei destinato.

93. *più lieve*: il vascello dell'angelo sarà infatti *snelletto e leggero* (*Purg*. II 41). Tutto il discorso di Caronte è costruito sulla diversità del viaggio che attende Dante (*altra via*, *altri porti*, *più lieve legno*, parole che preannunciano qualcosa di felice), e che è tuttavia analogo a questo: si tratterà anche là di una barca, di un passaggio per acqua, di un arrivo a una spiaggia; ma ben diversi il nocchiero, il legno e la meta. La scena che si svolgerà sulla spiaggia del II del *Purgatorio* è dunque già presente fin d'ora nella fantasia di Dante, che costruirà poi quella – come si vedrà – con una profonda corrispondenza con questa. Per ora il lettore coglie in questi versi il presagio di un ben diverso passaggio, che attende l'uomo alla fine della vita.

– *convien*: è stabilito, è destinato; valore spesso assunto da *convenire* impersonale, in dipendenza da quello più generico di «è necessario» (lat. *opus est*); cfr. VI 67; VII 24; ecc.

94. *lui*: a lui (cfr. nota a I 81).

– *Caron*: i nomi greci e in genere non declinati in forma latina erano considerati nell'uso medievale ossitoni (cfr. oltre *Davìd*, *Diogenès*, *Empedoclès*, *Averoìs*, nel canto IV; *Minòs*, *Semiramìs*, *Parìs* nel canto V; ecc.). Virgilio chiama Caronte col suo nome, come chi ben lo conosce.

95. *vuolsi*: cfr. la legge citata in nota a 167.

– *colà*: nel cielo, presso Dio, che, essendo onnipotente, può tutto ciò che vuole. La stessa frase sarà usata da Virgilio per acquetare altri due guardiani infernali (V 22-4 e VII 10-2). L'enunciato ha l'andamento di una formula rituale. – Questa terzina, copiata in un registro bolognese del 1317, è una delle prime testimonianze della diffusione del poema.

97. *Quinci*: da qui; in questo caso vale: da qui in poi.

al nocchier de la livida palude,
che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote.
Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude,
cangiar colore e dibattero i denti,
ratto che 'nteser le parole crude.

– *fuor quete*: tacquero; cfr. *Aen*. VI 320: «ut primum cessit furor et rabida ora quierunt».

– *le lanose gote*: indicare le guance per la bocca serve a dare un altro breve connotato alla figura di Caronte: il volto barbuto che già sappiamo bianco dal v. 83. Anche questo tratto, della barba bianca che si muove col parlare, tornerà trasformato nel guardiano del purgatorio, Catone (*diss'el, movendo quelle oneste piume*: *Purg*. I 42), rivelandoci lo stretto cerchio fantastico che tiene uniti i due grandi inizi delle cantiche «virgiliane».

98. *livida palude*: acqua paludosa e nerastra; *Aen*. VI: «vada livida» (320) e «multam... paludem» (414).

99. *di fiamme rote*: due ruote di fiamma, due cerchi rossi come il fuoco. In Virgilio «stant lumina flamma». Questo rossore infuocato, che indica l'ira, chiude la raffigurazione di Caronte, ed è il suo segno più rilevante, ripreso infatti al v. 109 (*con occhi di bragia*) in forma che ci appare la vera traduzione dantesca da Virgilio, mentre questo verso è distesamente analitico, come una prima prova (Sapegno).

100. *Ma quell'anime...*: a differenza di Dante, quelle anime sanno che le parole dei vv. 84-7 sono per loro. Da questo verso in poi il centro dell'attenzione sono appunto le anime, le innumerevoli anime umane che qui si radunano per la dannazione eterna. Su di loro incombe una tragedia, espressa fin da queste prime due terzine, che quelle dell'*Eneide*, riunite alla stessa riva, non possono conoscere.

– *lasse*: affrante, stanche; cfr. *Aen*. VI 325: «inops turbast». La stanchezza di quelle anime, espressa in un atteggiamento fisico, è l'abbattimento mortale del loro spirito.

– *nude*: tali sono tutti i dannati; qui, unito a *lasse*, l'aggettivo indica la loro estrema miseria, l'esser «prive di ogni difesa» (Casini-Barbi).

101. *cangiar colore*: impallidirono.

– *dibattero*: batterono (le desinenze *-aro*, *-ero*, *-iro* sono proprie dell'antico fiorentino nella 3ª plur. del perfetto: NTF, p. 146 sgg.). Cfr. *Matth*. 22, 13: «ibi erit fletus et stridor dentium».

102. *ratto che*: tosto che, non appena; cfr. VI 38-9.

Bestemmiavano Dio e lor parenti,
l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme
di lor semenza e di lor nascimenti.
Poi si ritrasser tutte quante insieme,
forte piangendo, a la riva malvagia
ch'attende ciascun uom che Dio non teme.
Caron dimonio, con occhi di bragia,
loro accennando, tutte le raccoglie;

– *crude*: dure, crudeli; perché sottolineavano l'eternità senza scampo della pena (*non isperate mai, ne le tenebre etterne*).

103. *Bestemmiavano...*: la bestemmia ripetuta, in forma di litania, è di origine biblica (cfr. *Iob* 3, 3; *Ier*. 20, 14). In essa si sfoga la disperazione impotente dei dannati (cfr. Tommaso, *S.T.* II^{a} II^{ae}, q. 13, a. 4) che tanto più si adirano contro Dio quanto più sono colpiti.

– *parenti*: latinismo per «genitori» (cfr. I 68).

104. *e 'l loco e 'l tempo e 'l seme...*: il luogo, il momento, il seme del loro concepimento (*semenza* vale qui «seminazione»; cfr. *Conv*. III VII 13) e della loro nascita (così il Boccaccio e il Buti). Maledire il giorno e l'ora sia del concepimento sia della nascita è motivo biblico (cfr. *Iob* 3, 3: «Pereat dies in qua natus sum, et nox in qua dictum est: Conceptus est homo!») e si ritrova anche in altri autori (cfr. Arrighetto, *Elegia* I 239-40: «sit maledicta dies, in qua concepit et in qua me mater peperit»). I più intendono invece: il seme della loro stirpe (gli antenati) e quello della loro nascita (i genitori, peraltro già ricordati); ma, a parte il preciso riferimento scritturale, *'l loco e 'l tempo* mal si riferiscono alla stirpe. Questa terzina in crescendo dà la misura della totale disperazione di quelle anime, che maledicono tutto ciò che è stato all'origine della loro nascita di uomini: Dio, l'intera specie umana, i genitori, il concepimento, la nascita. Cfr. V 7: *l'anima mal nata*.

107. *riva malvagia*: la riva è malvagia in quanto appartiene al mondo infernale (cfr V 86: *aere maligno*, VII 108: *maligne piagge*), dove tutto è male.

108. *ch'attende...*: «chi non teme Iddio è dannato, ed ogni dannato è aspettato da quella riva» (Buti).

109. *con occhi di bragia*: cfr. v. 99 e la nota a fine canto.

110. *le raccoglie*: le raccoglie tutte dentro la barca (cfr. *Purg*. II 102, dove Casella dice dell'angelo traghettatore: *fu' da lui ricolto*); entrano tutte, perché subito dopo si raduna una nuova schiera alla riva (v. 120).

batte col remo qualunque s'adagia.
Come d'autunno si levan le foglie
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo
vede a la terra tutte le sue spoglie,
similemente il mal seme d'Adamo

111. *qualunque s'adagia*: si adagia, si lascia andare a sedere nella barca (ma non gli sarà concesso neppure questo). L'interpretazione di *s'adagia* come «siede nella barca» (già del Lana e di pochi fra i moderni; si vedano oggi Padoan e Mazzoni) ci sembra preferibile alla più comune «si indugia», perché più propria come significato del verbo, e più rispondente al contesto: le anime infatti hanno fretta di passare (v. 74), e d'altra parte Caronte dalla barca non potrebbe agevolmente colpire col remo le ritardatarie sulla riva, come può fare invece con chi sta dentro. Infine il riscontro virgiliano (Tommaseo) sembra togliere ogni dubbio: «quae per iuga longa sedebant, / deturbat laxatque foros» (*Aen*. VI 411-2).

112. *Come d'autunno...*: la grande similitudine virgiliana ritorna, con impressionante somiglianza, a suggellare questo primo canto infernale: «huc omnis turba ad ripas effusa ruebat /... Quam multa in silvis autumni frigore primo / lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto / quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus / trans pontum fugat et terris immittit apricis...» (*Aen*. VI 305, 309-12). Se è vero che Virgilio vuole sottolineare soprattutto la quantità («quam multa... quam multae») mentre Dante fa attenzione al modo con cui le anime entrano una per una nella barca (Sapegno), in realtà le due immagini – ambedue bellissime – si corrispondono nel senso profondo e nella malinconia che le avvolge. Qui scorgiamo il segreto dell'affinità tra i due grandi poeti dell'occidente latino: il guardare attento e commosso all'eterna e dolorosa vicenda mortale dell'uomo. Anche lo straordinario v. 114 è virgiliano («miraturque novas frondes et non sua poma»: *Georg*. II 82), ma innestato qui nella diversa atmosfera dell'autunno e della morte diventa il punto più alto di questo rapporto tra le vicende delle foglie e degli uomini: «spoglie» si dice infatti dei corpi umani, ed è la parola di maggior forza inventiva, la più dantesca (non per niente arriva con la terza rima) di tutto il passo.

115. *il mal seme d'Adamo*: la cattiva discendenza d'Adamo, cioè gli uomini dannati. «Figli d'Adamo» per «uomini» anche in *Conv*. IV, XV 7, che cita *Eccl*. 3, 21; era espressione comune, derivata appunto dalla Scrittura.

gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni come augel per suo richiamo.
Così sen vanno su per l'onda bruna,
e avanti che sien di là discese,
anche di qua nuova schiera s'auna.
«Figliuol mio», disse 'l maestro cortese,
«quelli che muoion ne l'ira di Dio
tutti convegnon qui d'ogne paese:
e pronti sono a trapassar lo rio,
ché la divina giustizia li sprona,
sì che la tema si volve in disio.

116. *gittansi*: il soggetto è *il mal seme*, singolare con valore collettivo. La leggerezza delle parole qui usate (*gittansi... per cenni*), e il paragone con l'uccello, danno a quelle ombre una fragilità che corrisponde, quasi proseguendola, alla similitudine delle foglie.

117. *per cenni*: fatti da Caronte; cfr. v. 110: *loro accennando*. – *per suo richiamo*: come l'uccello da caccia scende al richiamo del padrone; ed ognuno ha il *suo*: «Qui fa la similitudine dell'uccellatore, che richiama lo sparviere con l'uccellino, e lo falcone con l'alia delle penne, e l'astore col pollastro, e ciascuno con quel di che l'uccello è vago» (Buti).

118. *l'onda bruna*: il fiume infernale ha le acque cupe, nere, mancando là ogni luce; cfr. v. 98: *livida palude*. Il verso vede allontanarsi e sparire – con gli occhi di Dante rimasto sulla riva – quelle anime in modo irrevocabile.

120. *s'auna*: si raduna, si raccoglie. La *d* spesso manca in antico nei verbi composti con la prep. *a* e inizianti per vocale (così *a-usare* a XI 11, *a-ontare* a VI 72, ecc.). L'oscillazione, comune ad altre lingue romanze, è dovuta probabilmente al fatto che i due elementi erano in origine avvertiti come distinti (G. Petronio in *Lingua Nostra*, VII, 1946, pp. 49-53).

121-5. La risposta di Virgilio spiega ora quello che Dante ha chiesto prima (vv. 72-5).

122. *ne l'ira di Dio*: in peccato mortale, impenitenti fino all'ultimo. L'*ira di Dio* è espressione biblica (cfr. *Ps*. 77, 31) ed indica il giusto sdegno di Dio per l'offesa subita con il peccato (cfr. *Par*. VI 90: *gloria di far vendetta a la sua ira*).

124. *pronti*: desiderosi; cfr. v. 74.

125. *li sprona*: li sospinge, li incalza in avanti, come lo sprone il cavallo restio.

126. *sì che la tema...*: la giustizia divina fa sì che il naturale ter-

Quinci non passa mai anima buona;
e però, se Caron di te si lagna,
ben puoi sapere omai che 'l suo dir suona». 129
Finito questo, la buia campagna
tremò sì forte, che de lo spavento
la mente di sudore ancor mi bagna. 132

rore della pena si cambi in desiderio, cioè essi sono trascinati ad assecondare quell'ineluttabile giustizia. Il motivo è profondo, perché indica nella coscienza del dannato il riconoscimento della giustizia della propria pena; tema che tornerà più volte nell'*Inferno*, a ricordare che anche nei dannati resta pur sempre ciò che è proprio dell'uomo, cioè l'intelletto e la coscienza.

127. *Quinci*: di qui.

– *anima buona*: un'anima che sia in grazia di Dio e non in peccato mortale.

128. *di te si lagna*: protesta per la tua presenza qui.

129. *che 'l suo dir suona*: che cosa il suo parlare significa; e cioè che Dante, uscito dalla selva mortale con l'aiuto divino, non appartiene più al mondo infernale, ma a quello della grazia. La frase è velata, come ciò che riguarda un profondo, personale evento dell'anima.

130-6. Dante non ci descrive il suo passaggio al di là dell'Acheronte. Il terremoto improvviso ed il fulmine che gli fa perdere i sensi sono il segno che qui avviene qualcosa di straordinario, che si compie per intervento divino, di cui non è specificato il modo. (Così nella Scrittura simili fenomeni naturali – tuoni, lampi, terremoti – accompagnano i diretti interventi di Dio nella storia.) Il canto si chiude su questo drammatico sconvolgimento, che sembra riassumerne il tragico significato di ingresso nel regno del male.

131. *de lo spavento*: complemento di causa: dallo spavento (lo stesso uso a XXIII 20: *de la paura*). Altri intende complemento di specificazione dipendente da *mente* (memoria): la memoria dello spavento. Ma si veda il costrutto di XXIV 84. Dante, come sempre dirà poi, riprova al ricordo – non ricorda soltanto – gli stessi sentimenti provati nella realtà del viaggio.

132. *la mente...*: la sola memoria di quel fatto mi bagna ancor oggi di sudore. Che il ricordo dei fatti narrati sia così vivo da provocare la stessa reazione emotiva e fisica di allora (qui nell'*Inferno* appunto spavento e sudore, o raccapriccio: XXII 31; o ribrezzo: XXXII 71-2; ecc.) diventerà una costante del racconto dantesco (segnata dall'avverbio *anco*, *ancor*) fino all'ultimo canto del *Paradiso* (*e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa*: XXXIII

La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia
la qual mi vinse ciascun sentimento;
e caddi come l'uom cui sonno piglia. 136

62-3), a sottolineare, in dipendenza dal tema dominante della memoria, la veridicità della storia (cfr. nota a II 8).

133. *lagrimosa*: piena di lacrime; questa terra è come la regione del pianto (cfr. *Aen*. VI 441: «lugentes campi», e *Ps*. 83, 7: «in valle lacrimarum»).

– *diede vento*: emise un vento, un vapore; si credeva allora che i terremoti fossero originati da venti o vapori sotterranei (cfr. *Purg*. XXI 55-7) che dilatati per il calore non trovassero uscita in superficie; il fenomeno è descritto da Aristotele in *Meteor*. II 8, 366b e da Ristoro d'Arezzo nella *Composizione* II 6,4,6.

134. *che balenò...*: che fece balenare: dal vento si sprigiona un lampo, così forte da far svenire Dante. Il lampo derivava, sempre secondo Aristotele, dall'incendiarsi dei vapori aridi. Sembra proprio, dunque, intendere il *che* come pronome relativo soggetto riferito a *vento* (come spiega la maggioranza di antichi e moderni), anche se non abbiamo altri esempi di «balenare» usato transitivamente. Altri lo intende (prendendo *balenò* in senso intransitivo, e *luce* come soggetto) come un *che* consecutivo, o modale, o locativo (nel qual vento). In ogni caso la sequenza dell'immagine (terremoto-vento-lampo) è concepita e va vista come strettamente concatenata, quasi un unico evento in tre tempi.

136. *e caddi...*: questo svenimento simile al sonno (dice infatti: *come l'uom cui sonno piglia*, giacché non si tratta di un sonno naturale), che cela a Dante – e a noi – il segreto del passaggio, fu già inteso allegoricamente da alcuni tra gli antichi (Benvenuto: «clausit mihi oculos corporales et aperuit mentales»), ed altri ha ricordato che il sonno spesso indica nel linguaggio scritturale e mistico lo stato proprio di chi ha una visione (cfr. *Gen*. 28, 12 sgg.; *Dan*. 7, 1; ecc.), metafora che Dante stesso sembra usare in *Purg*. XXIX 144 e *Par*. XXXII 139: *Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna...* È pensabile – anche se non necessario – che a questo stato egli voglia alludere, come farà appunto alla fine, nel luogo citato del *Paradiso*, anche in questo ingresso nel mondo dell'aldilà. In ogni caso è certo che questo *sonno* copre l'evento soprannaturale dell'entrata di un vivo nel regno dei morti.

NOTE INTEGRATIVE

59-60. **Colui che fece... il gran rifiuto**. Diamo qui i principali argomenti che ci convincono a riconoscere in questo personaggio, seguendo gli antichi, il papa Celestino V. La rinuncia di Celestino al papato aveva suscitato enorme impressione nella cristianità, e grande rammarico in chi aveva sperato in una riforma in senso spirituale della Chiesa; imponenti processioni popolari erano state fatte per indurlo a desistere da quell'idea, e in seguito si era discusso sulla legittimità di tale rinuncia. Era questa quindi la sola celebre figura a cui immediatamente allora si pensasse – e di fatto si pensò – per un *gran rifiuto*; e Dante non poteva ignorarlo. Se ricordiamo poi che per Dante il vile o pusillanime è proprio chi rinuncia alle grandi imprese per poca stima di sé medesimo (*Conv*. I, XI 18-20 e *Inf*. II 46-8), e che il rifiuto di Celestino portò al trono di Pietro, con inganno, proprio colui che doveva prostituire la Chiesa (sempre secondo Dante: XIX 55-7), l'identificazione appare anche oggi indubbia. Chi vi si oppone – sono stati fatti molti altri nomi, tra i quali il più coerente al testo è quello di Pilato – si appella al fatto che Celestino godeva fra il popolo fama di santità, e fu canonizzato nel 1313. Ma a parte il fatto che tale canonizzazione divenne nota quando l'*Inferno* era già scritto, e che Dante non si ritiene comunque mai vincolato, nei suoi giudizi di dannazione o salvezza, dalle decisioni ecclesiastiche (cfr. XXVII 118-20; *Purg*. III 133-5), proprio quella fama aveva sollevato tante speranze, e provocato poi così aspra delusione. Di tale vicenda, di cui certamente anche Dante fu partecipe, ci resta prezioso e direi probante documento in una notissima lauda di Jacopone da Todi: «Que farai, Pier da Morrone? / èi venuto al paragone... grann'eo abi en te cordoglio / co' t'escio de bocca: "Voglio", / che t' hai posto jogo en collo / che tt'è tua dannazïone. / Quanno l' omo vertüoso / è posto en loco tempestoso, / sempre 'l trovi vigoroso / a portar ritto el confalone» (ed. Mancini, *Lauda* LXXIV 1-2, 27-34); dove il gonfalone abbandonato da Celestino appare straordinariamente simile all'insegna dantesca. Si aggiunga infine che il modo vivo e immediato del riconoscimento (*vidi e conobbi*), e soprattutto la derivante certezza sulla specie dei peccatori che qui compaiono (*Incontanente intesi e certo fui*), denotano chiaramente, come osservò il Parodi, trattarsi qui di un contemporaneo, fatto che solo può suscitare, come altrove nelle cantiche, freschezza di ricordi e sentimenti. (Su tutta la questione si veda G. Padoan in SD XXXVIII (1961), pp. 75-128 e A. Frugoni in ED I, alla voce *Celestino V*.)

109. **Con occhi di bragia**. Manteniamo qui la virgola dell'edizione del '21 (che è anche nella Crusca e nel Moore), perché riteniamo che la connotazione definisca Caronte, come già in Virgilio («stant lumina flamma»), e non sia riferita ad *accennando*, come

pensava il Barbi, e con lui il Petrocchi, che per questo tolse il segno di interpunzione. Al decisivo riscontro virgiliano, si può aggiungere che Caronte, come appare dal v. 117, chiama le anime *per cenni*, evidentemente fatti non con gli occhi, ma con la mano.

CANTO IV

[Canto quarto, nel quale mostra del primo cerchio de l'inferno, luogo detto Limbo, e quivi tratta de la pena de' non battezzati e de' valenti uomini, li quali moriron innanzi l'avvenimento di Gesù Cristo e non conobbero debitamente Idio; e come Iesù Cristo trasse di questo luogo molte anime.]

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi

1. *Ruppemi l'alto sonno*: il canto nel quale, come si vedrà, Virgilio sarà protagonista, si apre con una citazione virgiliana: cfr. *Aen*. VII 458: «olli somnum ingens rumpit pavor». In attacco di terzina, e di canto, il verbo, più volte usato per il sonno nel linguaggio dantesco, appare una vera e propria rottura, che cambia l'ambiente e lo stato d'animo. Osserviamo che il rapporto con l'ultima frase del canto precedente, qui stabilito dalla parola *sonno*, sarà una costante da Dante sempre seguita, quasi a legare l'un canto all'altro al di là della pausa che rompe la, catena delle rime.

– *alto*: profondo. Quel sonno è stato così profondo che egli non si è accorto di come sia passato all'altra riva, e che gli ha dato riposo (cfr. v. 4) pur essendo durato un tempo evidentemente breve. Sembra qui confermarsi il significato mistico di questo particolare sonno (cfr. nota a III 136).

2. *greve*: di suono grave, cupo.

– *truono*: tuono: forma normale dell'italiano antico. È un rumore improvviso e violento (cfr. *ruppemi*, *mi riscossi*, *per forza*), e quindi non sembra – come altri intende – lo stesso del v. 9, che indica un rumore continuo di lamenti. Inoltre, come il lampo alla fine del verso precedente ha provocato il sonno, così un tuono provoca il risveglio, in coerenza con il modello dei fenomeni naturali che accompagnano un evento straordinario (cfr. nota a III 130-6; così anche il Momigliano).

– *mi riscossi*...: il verbo indica lo scuotersi di chi si risveglia, come spiega il verso successivo, *per forza*, cioè non naturalmente (cfr. *Purg*. IX 34-6: *Non altrimenti Achille si riscosse, / li occhi svegliati rivolgendo in giro / e non sappiendo là dove si fosse*).

come persona ch'è per forza desta;
    e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov'io fossi.
    Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.

4. *riposato*: questo senso di riposo sembra suggerire, in apertura, il carattere del canto, come una pausa dopo la drammaticità del precedente; cfr. nota al v. 1.

5. *fiso riguardai*: *fiso* vale fissamente (cfr. *Purg*. III 106); comincia qui quell'attento sforzo dello sguardo che accompagnerà, fino agli ultimi versi (*Par*. XXXIII 132), tutto il viaggio nell'oltremondo.

7. *Vero è che...*: il fatto sta che; espressione dichiarativa che si ritrova più volte nella *Commedia*, di solito con valore di ribadita affermazione della verità di un fatto (cfr. IX 22; XXIX 112), a volte con senso concessivo: «è ben vero che» (cfr. *Purg*. III 136). Qui par rispondere ad un pensiero sottinteso: «Cosa fosse accaduto, come avessi passato l'Acheronte, non so: so che mi trovai...» (Momigliano).

– *su la proda*: sull'orlo, sul limite.

8. *valle d'abisso*: le due parole sembrano sinonimiche, ma *abisso* indica qui l'inferno, secondo un preciso riferimento scritturale: «puteum abyssi», *Apoc.* 9, 2 (cfr. l'espressione equivalente *valle inferna*: *Purg*. I 45). L'inferno è immaginato da Dante come un abisso profondo, a forma circolare d'imbuto, che va restringendosi fino al centro della terra, dov'è confitto Lucifero; tale figurazione appare qui per la prima volta, in forma ancora vaga e imprecisata, di profonda cavità.

– *dolorosa*: piena di dolore (cfr. III 1: *la città dolente*); l'aggettivo tornerà più volte come definitorio dell'inferno: *doloroso ospizio* (V 16), *doloroso regno* (XXXIV 28).

9. *'ntrono...*: rumore continuo e assordante (cfr. l'uso del verbo *intronare* in VI 32 e XVII 71). Altri mantiene la lezione tradizionale *truono* (Mazzoni), che tuttavia può creare ambiguità col v. 2 e meno corrisponde, come suono, agli *infiniti guai*. Per questa distinzione – tra il fragore del tuono e il rombo dei lamenti – e per le ragioni dette sopra (cfr. nota al v. 2), accogliamo senz'altro la lezione del Petrocchi, fondata su buona parte della tradizione.

Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discernea alcuna cosa.
«Or discendiam qua giù nel cieco mondo»,
cominciò il poeta tutto smorto.

– *accoglie*: raccoglie, dai diversi, *infiniti guai*, un unico dolente frastuono. Così sembra doversi intendere il senso di *accoglie* (di singoli suoni farne uno solo) a confronto con *Purg*. XXVIII 19 e *Par*. XIV 122, dove dal fruscio delle singole fronde e dai canti dei singoli beati *si raccoglie*, o *accoglie*, un'unica musica (Mattalia).

– *guai*: lamenti, grida di dolore (cfr. III 22). Questa proposizione relativa (si noti il verbo al presente) sembra voler indicare non tanto la sensazione del momento – che seguirà ai vv. 25-7 – ma una determinazione generale della *valle d'abisso*, quasi commentando il *dolorosa* del v. 8.

10. *Oscura*...: i tre aggettivi descrivono come si presenta allo sguardo di Dante l'abisso infernale nel suo insieme: tutti e tre reggono la consecutiva seguente; *nebulosa* indica la caligine che avvolge l'inferno, tratto di origine biblica, e dello stesso luogo sopra citato per la *valle d'abisso* («et ascendit fumus putei», *Apoc*. 9, 2).

11. *per ficcar*: per quanto ficcassi. Il *per* con l'infinito con valore concessivo è comune all'italiano antico. Il verbo *ficcare* indica l'intensità e quasi la penetrazione dello sguardo (cfr. XV 26; *Par*. VII 94; ecc.).

– *lo viso*: lo sguardo, la vista (lat.: *visus*); *viso* in questa accezione è normale presso gli antichi e si trova abitualmente nella *Commedia*, come nella *Vita Nuova*, e nella prosa del *Convivio* («per affaticare lo viso molto, a studio di leggere»: III, IX 15).

13. *Or discendiam*...: l'attacco di Virgilio è solenne e doloroso. Egli entra in quel mondo di dolore, privo di luce materiale e morale (*cieco*), che è anche il suo. Se il canto precedente è virgiliano quanto al modello, in questo Virgilio è il vero protagonista, come figura centrale del mondo antico precristiano di cui qui si celebra la grandezza e il limite.

– *cieco*: questo aggettivo tipico dell'*Inferno* (cfr. III 47: *cieca vita*, e nota), con valore fortemente morale, ha tuttavia qui una particolare rilevanza, perché è proprio ciò che caratterizza il cerchio di Virgilio, dove non è altra colpa che la mancanza della luce della fede.

14. *smorto*: pallido in volto; con i soli due aggettivi *cieco* e *smorto*, Dante coglie ed esprime quale sia l'animo del poeta latino in questo momento.

«Io sarò primo, e tu sarai secondo». 15
E io, che del color mi fui accorto,
dissi: «Come verrò, se tu paventi
che suoli al mio dubbiare esser conforto?». 18
Ed elli a me: «L'angoscia de le genti
che son qua giù, nel viso mi dipigne
quella pietà che tu per tema senti. 21

15. *Io sarò primo...*: è chiaramente sottolineata, all'entrata nel mondo infernale, la funzione di guida che sarà propria di Virgilio.

16. *del color*: dell'impallidire del volto di Virgilio, che Dante intende come segno di paura (v. 21).

17. *paventi*: temi.

18. *che suoli...*: Virgilio è stato finora il conforto e la sicurezza ad ogni passo difficile (cfr. I 91 sgg.; III 13 sgg.); se teme lui, la guida, come potrà aver coraggio chi segue? Questa battuta è forse il primo esempio di quella naturalezza e vivezza di dialogo familiare (*Come verrò, se tu paventi...?*) che forma nella *Commedia* quasi un tessuto continuo ed è uno dei principali elementi della sua apparente veridicità.

– *dubbiare*: dubitare, che vale «esitare» e «temere»; qui sembra prevalere il senso di temere (cfr. *Purg.* XX 135); è infinito sostantivato.

19. *L'angoscia*: il tormento, fisico e morale. Questo termine porta quasi sempre con sé il doppio significato, proprio e traslato, oggi rimasto solo nel suo equivalente *affanno* (cfr. VI 43 e 58). Viene allo scoperto in questa terzina ciò che era nascosto nei vv. 13-4. Sembra più probabile che Virgilio si riferisca qui a tutte le genti dell'inferno in genere (*le genti / che son qua giù*) e non solo a quelle del Limbo, come alcuni pensano. Anche l'espressione identica che egli usa sopra (*qua giù nel cieco mondo*) indica infatti tutto l'inferno. Comunque quell'angoscia comprende anche la sua, ed è certamente a quella sua che egli soprattutto pensa. Il movimento ritmico è solenne: tutta l'angoscia che sale da quell'abisso sembra investire Virgilio, e farlo impallidire di pietà.

20. *mi dipigne*: riprende l'immagine del *color* del v. 16.

21. *pietà*: parola centrale di tutto l'inferno (cfr. II 5 e nota), che sempre si contrappone nel testo all'*angoscia*, al *pianto*, ai *martiri*; qui apre il canto del Limbo, e in essa culmina il breve discorso di Virgilio.

– *per tema senti*: intendi come paura (*sentire* ha qui il senso lati-

Andiam, ché la via lunga ne sospigne».
Così si mise e così mi fé intrare
nel primo cerchio che l'abisso cigne.
Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri,

no di credere, giudicare). Il senso è assicurato dalle parole di Dante al v. 17: *se tu paventi*.

22. *ne sospigne*: ci spinge a procedere senza indugi. Verso veloce e brusco, come di chi voglia rompere un discorso temuto. Si delinea l'animo di Virgilio, tanto profondo nei sentimenti quanto schivo nel manifestarli.

24. *nel primo cerchio*: è il Limbo, che Dante ha posto, come voleva la tradizione (e come indica il nome stesso: lembo, orlo), nella parte più alta dell'inferno. Tuttavia questo Limbo (pur mantenendo il suo carattere tradizionale di luogo senza beatitudine e senza tormento) è un'invenzione tutta particolare – come abbiamo visto nell'Introduzione al canto – della mente di Dante, che se ne serve a suo modo, per assegnare un luogo proprio, che non sia vero inferno pur non potendo essere paradiso, agli eroi e sapienti del mondo antico, e in genere agli uomini giusti che non conobbero la fede cristiana.

– *cigne*: cinge, recinge, come una grande balza o ripiano circolare. Così sono immaginati, quasi gradini intagliati nella parete rocciosa (*gradi* li chiama Dante altrove), i cerchi nei quali sono suddivisi i peccatori.

25. *secondo che...*: secondo ciò che si poteva comprendere dall'ascoltare (giacché nulla si vedeva per l'oscurità). Con questa terzina si entra veramente nel primo cerchio, che si annuncia come un grande coro di *sospiri*; e la parola è sintomatica: tutta la potente suggestione di questo canto è infatti proprio nell'eterno sospiro che le anime dei sospesi rivolgono verso l'alto, e che mai sarà esaudito.

26. *non avea*: non c'era; «avere» o «averci» per «esserci», comune nell'italiano antico, è rimasto vivo in altre lingue romanze. Si incontrerà altre volte nel poema (cfr. XXX 87; *Par*. XV 106; ecc.).

– *mai che*: altro che, fuor che (dal latino *magis quam*; prov. *mas que*; cfr. XXI 20; XXVIII 66 e più volte); *di sospiri* è compl. di qualità dipendente da *pianto* (non vi era altro pianto che di sospiri). L'unica espressione di dolore nel Limbo è dunque il sospiro, che esprime il desiderio inappagato dell'animo umano (cfr. *Purg*. VII 29-30: *ove i lamenti / non suonan come guai, ma son sospiri*).

che l'aura etterna facevan tremare;
ciò avvenia di duol sanza martìri
ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi,
d'infanti e di femmine e di viri.
Lo buon maestro a me: «Tu non dimandi
che spiriti son questi che tu vedi?
Or vo' che sappi, innanzi che più andi,
ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,

27. *aura etterna*: perché eterno è l'inferno (cfr. I 114; III 8). Di questo umano sospiro – ben grave e profondo – trema dunque in eterno l'aria infernale.

28. *di duol sanza martìri*: a causa di un dolore senza tormenti fisici (cfr. *Purg*. VII 28: *luogo è là giù non tristo di martìri*).

30. *d'infanti e di femmine...*: cfr. *Aen*. VI 305-7: «omnis turba... matres atque viri... pueri innuptaeque puellae». Già qui appare che, oltre agli *infanti* della tradizione, sono ospitati in questo Limbo anche gli adulti.

31-40. Virgilio questa volta precede la domanda di Dante, e tutto il suo breve discorso ne dice la ragione. È di lui stesso che qui si tratta (v. 39) ed egli vuol togliere ogni possibile ombra alla mente del discepolo (*ei non peccaro; s'elli hanno mercedi, / non basta; Per tai difetti, non per altro rio*). La difesa di Virgilio è poi la difesa che Dante stesso fa dei suoi amati poeti e saggi dell'antichità, tutta fondata sulla negatività della loro colpa (cfr. nota al v. 40).

33. *vo' che sappi*: voglio che tu sappia; *voglio* è fraseologico, e l'espressione serve ad introdurre una spiegazione, come il nostro *devi sapere*.

– *andi*: vada; congiuntivo presente arcaico del verbo «andare» formato dal tema dell'infinito.

34. *non peccaro*: non peccarono contro la legge naturale; così gravemente, s'intende, da meritare la dannazione per le loro colpe. Perché essi siano egualmente perduti, è spiegato nei versi seguenti.

– *mercedi*: meriti (cfr. *Par*. XXI 52; XXVIII 112; XXXII 73); nella dottrina cristiana il merito è quello che l'uomo si acquista con le cosiddette «opere buone» – ma che non basta (come dice Virgilio), senza la grazia, a raggiungere Dio (cfr. *Par*. XXV 69). In quel *non basta*, così teologicamente esatto, è pur racchiuso un rimpianto, come notò il Momigliano. Si legga, a confronto con questi versi, *Mon*. II, VII 4.

non basta, perché non ebber battesmo,
ch'è porta de la fede che tu credi;
e s'e' furon dinanzi al cristianesmo,
non adorar debitamente a Dio:
e di questi cotai son io medesmo.
Per tai difetti, non per altro rio,
semo perduti, e sol di tanto offesi,

36. *ch'è porta...*: il battesimo è l'ingresso nella fede (cfr. *Par*. XXV 10-2) ed era detto dai teologi «ianua sacramentorum» (cfr. anche Fra Giordano, ed. Narducci, p. 149, cit. dal Barbi: «Questa circoncisione sì era porta della legge vecchia; siccome è oggi il battesimo della nuova»). La maggioranza dei codici legge *parte*; ma, oltre al fatto che Dante usa un'identica immagine nel luogo sopra citato di *Par*. XXV, tutto il contesto conduce alla lezione *porta*: quello che è mancato agli abitanti del Limbo non è «una parte» della fede; essi sono «rimasti fuori» dalla fede, e quindi dalla beatitudine (si veda la difesa della lezione *porta* in Petrocchi I, pp. 170-1 e in Mazzoni, *Commento*, pp. 82-4).

37-8. *e s'e' furon...*: e se vissero prima del cristianesimo, non adorarono Dio nel modo dovuto (come gli ebrei giusti). Gli abitanti del Limbo dantesco sono dunque, oltre ai fanciulli innocenti, i giusti non battezzati dell'era cristiana, e i giusti non ebrei dell'era precristiana; gli esclusi cioè dalla fede in Cristo, venuto o venturo, come si dirà in *Par*. XXXII 24-7.

39. *son io medesmo*: la confessione di Virgilio non giunge inattesa, ma la sua spoglia semplicità raggiunge il cuore del lettore.

40. *Per tai difetti*: per tali mancanze: di fede e di battesimo. Si sottolinea il senso negativo della colpa, che corrisponde alle parole di Virgilio in *Purg*. VII 25: *Non per far, ma per non fare ho perduto...*

– *per altro rio*: per altra reità, colpa: *rio* è aggettivo sostantivato (cfr. *Purg*. VII 7).

41. *semo perduti*: queste due parole dicono tutto il dramma di Virgilio: essi sono perduti come tutti gli altri abitanti dell'inferno (la *perduta gente*) in quanto manca a loro in eterno la vista di Dio, che è la vera meta dell'uomo. – *semo* è forma normale nel Duecento fiorentino (così *avemo*, *potemo* ecc.); ancor viva nei dialetti toscani (NTF, pp. 139-42).

– *sol di tanto*: soltanto in questa misura.

– *offesi*: colpiti, tormentati; il verbo «offendere» mantiene il for-

che sanza speme vivemo in disio». 42
Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi,
però che gente di molto valore
conobbi che 'n quel limbo eran sospesi. 45

te senso latino anche altrove nella *Commedia* (cfr. II 45; V 109; IX 123 e altrove).

42. *che sanza speme*...: che viviamo nel desiderio eterno di Dio, senza speranza di poterlo mai appagare. Si cfr. *Conv*. III, xv 3: «desiderio... essere non può con la beatitudine, acciò che la beatitudine sia perfetta cosa, e lo desiderio sia cosa defettiva». E cosa si debba intendere per speranza, è definito in *Par*. XXV 67-8: *speme... è un attender certo / de la gloria futura*. Questo grande verso conclusivo, che alla maniera del Dante maggiore riepiloga in forte sintesi tutta una tragica situazione umana, resta nella memoria quasi come insegna del Limbo dantesco; esso è costruito sulle due alte parole *speme* e *disio*, forze centrali dell'anima dell'uomo, e del mondo dantesco in particolare.

43. *Gran duol mi prese*...: il gran dolore di questo verso è come l'eco dell'animo di Dante al *disio* senza speranza del v. 42. Tra questi due versi (42-3), che sono come il cuore del canto, passa tutta la tragedia del mondo precristiano escluso dalla grazia – e in genere dell'uomo affidato alle sue sole forze – e la risonanza profonda che essa ha nel cuore del poeta cristiano. È questo il tema fondamentale di Virgilio in tutta la *Commedia*, che tornerà in molti grandi momenti poetici, come vedremo, fra cui il celebre luogo di *Purg*. III 37-45 e, più rilevante e esplicito fra tutti, l'incontro con Stazio in *Purg*. XXI-XXII.

44. *gente di molto valore*...: il fatto che tra di essi sia lo stesso Virgilio, fa capire a Dante quali persone si possano qui trovare. E di essi soli – si noti – egli si dà pensiero. È chiaro che per loro soltanto è scritto tutto il canto IV.

45. *limbo*: in senso proprio, vale lembo o orlo della veste; da cui il senso figurato di margine esterno o superiore del luogo di perdizione, dove si pensava fossero rimasti gli antichi patriarchi fino alla loro liberazione. Sul concetto di Limbo nella tradizione cristiana si veda l'Introduzione al canto.

– sospesi: in stato di sospensione, senza disperazione e senza speranza (cfr. II 52); la parola sospesi corrisponde allo stato perenne di disio di quelle anime. L'immagine della sospensione, come in bilancia, per gli abitanti del Limbo, si trova in san Bonaventura, II Sent. dist. 33 a. 3 q. II concl. (Bottagisio): «ita aequa lance divino

«Dimmi, maestro mio, dimmi, segnore»,
comincia' io per voler esser certo
di quella fede che vince ogne errore:
«uscicci mai alcuno, o per suo merto
o per altrui, che poi fosse beato?».
E quei che 'ntese il mio parlar coverto,

iudicio eorum cognitio et affectio libratur». Da tale testo sembra dipendere questo dantesco, perché un secondo preciso richiamo troviamo nelle parole che immediatamente seguono: «et in tali statu perpetuatur, ut nec tristitia deiciat, nec laetitia reficiat» (cfr. più oltre, v. 84: sembianz' avevan né trista né lieta).

46. *maestro mio... segnore*: sembra che Dante voglia offrire un tributo d'omaggio a Virgilio, con questo doppio titolo «che è una lode delicata e pietosa» (Tommaseo).

47-8. *certo di quella fede...*: fatto certo, confermato (dall'esperienza diretta) di ciò che afferma la fede cristiana che vince ogni errore (errore in senso proprio, cioè il contrario della verità); si cfr. *Conv*. II, VIII 14-5: «la dottrina veracissima di Cristo, la quale... non soffera alcuno errore... ne fa certi sopra tutte altre ragioni». Dante chiede qui una conferma esplicita della discesa di Cristo agli inferi (e della conseguente liberazione delle anime dei patriarchi), articolo del *Credo*, o *Simbolo Apostolico* («descendit ad Inferos»). Così intendono tutti gli antichi. Ma sul senso di questo verso, da molti contestato, si veda la nota in fine di canto.

49. *uscicci*: uscì di qui; *ci* enclitico, particella avverbiale di luogo, vale come «qui» o anche «di qui»; cfr. più oltre, v. 55: *trasseci*. – *mai* vale «qualche volta» (lat. *unquam*).

– *o per suo merto...*: o per i meriti propri, o per quelli di un altro. L'allusione a Cristo e alla sua discesa (*parlar coverto* lo dirà Dante al v. 51) sembra chiara. Cristo del resto non è mai apertamente nominato nell'*Inferno*, ma sempre indicato con perifrasi. Altri oggi intende (Mazzoni, Fallani): per la fede propria, o per quella dei genitori (cioè adulti e bambini), basandosi sulla stessa espressione usata in *Par*. XXXII 42-3 e sulla spiegazione datane ai vv. 76-84. Il riscontro è preciso; tuttavia, per l'insieme del contesto, e per la dichiarazione di Virgilio ai vv. 62-3 (cfr. nota al luogo), sembra più sicura l'interpretazione tradizionale.

51. *coverto*: non esplicito, allusivo (cfr. *chiuso* a *Purg*. XII 87 e *Par*. XI 73). Dante non ha infatti ricordato la discesa di Cristo agli inferi, ma l'ha sottintesa.

rispuose: «Io era nuovo in questo stato,
quando ci vidi venire un possente,
con segno di vittoria coronato.
Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abèl suo figlio e quella di Noè,
di Moisè legista e ubidente;
Abraàm patriarca e Davìd re,
Israèl con lo padre e co' suoi nati

52. *era nuovo*...: ero qui da poco. Virgilio morì nel 19 a.C.; da quell'anno alla morte di Cristo, avvenuta nel 33 dell'èra volgare, era trascorso un tempo breve a paragone dei secoli che sono passati quando Virgilio parla a Dante, nel 1300.

53. *ci*: qui; cfr. sopra, nota al v. 49.

– *un possente*: il Cristo manifesta la potenza di Dio in questo atto di vittoria sull'inferno. Nell'*Inferno*, per riverenza, il nome di Cristo non è mai pronunciato, come sopra notammo.

54. *con segno di vittoria*...: incoronato dalla croce: nell'iconografia medievale, il Cristo era spesso rappresentato con un'aureola attraversata da una croce (detta aureola crocifera); il *segno di vittoria* è indubbiamente la croce, come in tutta la tradizione cristiana. Alcuni (Barbi, Mazzoni) dividono *coronato* con una virgola dalle parole che precedono, intendendo il *segno di vittoria* come una croce astile portata in mano da Cristo (altra immagine ritrovabile nell'iconografia e nei testi cristiani). A noi sembra tuttavia che tale divisione, oltre a lasciare senza giustificazione il *coronato*, sia inutile frattura del ritmo glorioso del verso: è proprio la croce infatti, nel senso profondo che quell'aureola esprime, la corona regale del Cristo (cfr. *Hebr*. 2, 9: «videmus Iesum, propter passionem mortis, gloria et honore coronatum»), e tale pregnanza ci appare la forza di questo verso dantesco.

55. *Trasseci*: trasse di qui (cfr. sopra, v. 49: *uscicci*); sono indicati qui i principali patriarchi dell'antica alleanza, liberati dalla discesa di Cristo.

– *primo parente*: primo padre, progenitore di tutti gli uomini: Adamo.

57. *Moïsè legista*: legislatore, in quanto dette il decalogo agli Ebrei; ma obbediente egli stesso a Dio. Le due espressioni caratterizzano perfettamente la vita di Mosè: sempre sottomesso a Dio («servus Domini» è detto più volte nella Scrittura; cfr. *Ios*. 1, 1-2 ecc.) e promulgatore della legge.

59. *Israèl*: è Giacobbe, a cui fu dato il nome di Israel («lotta con Dio») dopo la lotta notturna con l'Angelo (*Gen*. 32, 28).

e con Rachele, per cui tanto fé;
    e altri molti, e feceli beati.
E vo' che sappi che, dinanzi ad essi,
spiriti umani non eran salvati».
    Non lasciavam l'andar perch'ei dicessi,
ma passavam la selva tuttavia,
la selva, dico, di spiriti spessi.
    Non era lunga ancor la nostra via
di qua dal sonno, quand'io vidi un foco

– *con lo padre*: Isacco.
– *e co' suoi nati*: i dodici figli, da cui derivarono le dodici tribù di Israele.
60. *per cui tanto fé*: Giacobbe servì Labano, padre di Rachele, sette anni e poi altri sette, per ottenerla in moglie (*Gen*. 29, 18-30). Per *fé* (fece) cfr. nota a *feo* al v. 144.
62. *dinanzi ad essi*: prima di essi: cioè prima della morte di Cristo; si conferma quindi che la liberazione delle anime giuste dal Limbo avvenne soltanto alla discesa di Cristo, e nessuno poté salvarsi prima, *per suo merto* (cfr. nota al v. 49).
63. *non eran salvati*: non erano stati salvati; forma ricalcata sul piuccheperfetto latino.
64. *perch'ei*: per il fatto che egli (con valore concessivo).
– *dicessi*: la desinenza in *-i* della terza persona dell'imperfetto congiuntivo, propria dei primi secoli della lingua accanto a quella in *-e*, usata nella *Commedia* solo in rima (cfr. IX 60; *Purg*. XXIV 136), è tuttora viva nel dialetto toscano (NTF, pp. 157-8).
65. *tuttavia*: avverbio di tempo continuativo: parlando, sempre camminavamo, continuavamo a camminare.
66. *la selva, dico...*: spiega la metafora: la folla delle anime, fitte (*spessi*) come alberi in un bosco.
68. *di qua dal sonno*: dal luogo dove Dante si era destato dal sonno, cioè dall'inizio del cammino. Il senso non cambia se si legge, come parte della tradizione, *di qua dal sommo*, cioè dalla sommità, dal margine superiore del cerchio.
– *quand' io vidi*: comincia qui la seconda parte del canto, quella che aspettavamo, dove si raffigura il luogo di Virgilio, il luogo che Dante ha assegnato per sempre ai grandi del mondo antico da lui tanto amati.
– *un foco...*: una fiamma che vinceva, cioè disperdeva con la

ch'emisperio di tenebre vincia. 69
Di lungi n'eravamo ancora un poco,
ma non sì ch'io non discernessi in parte
ch'orrevol gente possedea quel loco. 72
«O tu ch'onori scienzia e arte,
questi chi son c'hanno cotanta onranza,

sua luce, un mezzo cerchio di tenebre, formando così una semisfera illuminata (cfr. *Aen*. I 727: «et noctem flammis funalia vincunt»: Giuliani). Altri intende: che (oggetto) un emisfero di tenebre circondava (dal latino *vincire*, avvincere). La sintassi regge, ma non il senso dell'immagine, che sta tutto nella prima interpretazione: questo modesto fuoco che pur riesce a spezzare in qualche modo (vincere) le tenebre infernali, è infatti straordinaria invenzione della fantasia dantesca: esso raffigura la luce della mente umana – qui abitano i grandi filosofi e poeti antichi – nel suo limite e pur nella sua analogia con la luce divina, di cui serba pur sempre lo splendore.

71. *ma non sì ch'io...*: ma non così lontani ch'io non riuscissi a scorgere, in quella poca luce, almeno confusamente...

72. *ch'orrevol gente...*: che gente onorevole, degna d'onore, abitava quel luogo distinto dal resto del cerchio. Dante deve aver scorto alcune anime di quel luogo, come si desume dalla domanda che segue: *questi chi son...?*

73. *ch'onori scïenzïa e arte*: con le tue opere. Virgilio era ammirato nel Medioevo sia per la sua sapienza (cfr. I 89: *famoso saggio*) sia per la sua arte poetica (*ibid*. 87: *lo bello stilo*), due cose d'altronde inscindibili: insieme esse formavano la figura del poeta sapiente, centrale nella vita di Dante, che intende in qualche modo ripeterla come autore della *Commedia*.

74. *onranza*: onoranza, onore (cfr. v. 76: *onrata*); la forma sincopata era corrente in poesia. Si osservi quante volte, non certo a caso, questa parola con i suoi derivati si ripeta in queste quattro terzine: *orrevol*, *onori*, *onranza*, *onrata*, *onorate*, e più oltre ancora tre volte *onore* (93, 100, 133); l'onore infatti è ciò che distingue queste anime, il loro proprio, in precisa rispondenza all'etica aristotelica (*Eth*. *Nic*. IV, III), dove l'aspirazione all'onore in quanto massimo dei beni esteriori, premio della virtù e attribuito agli stessi dei, è ciò che qualifica il magnanimo (Forti, *Magnanimitade*, pp. 25 sgg.); tale onore, dalla vita terrena, di cui è specifico, si ripercuote in qualche modo anche nell'altro mondo (vv. 76-8). È questa l'idea – del tutto dantesca e fuori di ogni schema teologico – che

che dal modo de li altri li diparte?». 75
E quelli a me: «L'onrata nominanza
che di lor suona sù ne la tua vita,
grazia acquista in ciel che sì li avanza». 78
Intanto voce fu per me udita:
«Onorate l'altissimo poeta:
l'ombra sua torna, ch'era dipartita». 81
Poi che la voce fu restata e queta,
vidi quattro grand'ombre a noi venire:
sembianz'avevan né trista né lieta. 84

genera il *nobile castello*, col fuoco che lo illumina e il fresco prato che – come negli Elisi virgiliani – ne ricopre il terreno. Si è acutamente rilevato (Forti, *op. cit.*, p. 29) che la stessa figura retorica dell'insistente ricorrere del termine *honor* si ritrova nel passo di san Tommaso che commenta il citato luogo dell'*Etica*, ben probabile suggestione a questa sequenza dantesca.

75. *li diparte*: li separa, li differenzia dallo stato delle altre anime.

76-8. La fama che di essi ancora risuona in terra ottiene in cielo uno speciale favore che li avvantaggia così sugli altri. Oltre alla descrizione del luogo, di per sé appartato e distinto per la luce e la dignità della struttura architettonica, il ripetersi di questi verbi – *li diparte*, *li avanza* – indica l'elemento fondamentale di questa scena, che è la distinzione di queste anime da tutti gli altri abitanti del Limbo, e dell'inferno in genere. È questa la figura poetica con cui Dante riconosce ed onora la grandezza umana dei filosofi, poeti ed eroi antichi, rimasti in un'eterna «sospensione» del desiderio.

79. *voce*: resta indeterminata; non si sa chi dei poeti abbia parlato. Quella voce esprime il sentimento di tutti.

– *per me*: complemento d'agente; cfr. I 126 e nota.

80. *Onorate...*: il grande e semplice verso è il tributo di Dante a Virgilio, preso quasi ad emblema di quel mondo dell'onore e della virtù che la poesia esprimeva.

82. *fu restata e queta*: si fu fermata, e tacque; la doppia indicazione sembra prolungare l'eco di quella voce nel silenzio circostante (*restata* indica il cessare della voce; *queta* il suono di essa che a poco a poco si spegne: Momigliano).

83. *grand'ombre*: grandi per dignità e solennità d'aspetto.

84. *sembianz' avevan...*: la condizione degli abitanti del Limbo, né di martirio né di beatitudine, viene qui a coincidere e come a sovrapporsi all'immagine del saggio secondo il modello stoico, che

Lo buon maestro cominciò a dire:
«Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:
quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.

deve «non si rallegrare troppo delle cose prospere, né turbarsi delle avverse» (Anonimo). Si cfr. il testo di san Bonaventura sullo stato dei limbicoli citato più sopra, in nota al v. 45: «ut nec tristitia deiiciat nec laetitia reficiat». Così non ci sembra che si possa escludere, da questa raffigurazione delle *grand' ombre* del castello, né l'uno né l'altro dei due aspetti: la tradizione classica (come appare chiaro più avanti, ai vv. 112-4, negli atti e negli sguardi gravi dei magnanimi) offre la figura per esprimere la concezione cristiana del Limbo (quel limbo che Dante ha appunto ad essa destinato, in una profonda convergenza poetica che non è certo la sola del poema dantesco).

86. *Mira colui*: è Omero, che porta la spada perché cantore delle armi, e avanza *sì come sire*, cioè come re tra tutti i poeti, quale era considerato dagli antichi. Dante non lo poté leggere direttamente, se non nei frammenti citati soprattutto da Cicerone, Orazio e Aristotele, ma ne conosceva le lodi che di lui facevano tutti gli scrittori romani a lui noti. Vedi anche *Purg*. XXII 101-2, e la nota a I 79-80.

89. *Orazio satiro*: cioè autore delle *Satire*; per queste soprattutto era famoso Orazio nel Medioevo, che vi ricercava insegnamenti morali letti in chiave cristiana. Dante lo conosceva a fondo, e lo ricorda come un maestro per la sua *Ars poetica* (*Vulg. El.* II, IV 4: «magister noster Oratius»).

90. *Ovidio*: il poeta latino più famoso dopo Virgilio per tutta l'epoca medievale; poeta noto e caro a Dante specie per le *Metamorfosi*. Egli lo cita nel *De Vulgari Eloquentia* (II, VI 7) e più volte lo ricorda, lo imita o ne riprende episodi per tutto il poema, nel quale Ovidio resta la principale fonte per quel che riguarda gli antichi miti.

– *Lucano*: l'autore della *Pharsalia* è, dopo Virgilio, il secondo grande modello epico di Dante e, come Ovidio, è presente per tutta la *Commedia*. Dante lo ricorda come grande poeta in *Conv*. IV, XXVIII 13. I poeti latini qui ricordati sono i più letti e studiati in tutto il Medioevo; essi figurano in ordine cronologico, e sembrano rappresentare i tre stili principali: umile (Orazio delle *Satire*), comico (Ovidio delle *Metamorfosi*) e tragico (Lucano). Uno solo ne

Però che ciascun meco si convene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene». 93
Così vid'i' adunar la bella scola
di quel segnor de l'altissimo canto
che sovra li altri com'aquila vola. 96

manca, carissimo a Dante – Stazio – che si ritroverà tra i salvati (*Purg*. XXI 10 sgg.).

91-2. *meco si convene*...: si incontra, concorda con me nello stesso nome (di poeta), fatto risuonare poco fa dalla voce solitaria.

93. *fannomi onore*...: mi rendono onore, ed è giusto, perché onorano così quel nome che essi stessi portano, e che di onore è ben degno: Virgilio sottolinea così che quell'onore non è tanto rivolto alla sua persona, quanto al nome che egli porta.

94. *la bella scola*: è il piccolo gruppo dei poeti, che sono la compagnia, la *famiglia* di Omero, come saranno i filosofi intorno ad Aristotele (v. 132). In queste tre parole si riversa l'affetto e l'ammirazione di lunghi anni della vita di Dante: quella *bella scola* sono i suoi prediletti maestri, che qui gli appaiono tutti riuniti – da lui riuniti –, e le sue parole esprimono la trepidazione di quella vista. Notevole il rilievo del Paratore (*Tradizione*, p. 29) che i cinque nomi che qui compaiono sono gli stessi che Dante cita nella *Vita Nuova* (XXV 9) come autorità ed esempio per coloro che rimano in lingua volgare.

95. *di quel segnor*...: è Omero, signore della poesia epica (*l'altissimo canto*) che da lui ha origine e di cui è il maggiore rappresentante; *altissimo canto* indica qui certamente il più nobile degli stili, cioè quello tragico: cfr. *Vulg. El*. II, IV 8: «iste quem tragicum appellamus, summus videtur esse stilorum»; lo stesso aggettivo è usato poco prima – non a caso – per Virgilio (v. 80), e altre volte nel poema per la tragedia virgiliana: cfr. XX 113 *alta tragedìa* e XXVI 82 *li alti versi*.

96. *che*: il pronome può riferirsi a Omero (*quel segnor*) oppure a *canto*; ma l'immagine dell'aquila meglio si conviene al poeta che allo stile e così la usa del resto Dante stesso (*Vulg. El*. II, IV 11), quando ai poeti «arte scientiaque immunes» che vogliono tentare il supremo degli stili, consiglia di desistere: «et si anseres... sunt, nolint *astripetam aquilam* imitari».

– *com'aquila*: l'immagine del volo dell'aquila, che suggella la terzina, risponde all'aggettivo *altissimo* che qualifica quella poesia.

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con salutevol cenno,
e 'l mio maestro sorrise di tanto;
e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.
Così andammo infino a la lumera,
parlando cose che 'l tacere è bello,
sì com'era 'l parlar colà dov'era.
Venimmo al piè d'un nobile castello,

97. *Da ch'ebber ragionato...*: Virgilio spiega chi sia il nuovo venuto, come s'intende dal verso successivo.

99. *di tanto*: di questo gesto; perché era un segno di cortesia per il suo discepolo.

100. *e più d'onore*: un onore ben più grande del saluto.

101. *sì mi fecer...*: il *sì* è anticipazione del *sì* consecutivo del verso seguente, che dà maggior rilievo a questo atto così importante nella storia della coscienza dantesca.

102. *sì ch'io fui sesto...*: questo verso giustamente famoso, che non casualmente ripete un modello ovidiano (allo stesso modo Ovidio si pone quarto tra i poeti elegiaci, dopo Tibullo, Gallo e Properzio: «quartus ab his serie tempore ipse fui»: *Tristia* IV 10, 54), stabilisce per sempre un ponte tra il mondo antico e il nuovo mondo medievale dei tempi di Dante. La coscienza storica con cui Dante compie questo gesto, che ne fa il vero continuatore di Virgilio – come di fatto egli fu per l'Europa, è una delle non minori sorprese che il suo genio ci offre con suprema discrezione: questo fatto, a cui noi assistiamo così di passaggio, in questo angolo del IV canto, è infatti quell'evento, quell'incontro tra i due grandi poeti «latini», che fu il più importante di tutta la letteratura europea (Curtius, p. 442).

103. *lumera*: la luce diffusa dal fuoco del v. 68.

104-5. *che 'l tacere è bello...*: che è opportuno passare sotto silenzio, perché sarebbe inutile digressione, quanto là era *bello*, cioè giusto parlarne; *bello* vale opportuno, conveniente (cfr. *Rime* CIV 28: «in parte che il tacere è bello»). Si può pensare a cose che riguardano la poesia, autorizzati da *Purg*. XXII 104-5: *spesse fiate ragioniam del monte / che sempre ha le nutrice nostre seco*.

106. *un nobile castello*: questo castello, evidentemente simbolico, così difeso e appartato, è la figura concreta con cui Dante

sette volte cerchiato d'alte mura,
difeso intorno d'un bel fiumicello.
Questo passammo come terra dura;
per sette porte intrai con questi savi:
giugnemmo in prato di fresca verdura.
Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne' lor sembianti:
parlavan rado, con voci soavi.
Traemmoci così da l'un de' canti,
in loco aperto, luminoso e alto,

esprime la situazione tutta particolare di queste anime, da lui create, e di cui già abbiamo parlato (cfr. nota ai vv. 768). Sul significato allegorico di questa figura – intesa per lo più come sapienza, o nobiltà – si veda la nota in fine di canto.

108. *un bel fiumicello*: rappresenta l'ostacolo a ragiungere il castello (da esso *difeso*), quindi probabilmente il fluire delle attrattive mondane (Jacopo, Benvenuto) che impedisce l'accesso alle virtù. Altri intende l'eloquenza, come propedeutica ad ogni scienza (Landino), ma sembra spiegazione troppo limitata rispetto alla generale allegoria del castello e alla varietà dei suoi abitanti.

109. *come terra dura*: cioè facilmente, come fosse asciutto; in quanto per loro non c'era più quell'ostacolo da superare.

111. *prato di fresca verdura*: è il prato virgiliano dei Campi Elisi («devenere locos laetos, et amoena virecta...»: *Aen*. VI 638) dove stanno i beati dell'oltretomba pagano, che Dante ricupera, in certo senso, come la citazione vuol dirci, nel Limbo cristiano.

112. *Genti v'eran...*: l'aspetto autorevole, lo sguardo grave, il parlare raro e dolce erano caratteri tipici della figura del saggio (indicati da Valerio Massimo, secondo l'Anonimo), che sono riferiti in modo esplicito al magnanimo nel commento di Tommaso all'*Etica* («et dicit [Aristoteles] quod motus magnanimi videtur esse gravis, et vox videtur esse gravis, et locutio eius esse stabilis et tarda»: *in Eth*. IV, l. X), evidente fonte di questo passo dantesco (Forti, *op. cit*., p. 29); qui creano intorno alle figure quell'alone di reverenza e solennità che è proprio di questo luogo.

– *tardi e gravi*: la lentezza dello sguardo indica l'interiore dominio (cfr. *Purg*. VI 63: *e nel mover de li occhi onesta e tarda*).

116. *in loco aperto*: corrisponde al colle dove Anchise conduce Enea perché veda dall'alto tutti i suoi discendenti («Et tumulum

sì che veder si potien tutti quanti. 117
Colà diritto, sovra 'l verde smalto,
mi fuor mostrati li spiriti magni,
che del vedere in me stesso m'essalto. 120

capit, unde omnis longo ordine posset / adversos legere, et venientum discere vultus»: *Aen*. VI 754-5).

118. *Colà diritto*: là di fronte, «incontra loro che stavano a vedere» (Buti): cfr. l'«adversos» virgiliano, citato nella nota precedente.

– *verde smalto*: terreno verdissimo, come smaltato di verde; cfr. *Purg*. VIII 114: *sommo smalto*, il giardino dell'Eden, pieno di vivi colori.

119. *spiriti magni*: «idest animae magnanimorum» (Benvenuto). Ecco chi sono gli abitanti del castello dantesco: sono i magnanimi, secondo il concetto aristotelico dell'*Etica a Nicomaco*, da Dante profondamente studiato e ripreso (si veda Forti, *op. cit*., Studio I): coloro che si stimarono degni di cose grandi, e le compirono, praticando in modo eccelso le umane virtù (cfr. Tommaso, in *Eth*. IV, l. VIII), e acquistandosi così «grandi onori e fama» (*Conv*. IV, XVII 5). È evidente che tale categoria specifica diventa qui simbolica di tutta la grandezza umana nell'ambito della natura. Noi troveremo nel castello sia eroi della vita attiva (re e guerrieri e donne di alta virtù) sia grandi della vita contemplativa (filosofi e poeti). I due aspetti cioè della vita umana, in cui si esercita la virtù (*Conv*. IV, XVII 9) e quindi la magnanimità. Il primo è tuttavia inferiore al secondo, in base al concetto aristotelico-tomistico da Dante seguito (*ibid*.), come anche qui chiaramente appare: il secondo gruppo è posto infatti un poco più in alto (v. 130). Vogliamo qui rilevare (si veda anche l'Introduzione al canto) che tale «magnanimità» non salva tuttavia costoro; e che il luogo dei *magnanimi*, nella *Divina Commedia*, è pur sempre l'inferno. Mentre tra i salvati, che accedono cioè al divino, troveremo il pigro Belacqua, o una donna debole come Piccarda. L'economia della salvezza passa dunque per Dante – come per il *Nuovo Testamento* – per altre vie che quella della magnanimità, cardine dell'etica antica.

120. *che del vedere*: di aver visto i quali («del vedere, cioè d'averli veduti»: Buti); di aver visto cioè con i miei occhi quelle persone di cui tanto avevo letto e sognato. Per l'uso dell'infinito presente con il valore di passato si cfr. *Purg*. XXIII 65; XXVI 93; XXXIII 61; ecc. (ED VI, p. 273).

– *m'essalto*: mi entusiasmo, mi esalto ancora dentro di me. La

I' vidi Eletra con molti compagni,
tra ' quai conobbi Ettòr ed Enea,

doppia *s* (o *x*) è normale nell'antica grafia in parole inizianti in latino con *ex*, o *exs*, come *essemplo*, *essilio*, *essercito* ecc.

121. *I' vidi...*: l'elenco dei nomi che segue, forma tipica del serventese medievale, ma che risale tuttavia al «catalogo» proprio dei poemi classici, e in particolare a quello degli Elisi virgiliani (*Aen*. VI 756-892), non è costruito a caso. Il primo gruppo, di eroi della vita attiva, comprende tutti personaggi della storia di Roma, nella quale rientra anche quella di Troia. Il valore provvidenziale e profetico che Roma e il suo impero hanno per Dante nella storia del mondo sono certamente all'origine di questa scelta. Il secondo gruppo, di filosofi e poeti, grandi della vita contemplativa, si raccoglie invece intorno ad Aristotele, che rappresenta l'umana sapienza; anch'essi prepararono e presentirono in qualche modo – come Virgilio – l'avvento della verità rivelata. I due gruppi raffigurano quindi le virtù morali ed intellettuali proprie dell'uomo, la massima dignità e il massimo onore che l'uomo raggiunge con le sue forze, racchiuso appunto nel concetto di magnanimità, ma che *non basta* (v. 35) a portarlo fino a Dio. Di questo grande problema, centrale per Dante, si parlerà più volte nel poema (si veda almeno *Purg*. III 34-45). Qui basti accennarlo, per intendere il vero senso di questa pagina più volte discussa. A questa luce appare evidente come siano inutili le questioni di validità teologica o meno di questo eccezionale Limbo dantesco. Esso è un *exemplum*, e configura la sorte del mondo antico, e con esso quella dei giusti vissuti fuori dalla fede – di cui sono rappresentanti simbolici le tre sole figure del Saladino per il primo gruppo e di Averroè e Avicenna per il secondo –, nell'economia dell'escatologia cristiana, come la coscienza di Dante, nella sua profondità e maturità, volle fissarla.

– *Eletra*: Elettra, madre di Dardano, il mitico fondatore di Troia. Da lei discendevano tutti i Troiani, di cui molti (*molti compagni*) Dante vede intorno a lei, e ne sceglie per primi i due eroi più illustri (*Ettor ed Enea*) della storia di Troia; ricordati insieme, come di pari nobiltà, anche in *Mon*. II, III 9. Il primo, il difensore, cantato da Omero (e citato per la sua virtù all'inizio del VII libro dell'*Etica a Nicomaco*); il secondo, il continuatore, cantato da Virgilio.

122. *Ettor*: manteniamo la forma senza accento dell'edizione del '21 (come elisione da *Ettore*, usato in *Par*. VI 68), perché la forma ossitona *Ettòr* adottata dal Petrocchi rende il verso ritmicamente quasi illeggibile.

Cesare armato con li occhi grifagni.
Vidi Cammilla e la Pantasilea;
da l'altra parte, vidi 'l re Latino
che con Lavina sua figlia sedea.
Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,

123. *Cesare*: anche Giulio Cesare, come discendente di Enea, è tra i compagni di Elettra. Cesare fondatore dell'Impero e Bruto primo console repubblicano sono i soli due grandi romani qui ricordati, come a riepilogo di tutta una storia (cfr. *Conv*. IV, V 12: «da Bruto primo consolo infino a Cesare primo prencipe sommo...»); Cesare è *armato*, come gli eroi degli Elisi virgiliani, a significare le sue imprese di guerra.

– *grifagni*: grifagno era termine usato nella falconeria per il falco e lo sparviero adulti (cfr. XXII 139: *sparvier grifagno*). In senso traslato, valeva «fiero e minaccioso» (Battaglia). Dante, caratterizzando Cesare dalle armi e dallo sguardo, ne fa qui lo stesso ritratto che in *Par*. XI 69: *colui ch'a tutto 'l mondo fé paura*; e il secondo verso illustra lo spirito del primo.

124. *Cammilla*: cfr. I 107 e nota; è nominata, con Latino re del Lazio e Lavinia sua figlia sposa di Enea, perché i Latini si unirono ai Troiani per dare origine a Roma.

– *Pantasilea*: regina delle Amazzoni, morta sotto Troia per mano di Achille (cfr. *Aen*. I 490 sgg. e Ovidio, *Her*. XXI 118); è qui ricordata appunto in quanto alleata dei Troiani, e vicino a Camilla – certo sulla suggestione del paragone fra le due già istituito da Virgilio (*Aen*. XI 659-63) – perché ambedue donne guerriere e morte in battaglia, coinvolte nella stessa grande storia che dalla sconfitta di Troia e dei Latini doveva portare alla nascita di Roma.

126. *che con Lavina...*: come in *Aen*. VII 72: «et iuxta genitorem adstat Lavinia virgo». Lavinia, come moglie di Enea, fu la progenitrice dei Romani. Per la forma *Lavina*, ricordiamo che la caduta della *i* semivocalica dopo *n* e *r* è comune negli antichi: cfr. *Tarquino* al v. seguente, *letane* a XX 9, e così *matera*, *ingiura* ecc. (Parodi, *Lingua*, p. 226).

127. *quel Bruto*: Lucio Giunio Bruto, primo console romano, cacciò Tarquinio il Superbo; cfr. sopra nota al v. 123. Bruto è ricordato tra i «divini cittadini» di Roma in *Conv*. IV, V 14 e *Mon*. II, V 13, per aver «posposta la vita dei figli alla libertà della patria»: scopertili infatti come cospiratori contro la repubblica, non esitò a condannarli a morte. Il *quel*, con il pronome relativo che lo determina, serve probabilmente a distinguere questo Bruto dall'altro fa-

Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia;
e solo, in parte, vidi 'l Saladino. 129
Poi ch'innalzai un poco più le ciglia,
vidi 'l maestro di color che sanno

moso Bruto, l'uccisore di Cesare, che si troverà nel fondo dell'inferno.

128. *Lucrezia*, *Iulia*...: sono tutte donne della storia repubblicana, celebri per la loro virtù; *Lucrezia*, moglie di Collatino, si suicidò per aver perso l'onore per opera di Sesto Tarquinio, figlio di Tarquinio il Superbo; la sua morte era stata all'origine della rivolta contro i Tarquini, ed è ricordata in *Par.* VI 41 come l'inizio della storia dell'aquila romana; per questo, oltre che per la tradizionale fama di magnanimità e di pudicizia, Dante non esita a porla qui, nonostante il suicidio, contro l'opinione di sant'Agostino (*Civ. Dei* I 19). *Iulia* è la figlia di Cesare, e moglie di Pompeo. *Marzia*, moglie di Catone Uticense, è ricordata da Dante anche in *Purg.* 179-80, e come figura allegorica della «nobile anima» nel *Convivio* (IV, XXVIII 13-9). *Cornelia*, figlia di Scipione, fu la madre dei due Gracchi, citata anche in *Par.* XV I 29 come esempio di donna virtuosa; altri pensa che Dante intenda la seconda moglie di Pompeo, ricordata da Lucano insieme a Marzia (*Phars.* II 344-9), proprio come in questo verso. L'identificazione resta incerta; da una parte sta l'autorità del testo di Lucano, da cui dipendono anche Giulia e Marzia; dall'altra la quasi unanimità degli antichi per la prima Cornelia, la citazione del *Paradiso*, e il fatto (ricordato dal Mazzoni) che la seconda appare nella *Pharsalia* come figura moralmente discutibile.

129. *Saladino*: Salah-ed-Din, sultano d'Egitto nel XII sec., noto e celebrato nel Medioevo come sovrano cavalleresco e liberale (cfr. G. Paris, *La légende de Saladin*, Parigi 1892); le sue imprese e i suoi gesti di liberalità, specie in occasione della terza crociata, erano divenuti leggendari. In questi termini ne parlano il *Novellino* (XXIII) e il Boccaccio (*Dec.* I 3 e X 9) e Dante stesso lo cita nel *Convivio* (IV, XI 14) come esempio di liberalità. È scelto come esempio unico (*solo, in parte*) delle virtù civili tra gli infedeli dell'era cristiana.

130. *Poi ch'innalzai*...: il gruppo dei sapienti è situato più in alto di quello degli eroi della vita attiva, perché la vita contemplativa è ritenuta da Dante superiore (cfr. nota al v. 119).

131. *'l maestro di color che sanno*: è Aristotele, considerato nel basso Medioevo come supremo maestro di filosofia. Dante lo chiama nel *Convivio* «maestro de li filosofi» (IV, VIII 15) e «maestro de

seder tra filosofica famiglia.
Tutti lo miran, tutti onor li fanno:
quivi vid'io Socrate e Platone,
che 'nnanzi a li altri più presso li stanno;
Democrito, che 'l mondo a caso pone,
Diogenés, Anassagora e Tale,

l'umana ragione» (*ibid*., II 16; VI 8), e sempre lo ritiene la massima autorità a cui riferirsi in campo filosofico. Ne conosceva le opere allora note (e alcuni dei commenti di san Tommaso e di Averroè), tra le quali prediligeva l'*Etica* (cfr. XI 80), e su di esse si fonda il suo pensiero filosofico. Egli rappresenta quindi il massimo livello a cui poté giungere la mente umana, e quanto più grande fu la venerazione di Dante per lui, tanto più solenne e significativa è la sua esclusione – come quella di Virgilio – dal paradiso.

134. *Socrate e Platone*: i due grandi filosofi ateniesi, di cui Aristotele era stato, secondo Dante, che segue Cicerone (*Acad. Post*. I 4), come il continuatore e perfezionatore (*Conv*. IV, VI 13-5); Dante conosceva indirettamente Platone, specie attraverso il *De finibus* di Cicerone, ma poteva aver letto il *Timeo* (cfr. *Par*. IV 49 sgg.), testo largamente diffuso nel Medioevo nella traduzione di Calcidio. In ogni caso si rendeva conto della sua grandezza, come appare dal fatto che lo cita accanto ad Aristotele nel passo decisivo di *Purg*. III 40-5, che conferma ed illumina il significato di questa scena nel Limbo.

136. *Democrito*: filosofo di Abdera (sec. V a.C.) che sosteneva la dottrina atomistica secondo la quale il mondo si era formato per casuale concorso di atomi, come Dante sapeva da Cicerone (*Nat. deor*. I 24, 66) e da san Tommaso qui tradotto alla lettera (cfr. *S.T*. I, q. 22 a. 2: «Democritus et Epicurei, ponentes mundum factum esse casu».

– *pone*: il verbo è ripreso direttamente da san Tommaso, ma è termine diffuso anche oltre il linguaggio filosofico, e vale «sostenere una determinata opinione» (cfr. *Vita Nuova* XX, *Amor e 'l cor gentil* 2: «sì come il saggio in suo dittare pone»).

137. *Diogenès*: è probabilmente Diogene il Cinico (IV sec. a.C.), ben noto nel Medioevo per la sua riprovazione delle ricchezze e dei vizi umani (si veda per esempio il commento del Boccaccio a questo luogo). Alcuni hanno pensato a Diogene di Apollonia, discepolo di Anassimene, citato da san Tommaso nel commento alla *Metafisica* di Aristotele proprio insieme ai quattro filosofi che qui seguono. Ma se Dante, come pare probabile, segue questo elenco,

Empedoclès, Eraclito e Zenone; 138
e vidi il buono accoglitor del quale,
Diascoride dico; e vidi Orfeo,

non è detto tuttavia che fosse in grado di distinguere fra i due Diogene (si cfr. ED *ad vocem*).

– *Anassagora*: di Clazomene (V sec. a.C.), maestro di Pericle, ricordato più volte da Aristotele; citato anche, insieme a Democrito, in *Conv*. II, XIV 6.

– *Tale*: Talete di Mileto (VI sec. a.C.), uno dei sette sapienti della Grecia, primo dei filosofi ionici e considerato iniziatore del pensiero filosofico; come ricercatore dei principi delle cose lo ricorda Aristotele nella Metafisica (I, III 983b-984). *Tale* è forma derivata dal nominativo latino.

138. *Empedoclès*: Empedocle di Agrigento (V sec. a.C.), autore di un poema sulla natura; la sua cosmogonia, basata sulla discordia degli elementi, nota a Dante attraverso la *Metafisica* di Aristotele (I, IV 985a-b), è ricordata in XII 42-3.

– *Eraclito*: di Efeso (V sec. a.C.), il filosofo che teorizzò il perenne divenire di tutte le cose.

– *Zenone*: anche gli antichi commentatori erano incerti tra Zenone di Elea (V sec. a.C.) e Zenone di Cizio (III sec. a.C.), ben più noto, fondatore della scuola stoica. Quest'ultimo è citato in *Conv*. IV, VI 9; al primo (ricordato da Cicerone nelle *Tusculane* per il suo disprezzo del dolore) pare riferirsi invece il testo di *Conv*. III, XIV 8. Per la vicinanza cronologica con gli altri qui nominati, tutti presocratici, ci sembra più probabile che dell'Eleate anche qui si tratti.

140. *Diascoride*: Dioscoride di Cilicia, medico del I secolo dopo Cristo, autore di un celebre trattato (il *De re medica*), dove fra l'altro raccolse e ordinò (per questo è detto *accoglitor*) le qualità medicinali delle erbe; *quale* è aggettivo neutro sostantivato che vale per l'astratto, usato più volte nel poema (cfr. *Par*. XXIII 92: *'l quale e 'l quanto della viva stella*). Questo nome sembrerebbe appartenere piuttosto al gruppo degli scienziati e medici accolti nella terzina successiva, ai vv. 142-4. La distribuzione dei nomi non è evidentemente rigorosa, ma si piega anche ad esigenze di metro e di rima.

140-1. *Orfeo... Lino*: poeti mitici dell'antica Grecia; ricordati insieme anche da Virgilio nell'*Ecloga* IV (vv. 55-7) e da sant'Agostino e san Tommaso – oltre a Museo – come i primi poeti-teologi («sic dicti, quia de divinis carmina faciebant»: san Tommaso, in *Metaph*. I, lect. IV). Orfeo compare anche nell'Eliso virgiliano (*Aen*. VI 119-20). Il mito di Orfeo (*Met*. XI 1 sgg.) narrava che egli

Tulio e Lino e Seneca morale; 141
Euclide geomètra e Tolomeo,
Ipocràte, Avicenna e Galieno,

si traesse dietro, con la dolcezza del suo canto, «le fiere, e li arbori e le pietre», come Dante ricorda nel *Convivio* (II, 13), spiegando che «lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]ia mansuescere e umiliare li crudeli cuori». Forse proprio per questa virtù educatrice del loro canto i due poeti sono qui accanto ai filosofi morali, Cicerone (*Tulïo*) e Seneca (cfr. san Tommaso, *in De Anima* I, lect. XII: «Iste Orpheus primo induxit homines ad habitandum simul et fuit pulcherrimus contionator, ita quod homines bestiales et solitarios reduceret ad civilitatem»).

141. *Tulïo*: Marco Tullio Cicerone, il grande oratore e pensatore romano, le cui opere filosofiche (*De natura deorum*, *De finibus*, *De officiis*, ecc.) erano notissime nel basso Medioevo. Dante lo cita più volte come autorità, specie nel campo della filosofia morale. E fu proprio il *De amicitia* di Cicerone, insieme alla *Consolatio* di Boezio, il libro che lo condusse all'amore per la filosofia (cfr. *Conv*. II, XIII 3 e XV 1).

– *Seneca morale*: Lucio Anneo Seneca, filosofo romano del I secolo dopo Cristo, maestro di Nerone; Dante lo ricorda qui nella sua qualità precipua di filosofo morale, di cui conosce e cita più volte le opere; ma lo conosce anche come autore di tragedie (*Ep*. XIII 29). Che egli li ritenesse due persone distinte, come molti suppongono per spiegare la specificazione *morale*, è ipotesi senza fondamento (si veda sopra, *Orazio satiro*, e subito oltre *Euclide geomètra*); anzi da più testi appare che i suoi contemporanei (si veda per es. il commento dell'Ottimo) sapevano con certezza che si trattava di un unico autore. I suoi scritti morali, di ispirazione stoica (*De beneficiis*, *Epistolae ad Lucilium*, *De consolatione* ecc.), erano noti e venerati nel Medioevo.

142-4. *Euclide...*: questa terzina raccoglie gli scienziati, i matematici e i medici; *Euclide* di Alessandria (IV-III secolo a.C.), il famoso matematico greco, padre della geometria; *Tolomeo*, l'astronomo egiziano (II sec. a.C.) da cui prende il nome il sistema astronomico geocentrico ancora seguito nel Medioevo, e poi rivoluzionato da Copernico e Galileo; *Ipocràte* (Ippocrate) di Coo, il più celebre medico antico, vissuto nel IV sec. a.C., di cui erano notissimi gli *Aforismi*, studiati nelle scuole (citati in *Par*. XI 4); *Galïeno* (Claudio Galeno) di Pergamo, altro medico, vissuto nel II sec. d.C., che Dante cita in *Conv*. I, VIII 5; infine due medici e filosofi

Averoìs, che 'l gran comento feo.
Io non posso ritrar di tutti a pieno,
però che sì mi caccia il lungo tema,
che molte volte al fatto il dir vien meno.
La sesta compagnia in due si scema:

arabi dei tempi moderni, anch'essi, come il Saladino, scelti come rappresentanza del mondo degli infedeli dell'età cristiana: sono Avicenna e Averroè, i due grandi e celebrati commentatori di Aristotele, l'uno del X e l'altro del XII secolo, che ebbero grandissima influenza sullo svolgersi del pensiero filosofico medievale. Dante conosce e cita i commenti di ambedue, e tenne in particolare onore il secondo, che qui ha di fatto nel verso un rilievo tutto speciale, a solenne chiusura della schiera dei sapienti. Intorno ad Averroè era sorta una grande polemica dottrinale, specie sui rapporti tra la ragione (il mondo aristotelico appunto) e la fede cristiana; e molte sue tesi erano state condannate dalla Chiesa. Dante accolse alcuni temi di origine averroistica nelle sue opere filosofiche, poi ridimensionati e superati nella *Commedia*, e porrà in *Paradiso*, come vedremo a suo luogo, il grande averroista Sigieri di Brabante (si veda la voce *Averroè* a cura di C. Vasoli in ED I).

144. *feo*: fece; *-eo* (come *-io* nei verbi in *-ire*) è desinenza antica della 3ª sing. del perfetto dei verbi in *-ere*, poi sostituita da *-é* (o *-ette*) e mantenuta al tempo di Dante solo in poesia (NTF, pp. 142-6). In Dante si trovano le due forme (*feo* e *fé*, *uscio* e *uscì*, ecc.; cfr. v. 60).

145-6. *Io non posso...*: la rassegna dei grandi spiriti è finita, di tutti non si può riferire (*ritrar*); come altre volte nel racconto, la vastità del tema sospinge, incalza (*caccia*) il poeta a tralasciare qualcosa per andare avanti.

147. *al fatto il dir vien meno*: il *dire* è manchevole rispetto al *fatto*; cioè si dice meno di quello che in realtà accade. Anche altre volte Dante usa questi due termini (*dire* e *fatto*) per indicare rispettivamente il linguaggio poetico e la realtà che esso vuole rappresentare (cfr. XXXII 12: *sì che dal fatto il dir non sia diverso*).

148. *La sesta compagnia...*: il gruppo dei sei diminuisce (tale è sempre il senso di *scemare* in Dante) dividendosi in due. Sembra difficile intendere, come i più, «diminuisce di due», perché la preposizione *in* non pare poter assumere questo significato limitativo. Altri intendono: «si riduce a due». Comunque il senso della frase è evidente: Dante e Virgilio, come dice il verso seguente, lasciano gli

per altra via mi mena il savio duca,
fuor de la queta, ne l'aura che trema.
E vegno in parte ove non è che luca.

altri quattro poeti. E si osservi che sulla fine del canto Dante ripresenta il gruppo dei sei, *la sesta compagnia*, come un tutto unico, ormai fissato, dove egli sta a buon diritto fra i grandi latini.

150. *fuor de la queta*...: fuori della tranquillità che regna nel castello, nell'aria che *trema* per i sospiri (vv. 26-7).

151. *ove non è che luca*: dove non c'è niente che mandi luce (come là dove splende quel misterioso fuoco). In questi ultimi due versi si torna a sottolineare la distinzione – motivo conduttore di tutta la scena del castello – di questo luogo di privilegio dal resto del limbo. E già siamo immersi in quella atmosfera di assoluta tenebra che serve di partenza al prossimo e tragico canto dei primi peccatori infernali.

NOTE INTEGRATIVE

47-8. **Certo di quella fede**... L'articolo del Credo sulla discesa agli Inferi era stato inserito nella professione di fede solo dal concilio ecumenico lateranense del 1215 e ribadito in quella del concilio ecumenico di Lione nel 1274, dunque ai tempi di Dante. Questa data recente rende più comprensibile la domanda, come il fatto che il nuovo articolo di fede non aveva appoggio nella Scrittura, ma solo nel Vangelo Apocrifo di Nicodemo. Dante vuol dunque sapere la cosa, per dir così, dal testimone diretto. Molti, dai primi commentatori ad oggi, hanno ritenuto irriverente tale richiesta, ma essa non è veramente tale, anzi ci appare tipica dell'atteggiamento mentale di Dante, che lungo tutto il poema discute, chiarisce e ribadisce – con la tecnica delle domande e risposte – problemi della fede. Già il Landino del resto osservava che anche san Tommaso (*S.T.* II^{a} II^{ae}, q. 2 a. 10) ammette come meritorio il ricercare conferme alle verità di fede. Trovandosi nel Limbo, è naturale che Dante chieda, a chi vi ha assistito personalmente, del grande evento là avvenuto, che aveva colpito l'immaginazione di tanti artisti cristiani. Tutt'altro che porlo in dubbio, egli viene così a confermare – con l'espediente poetico della testimonianza di Virgilio – il nuovo articolo di fede, forse da altri contestato. L'altra autorevole spiegazione (Sapegno, Porena): «certo di quella certezza che vince ogni dubbio», proposta per ovviare all'apparente irriverenza della prima, secolare chiosa, ci sembra non raggiunga lo scopo che si prefigge; di che cosa infatti vuol essere Dante così assolutamente certo per le parole di Virgilio? non di altro che della verità affermata dalla fede, della liberazione delle anime dal Limbo. La domanda infatti è precisa: «è mai uscito alcuno di qui?» (V. 49). La sottile proposta (Padoan, Mazzoni) che Dante voglia sapere soltanto quali anime siano state liberate e quali no, argomento su cui ben si poteva discutere, non sembra corrispondere né a questa formulazione né all'aggettivo *certo*.

106. **Un nobile castello**. La figura del castello è tradizionale nella letteratura romanza allegorica, dal *Roman de la Rose* al *Tesoretto* di Brunetto Latini, ad altri testi ben noti (e la prima origine del luogo appartato e privilegiato è certamente nei Campi Elisi di *Aen*. VI 63 sgg.), ma Dante la ricrea con significato ben altrimenti pregnante. La spiegazione più comune dell'allegoria data dagli antichi è che il castello rappresenti la sapienza umana, o filosofia in senso largo, e le sette mura con le sette porte le sette parti della filosofia: fisica, metafisica, etica, politica, economia, matematica, dialettica (così Pietro di Dante), o le sette arti liberali del trivio e del quadrivio. Oggi si preferisce intendere il castello come figura della nobiltà umana, a cui introducono le sette virtù, le quattro morali e le tre intellettuali. Questa interpretazione (che risale al

Giuliani) sembra più consona alla caratterizzazione dei magnanimi, rivestiti appunto di onore, e seguitori di *tutte quante* le virtù umane naturali (*Purg*. VII 36). Tanto più che il concetto di nobiltà, a cui è dedicato tutto il IV libro del *Convivio*, racchiude per Dante, oltre «le intellettuali e le morali virtudi», ogni elevata attitudine umana naturale (*Conv*. IV, XIX 5-6). Si veda anche l'aggettivo qualificante il castello: *nobile*. Osserviamo tuttavia che la spiegazione di Pietro – sempre di grande autorità – non è poi molto lontana da questa, in quanto la filosofia comprendeva, con l'etica e la politica, tutte le virtù morali e civili, ed era detta, già da Boezio, «omnium magistra virtutum» (*Cons*. I 3, 3).

CANTO V

[Canto quinto, nel quale mostra del secondo cerchio de l'inferno, e tratta de la pena del vizio de la lussuria ne la persina di più famosi gentili uomini.]

Così discesi del cerchio primaio
giù nel secondo, che men loco cinghia,
e tanto più dolor, che punge a guaio.
Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:

1. *Così*: come è detto nella fine del canto precedente: guidato da Virgilio fuori della tranquillità del castello, verso un luogo tutto di tenebre. L'avverbio narrativo collega direttamente e senza scosse il canto al precedente; così anche il prossimo incontro con Minosse ha in fondo funzione narrativa di transizione. Il vero attacco che intona il canto V è infatti solo al v. 25.

– *discesi*: da un cerchio all'altro dell'inferno si discende procedendo verso l'abisso.

– *primaio*: primo (dal lat. *primarius*); forma arcaica, come *sezzai* plurale di «sezzaio» (ultimo) di *Par*. XVIII 93.

2. *che men loco cinghia*: che recinge uno spazio minore, cioè ha un diametro minore del primo; l'abisso infernale ha quindi forma di un cono rovesciato, o d'imbuto, percorso da balze, o gradini, dove si trovano i peccatori.

3. *e tanto più dolor*: e racchiude tuttavia un maggior dolore. Si va così via via precisando la struttura topografica e morale dell'inferno: man mano che si scende, i cerchi sono più piccoli, ma più gravi i tormenti, e quindi i peccati in essi puniti.

– *che punge a guaio*: che tormenta in modo da provocare il lamento; per *guaio* cfr. III 22 e nota.

4. *Stavvi Minòs*: Minosse, re di Creta, figlio di Zeus e d'Europa, era nel mito saggio e severissimo legislatore; per questo i poeti antichi lo avevano immaginato come giudice infernale, insieme a Radamanto ed Eaco. Ponendolo qui all'entrata, ad assegnare a

essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia. 6
Dico che quando l'anima mal nata

ognuno la sua sede, Dante segue Virgilio (cfr. *Aen*. VI 432-3: «quaesitor Minos urnam movet, ille silentum / consiliumque vocat vitasque et crimina discit»). Tuttavia, come farà con gli altri personaggi mitici divenuti guardiani infernali (non con Caronte, che è fuori dall'inferno, e che mantiene la sua virgiliana maestà), Dante lo trasforma in demonio, con brevi ma accentuati tratti, degradandone l'umanità. In questo primo verso l'*orribilmente* e il *ringhia* già lo caratterizzano come una belva; poi la lunga coda completerà grottescamente la figura. Il verso è potente, ma leggermente enfatico, come se il personaggio portasse con sé lo stampo letterario dell'epica classica, ben presente nella principale parola che lo occupa, l'avverbio *orribilmente*.

5. *essamina*: è il «quaesitor Minos» di Virgilio; cioè il giudice (cfr. v. 9); per la grafia con la doppia *s* si veda a IV 120, la nota a *essalto*.

– *ne l'intrata*: nell'ingresso al cerchio (cfr. *Aen*. VI 427: «in limine primo»), che è anche ingresso all'inferno delle pene, in quanto tutti i dannati ai vari cerchi passano di qui, davanti a Minosse. Questo giudizio è posto all'ingresso del secondo cerchio, perché le anime destinate al Limbo *non peccaro*, e quindi non c'è per loro assegnazione di pena.

6: *giudica e manda*: i due verbi hanno probabilmente valore tecnico, secondo il linguaggio giuridico, giacché tutta la scena è rappresentata come un vero processo: *giudica*, cioè stabilisce la colpa; *manda*, cioè ordina la condanna (cfr. G. Rezasco, *Dizionario del linguaggio italiano storico ed amministrativo*, Firenze 1881), indicando il cerchio assegnato con l'avvolgersi della coda. La spiegazione è data dai versi seguenti: a *essamina le colpe* corrispondono i vv. 7-8; a *giudica* i vv. 9-10; a *manda* i vv. 11-2. I tre verbi *essamina*, *giudica* e *manda* formano una sequenza indivisibile nella loro ineluttabilità (si cfr. *Aen*. VI 567, di Radamanto: «castigatque auditque dolos subigitque fateri»): sembrerebbe preferibile quindi la virgola dopo il v. 5, e non il punto e virgola (Padoan).

7. *Dico che*: formula esplicativa: le due terzine seguenti spiegano infatti esattamente i vv. 5-6.

– *mal nata*: disgraziatamente nata; tale che sarebbe stato meglio per lei non nascere (cfr. *Matth*. 26, 24); già nella *Vita Nuova* (XIX, *Donne ch'avete* 27) Dante usa questo termine per i dannati, e altre

li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata
vede qual loco d'inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.
Sempre dinanzi a lui ne stanno molte;
vanno a vicenda ciascuna al giudizio;
dicono e odono, e poi son giù volte.
«O tu che vieni al doloroso ospizio»,

volte nell'*Inferno*. Al contrario Dante stesso, destinato al cielo, sarà chiamato *bene nato* in *Par*. V 115.

8. *tutta*: «pienamente, non lasciando colpa» (Buti).

9. *conoscitor*: nel linguaggio giuridico indicava il giudice (*cognitor*), come «conoscere» voleva dire «giudicare» (cfr. G. Rezasco, *Dizionario*, cit., p. 266).

– *peccata*: plurale neutro latino passato in italiano antico al femminile, secondo un uso frequente, come *le fata* di IX 97 o *le fóra* di *Purg*. XXI 83. Era forma molto diffusa, forse per influenza del linguaggio liturgico.

10. *è da essa*: è conveniente, adatto a quell'anima.

11. *tante volte*: gli antichi commentatori, e le miniature degli antichi codici, intendono una lunga coda avvolta con più giri intorno al corpo; questa sembra la spiegazione più semplice, e intonata al carattere grottesco di tali figure demoniache (si pensi alle tre teste di Cerbero, alla voce chioccia e allo strano linguaggio di Pluto); alcuni moderni pensano invece – ma sembra inutile complicazione – che Minosse ripeta più volte l'atto di cingersi con la coda.

12. *quantunque gradi*: quanti sono i gradi (i gradini, le balze infernali) che (*quantunque* è aggettivo relativo).

– *sia messa*: alcuni intendono «sia inviata» (dal lat. *missa*); ma il confronto con simili espressioni usate in VI 47 e XXIV 137 fa preferire il significato più comune di «posta», «collocata».

15. *dicono*: i loro peccati (cfr. sopra: *tutta si confessa*).

– *odono*: la loro condanna; che viene dunque pronunciata (cfr. XXVII 127).

– *volte*: travolte, precipitate. Come, non è precisato. Che il verbo sia un passivo, è confermato dal *giù sia messa* del v. 12; la forma sintetica del verso – racchiuso in tre verbi – indica la velocità irrevocabile con cui si svolge l'azione.

16. *O tu che*: è la forma di apostrofe più comune nella *Commedia* (vocativo del pronome personale più relativo), che qui incontriamo per la prima volta, e ritroveremo in molteplici, e spesso ce-

disse Minòs a me quando mi vide,
lasciando l'atto di cotanto offizio,
«guarda com'entri e di cui tu ti fide;
non t'inganni l'ampiezza de l'intrare!».
E 'l duca mio a lui: «Perché pur gride?
Non impedir lo suo fatale andare:

lebri variazioni (cfr. VI 40: *O tu che se' per questo 'nferno tratto*; XXVI 79: *O voi che siete due dentro ad un foco*; XXXII 133: *O tu che mostri per sì bestial segno*; ecc.).

– *doloroso ospizio*: albergo di dolore. Il linguaggio di Minosse ha una certa solennità, come si conviene a chi ricopre un'alta carica (*cotanto offizio*).

18. *lasciando*: sospendendo.

– *cotanto*: così grande, così importante (cfr. *Par*. XXXI 6: *e la bontà che la fece cotanta*). Minosse interrompe il suo compito (*offizio*, dal lat. *officium*), pur importante, alla vista improvvisa e incredibile di un uomo vivo (*quando mi vide*).

19. *guarda com' entri*: fai attenzione, stai attento ad entrare.

– *e di cui*: e di chi ti fidi (come accompagnatore); Minosse, come già Caronte, vuol dissuadere un vivo dall'entrare in un mondo da cui non si può più uscire. Per la forma *fide* cfr. *gride* a I 94 e nota.

20. *l'ampiezza de l'intrare*: cfr. *Matth*. 7, 13: «spatiosa via est, quae ducit ad perditionem»; ma già *Aen*. VI 126-7: «facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet atri ianua Ditis». Già la tradizione pagana dunque considerava facile l'entrare nell'Averno, ma ben difficile l'uscita: «sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est» (*ibid*. 128-9).

21. *pur gride*: *pur* indica la continuità dell'azione: seguiti, persisti a gridare; cfr. XXIX 4: *che pur guate?*

22. *Non impedir...*: la risposta di Virgilio è concisa e solenne, e di andamento epigrafico. Egli ripete la frase rivolta a Caronte (III 95-6), come una formula rituale che riduce al silenzio il demonio.

– *fatale*: voluto dal fato, cioè da Dio, e quindi inarrestabile. La parola *fato* è usata nel senso cristiano di «volontà di Dio» anche in IX 97 e *Purg*. XXX 142, nell'ambito di quella appropriazione e trasposizione in chiave cristiana di tutti i valori – e termini – del mondo classico che è tipica della cultura medievale.

vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare».
Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.
Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.
La bufera infernal, che mai non resta,

25. *Or incomincian…*: qui comincia veramente – e il verbo ce ne avverte – il canto V; si crea cioè quell'atmosfera di profondo dolore e di concentrata attenzione che sarà propria di tutto l'episodio; dolore dei dannati che si ripercuote a fondo nel cuore del poeta: *mi percuote* ha qui propriamente valore acustico (cfr. VIII 65: *ne l'orecchie mi percosse un duolo*), ma vi si somma un significato morale. Già fin d'ora si avverte il sorgere di quella pietà che guiderà, come controcanto al dolore, tutta la storia.

– *dolenti note*: dolorosi suoni; cioè voci di dolore.

28. *d'ogne luce muto*: si riprende qui, come a confermare che questo è il vero inizio del nuovo canto, il verso finale del IV: *E vegno in parte ove non è che luca*. L'espressione *muto di luce* corrisponde al traslato di I 60: *dove 'l sol tace*, che dà alla luce un valore acustico; il mugghiare del vento che domina in questo cerchio sembra ricondurre tutte le sensazioni all'udito (Pagliaro).

29. *mugghia*: muggisce; la prima terzina (25-7) esprime il pianto doloroso di questo cerchio; la seconda (28-30) il muggito del vento che lo riempie tutto; la terza (31-3) presenta infine allo sguardo tutta la scena, gli spiriti travolti e percossi dalla bufera incessante. Il pianto degli uomini e il rombo del vento, prima solo uditi, prendono figura visibile dando all'immagine una eccezionale forza drammatica.

30. *combattuto*: urtato con violenza, come se i venti facessero guerra al mare; questo mare tempestoso e tenebroso è la prima immagine che ci si offre – in una similitudine che si identifica con la realtà – del cerchio dei lussuriosi: e già vi è racchiuso e anticipato il suo significato ultimo di travolgimento mortale.

31. *bufera*: il contrappasso, cioè la corrispondenza della pena al peccato, che è legge dell'inferno dantesco (cfr. XXVIII 142 e nota), è in questo caso di evidenza immediata: la tempesta della

mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta. 33
Quando giungon davanti a la ruina,

passione è metafora del parlar comune, che qui diventa eterna pena per chi se ne lasciò travolgere in vita; anche questo elemento di immediatezza fa parte della temperie del canto V: esso appartiene all'esperienza di tutti gli uomini, e da tutti è subito comprensibile.

– *non resta*: non si arresta, non ha riposo: «a differenza del vento naturale del mondo, che resta» (Buti). Tale carattere di eternità senza scampo sarà per tutta la cantica l'elemento più drammatico – e comune – dei vari tormenti; qui viene espresso per la prima volta, con tragica forza.

32. *rapina*: rapimento vorticoso (Casini-Barbi); cioè il vento rapisce e trascina con sé gli spiriti, loro malgrado; cfr. *Aen*. I 58-9: «maria et terras... ferant rapidi secum» (dei venti); *Conv*. II, V 17: «la rapina del Primo Mobile» e *Par*. XXVIII 70-1: *costui che tutto quanto rape / l'altro universo seco* (detto sempre del Primo Mobile che rapisce col suo moto circolare tutto l'universo).

33. *li molesta*: li tormenta; il verbo molestare, come il sostantivo molestia e l'aggettivo molesto, ha senso molto più forte che nell'italiano moderno (cfr. almeno XIII 108, dove l'aggettivo è detto del suicida contro se stesso).

34. *ruina*: l'interpretazione di questa parola è controversa, anche perché l'articolo determinativo sembra indicare cosa già nota. Preferiamo intendere, con Boccaccio e altri antichi (e oggi Mattalia e Mazzoni), l'avvolgimento del vento rapinoso che afferra e travolge i dannati (questa è infatti l'unica cosa nota a cui ci si può qui riferire): quando le anime vi giungono davanti, al loro arrivo nel cerchio (dopo la sentenza di Minosse), si levano le grida e le bestemmie (come già nel girare alla riva dell'Acheronte). Altri intende: quando nel girare attorno al cerchio giungono davanti alla foce donde spira il vento (Parodi); ma la spiegazione sembra meno giustificabile, perché di tale foce o sbocco non si parla mai nel contesto. Un'altra interpretazione, autorevole e antica, e oggi sostenuta dal Singleton, intende *ruina* per una frana rocciosa di accesso al cerchio, prodotta, come altre nell'inferno, dal terremoto avvenuto alla morte di Cristo (cfr. XII 31-45 e XXI 112 sgg.): sembra tuttavia improbabile – e non accade mai altrove nel poema – che Dante anticipi con una sola parola qualcosa che si spiegherà solo dopo sette canti e che il lettore non potrebbe ora in nessun modo inten-

quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina. 36
Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento. 39

dere; ma il ripetersi della stessa parola *ruina*, e il fatto che con questa le *ruine* infernali sarebbero tre, e in tre luoghi strategici della geografia infernale (cfr. Singleton, *La poesia*, pp. 475 sgg.), induce a non escludere del tutto questa spiegazione. Altri oggi propone di accogliere la tarda e poco attendibile lezione *de' venti a la ruina* (al ruinare dei venti, cioè alla bufera vorticosa), che risolverebbe il problema (Fasani). Ma vedi Petrocchi *ad locum*.

35. *compianto*: pianto di tutti insieme (la parola mantiene ancora il valore del *cum* latino); il verso sottintende un verbo: innalzano, o si innalzano.

36. *virtù divina*: la potenza divina; anche *virtù* conserva come altrove il significato latino, ad indicare l'onnipotente azione di Dio nel creato (cfr. XIX 12; *Purg*. III 32; ecc.) Si cfr. *Apoc*. 16, 9: «et *blasphemaverunt* nomen Dei, habentis *potestatem* super has plagas».

37. *Intesi*: compresi subito, cioè al solo vedere la pena; è inutile pensare ad un complemento sottinteso («da Virgilio»), tanto più che nel canto III abbiamo un altro esempio evidente in cui *intesi* vuol dire senz'altro: «intesi da solo» (cfr. III 61).

38. *enno*: sono; forma costruita sulla 3ª pers. sing. *è* (come *diédienno*; *fé-fenno* ecc.); cfr. Parodi, *Lingua*, pp. 254 e 256.

39. *che la ragion...*: che sottopongono la ragione all'istinto; verso dominante, quasi l'epigrafe posta in testa all'incontro con i lussuriosi (*i peccator carnali*), che qui vengono definiti (che non si tratti degli incontinenti in generale, come altri pensa, è stabilito categoricamente dai vv. 37-8). Di questo verso sono stati indicati più riscontri in testi contemporanei a Dante, tanto precisi da far pensare a un'espressione di uso comune, o a una fonte comune (cfr. *Tavola rotonda* LXXV: «io non voglio sottomettere la ragione alla volontà»: Torraca; *Tresor* II 20, 6: «car ki se laisse vaincre, la raisons remaint sous le desirier»: Mazzoni; Meo Abbracciavacca, *Son*. V 3: «e qual sommette a voglia operazione»: Contini). Ma quello che a noi preme è rilevare l'importanza di tale definizione ai fini della comprensione dell'episodio che essa apre, di cui ci dà la chiave di lettura. Il sottoporre la ragione all'istinto è infatti degradazione dell'uomo, che nell'uso della ragione ha la sua qualificazione

E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali
di qua, di là, di giù, di sù li mena;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.

specifica, che lo distingue dal bruto (cfr. *Conv*. IV, VII 11: «manifesto è che vivere ne li animali è sentire – animali, dico, bruti – vivere ne l'uomo è ragione usare»). Abdicare a tale dignità non può che portare a rovina, come è accaduto agli spiriti di questo canto. Al dolore e alla pietà che hanno intonato l'entrata al secondo cerchio (vv. 25-7) si aggiunge qui la profonda ragione etica che ne sta all'origine.

40-3. *E come li stornei...*: e come le ali portano gli stornelli (oggi storni) nell'inverno, in larga e fitta schiera, così quel vento (*fiato*) porta gli spiriti dei peccatori, sospingendoli disordinatamente in tutte le direzioni. *schiera* vale «stormo», mentre le gru formeranno *lunga riga* (v. 47). Si osservi che nell'immagine sono le ali a portare gli stornelli secondo il vento, e non la loro volontà, corne gli spiriti sono menati e travolti come fuscelli dalla bufera (Landino). È questo il primo paragone del canto, e come gli altri due è tolto dagli uccelli; già questa scelta, pur trattandosi, come tutti osservano, di uccelli considerati nei testi antichi particolarmente lussuriosi, tuttavia ingentilisce e quasi nobilita gli *spiriti mali* di questo cerchio, mentre un'alta malinconia spira da questo volo invernale e dal lungo lamento delle gru. Questa prima similitudine tende a caratterizzare il movimento delle anime, come la seconda soprattutto il lamento: «sceglie, al paragone dell'irregolare mossa data dal vento a quelli spiriti, il volo degli stornelli, perché di fatto è irregolarissimo» (Lombardi). In vari trattati medievali è descritto il volo degli storni, in dipendenza da Plinio; forse Dante ricorda qui il *De animalibus* di Alberto Magno (XXIII, XXIV 104: «Sturnus... gregatim volat et compresse»), ma poteva anche descrivere dal vero una scena familiare in Toscana.

44. *nulla speranza*: l'eternità della pena, già indicata al v. 31, e dichiarata fin dall'iscrizione posta sulla porta infernale, vien qui ripetuta, nel cuore stesso dell'immagine che la descrive, con quella connotazione di pietà (*li conforta mai*) che regge tutta la struttura del canto.

45. *non che di posa...*: non che di pausa, di interruzione, ma nemmeno di diminuzione della pena.

E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
così vid'io venir, traendo guai, 48
ombre portate da la detta briga;

46. *E come i gru...*: l'attacco di questa seconda similitudine è modellato sulla prima (*E come... E come...*) quasi per una continuità fra questa e quella, in quel vento turbinoso ove passano davanti agli occhi di Dante le schiere delle anime. La prima immagine si riferisce a tutti gli spiriti del cerchio, travolti dalla bufera; questa indica una particolare schiera (*vid'io venir... ombre*) che si avanza verso Dante, in lunga fila. Come si preciserà più avanti (v. 69), si tratta di coloro che a causa di amore hanno subito morte violenta. Anche questo raggruppamento risale a Virgilio, che nei «campi lugentes» pone appunto coloro «quos durus amor crudeli tabe peredit» (*Aen*. VI 442). Questi spiriti sono caratterizzati dai lamenti (v. 48) che tuttavia, paragonati al canto delle gru in un verso particolarmente melodioso (*van cantando lor lai*), acquistano una dolcezza ignota ad ogni altro lamento infernale. Il volo delle gru, che pur appare di esperienza comune, ha peraltro nobiltà letteraria, come del resto suggerisce la parola usata per loro: *lai*; le gru si ritrovano infatti in Virgilio (*Aen*. X 264 sgg.), Stazio (*Theb*. V 13) e Lucano (*Phars*. V 716). Tutti gli elementi del canto, come tra poco l'elenco delle celebri eroine, e lo stesso paragone con le colombe, rientrano in questa matrice comune, di alta letteratura, entro i cui limiti Dante ha per sempre racchiuso la più potente e la più personale delle umane passioni.

– *lai*: è parola dell'antico francese che indicava in origine un genere di composizione che narrava avventure e pene d'amore; si trova usato nella poesia provenzale – da cui probabilmente lo tolse Dante – a significare lamento, e anche il canto degli uccelli. Cfr. *Purg*. IX 13: *tristi lai*, della rondinella.

47. *faccendo... riga*: andando in fila, l'una dietro all'altra (cfr. *Aen*. I 393-5: «cycnos... ordine longo»). Per questo Virgilio potrà indicare *la prima* della fila (v. 52). Tale costume delle gru è descritto da Isidoro in *Etym*. XII, VII 14 e da Brunetto Latini in *Tesoro* I 5, 27: «Grue sono una generazione di uccelli che vanno a schiera... e sempre vanno l'uno dietro l'altro». La forma *faccendo* del gerundio – dal tema del cong. pres. – è del toscano antico (così *sappiendo*, *possendo*, *caggendo* ecc.).

48. *traendo guai*: facendo lamenti; cfr. sopra, v. 3.

49. *briga*: l'impeto del vento: *briga* vale in Dante propriamente

per ch'i' dissi: «Maestro, chi son quelle
genti che l'aura nera sì gastiga?».
«La prima di color di cui novelle
tu vuo' saper», mi disse quelli allotta,
«fu imperadrice di molte favelle.
A vizio di lussuria fu sì rotta,
che libito fé licito in sua legge,
per tòrre il biasmo in che era condotta.

«contesa», «guerra»; qui in senso traslato, come in *Par*. VIII 69, detto egualmente del vento.

50-1. *chi son quelle*...: la domanda chiede i nomi (come si vede dalla risposta) di questa particolare schiera; chi siano in genere i peccatori del cerchio, Dante lo ha già compreso (vv. 37-9).

52. *La prima*...: è Semiramide, regina degli Assiri, vissuta nel XIV secolo a.C. Le notizie di Dante dipendono dallo storico di Roma Paolo Orosio, discepolo di sant'Agostino, e fondamentale per la cultura storica dantesca. In questo caso Dante ricalca addirittura alla lettera in due versi il testo orosiano (vv. 56 e 59), come altre volte fa per Virgilio. Semiramide è citata come esempio di lussuria da molti autori medievali, probabilmente in dipendenza da questo stesso passo di Orosio (cfr. Villani I 2: «Fu la più crudele e dissoluta femmina del mondo»).

53. *allotta*: allora; come *otta* per ora (cfr. XXI 112). Parola antica, usata dagli scrittori del Due-Trecento sia in poesia che in prosa (Guinizelli, Angiolieri, Giamboni, Villani). L'etimologia è incerta. Se ne hanno altri esempi nel poema, ma non nel *Paradiso*, né nelle *Rime*; forse Dante la riteneva forma non conveniente allo stile alto.

54. *di molte favelle*: di diversi popoli, con diversi linguaggi. Gli Assiri – come dice Dante nella *Monarchia* – avevano sottomesso tutta l'Asia Minore, tentando per primi di costituire un impero universale (Mon. II, VIII 3).

55. *sì rotta*: così sfrenatamente dedita; anche oggi si usa «rotto» in questo senso («rotto a tutte le esperienze»). La parola includeva probabilmente il senso della rottura del freno; cfr. Villani VIII 68: «in città rotta e sciolta» (da ogni legge).

56. *libito fé*...: rese lecito nella sua legge ciò che piacesse a ciascuno (Orosio, *Hist*. I 4: «praecepit enim ut... quod cuique libitum esset, licitum fieret»).

57. *per tòrre*...: per eliminare il biasimo in cui ella stessa incor-

Ell'è Semiramìs, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa:
tenne la terra che 'l Soldan corregge.
L'altra è colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;

reva, a causa del suo amore incestuoso per il figlio («privatam ignominiam publico scelere obtexit»; Orosio, *ibid.*).

58. *si legge*: nelle storie; si allude chiaramente ad Orosio.

59. *succedette...*: «Huic [Nino] mortuo Semiramis uxor successit» (Orosio, *ibid.*); il verso è un esempio di *ysteron proteron* (inversione della successione logica dei fatti), figura usata più di una volta nella *Commedia*.

60. *tenne la terra...*: governò la città (Babilonia) che ora governa il Sultano. Ma Babilonia assira era altra città da quella d'Egitto, come già osservano gli antichi. Sembrando impossibile che Dante le confondesse, si è pensato che *terra* voglia qui dire regione, paese, e indichi quindi l'Egitto; secondo una notizia di Diodoro Siculo (*Hist*. II 3), Nino avrebbe infatti conquistato anche l'Egitto. Tuttavia *terra* indica in Dante prevalentemente *città* (v. anche qui il v. 97), e Semiramide non può essere definita che dalla sua specifica, e celebre, sede.

61-2. *colei che s'ancise amorosa...*: che si uccise per amore, e mancò alla promessa di fedeltà fatta alle ceneri dello sposo Sicheo («non servata fides cineri promissa Sichaeo»: *Aen*. IV 552). È un altro *ysteron proteron*, usato questa volta per mettere in primo piano la morte violenta dell'eroina, la sola morte ricordata di tutti i personaggi di questa schiera. Si tratta infatti di Didone, che più oltre darà addirittura il nome alla schiera stessa (*la schiera ov' è Dido*, v. 85), per la forza emblematica che la sua figura portava con sé. La grande storia virgiliana dell'amore fra Enea e Didone, che occupa il IV dell'*Eneide*, conclusa con l'abbandono da parte di Enea per seguire il suo alto destino, e la tragica morte della regina, era considerata nel Medioevo come allegoria del contrasto fra ragione e passione nell'uomo, contrasto già indicato in testa a questo episodio. Dante stesso così lo interpreta nel *Convivio*, offrendoci un'altra preziosa chiave per leggere questo canto (*Conv*. IV, XXVI 8). Ricordiamo tuttavia che la grandezza e la novità poetica del testo virgiliano – testo che è l'unico precedente citabile di questo canto dantesco – sono certamente la prima ragione del forte rilievo che tale storia e tale figura vennero ad assumere per Dante. E non ripete egli forse, nelle sue grandi storie infernali, di cui questa di Fran-

poi è Cleopatràs lussuriosa. 63
Elena vedi, per cui tanto reo
tempo si volse, e vedi 'l grande Achille,
che con amore al fine combatteo. 66
Vedi Parìs, Tristano»; e più di mille

cesca è la prima, la stessa impresa che egli ammirava in Virgilio, che in un'opera altamente umana e poetica racchiudeva senza residui, come tutta l'esegesi medievale intende, un profondo valore etico?

63. *Cleopatràs*: la regina d'Egitto, amante di Giulio Cesare e poi di Antonio, morta suicida per non cadere nelle mani di Ottaviano vincitore, era altro tradizionale esempio di lussuria. La sua tragica morte per opera di un serpente è ricordata in *Par*. VI 76-8.

64. *Elena*: è l'eroina dell'*Iliade*, la moglie di Menelao, il cui rapimento da parte di Paride provocò la guerra di Troia.

– *per cui tanto reo...*: per cui passò un così lungo tempo luttuoso, cioè la guerra di Troia, durata dieci anni (ma la spiegazione letterale mortifica la straordinaria forza epica dell'espressione); si noti come il *si volse* richiami il volgersi dei cieli, fatale misura del tempo. Come si vede, Dante accomuna persone storiche con eroi della grande poesia, senza alcuna distinzione; le prime quattro figure, tutte femminili, sono alternate tra la storia e la letteratura. Il testo virgiliano, come quello omerico, valgono per lui quanto i testi di Livio, Orosio o altri storici, come appare chiaramente in *Mon*. II, III e IV. Perché al fine della comprensione degli eventi umani, che è il solo che gli prema, per lui la poesia vale come la storia, e viceversa. Che è meno arbitrario di quanto non si possa credere. Egli cerca infatti, come tutta la sua opera rivela, non il documento, ma l'*exemplum*, dove poesia e storia vengono a coincidere.

65. *Achille*: l'invincibile eroe greco dell'*Iliade*; di lui si narrava nella leggenda tramandata da Servio (*ad Aen*. III 321) – e non da Ovidio, come affermano molti commenti – e diffusa dal *Roman de Troie*, che vinto dall'amore di Polissena, figlia di Priamo, fosse ucciso a tradimento dal fratello di lei Paride.

66. *che con amore...*: che dopo aver sempre combattuto con gli uomini, alla fine dové combattere con l'amore, e vi perse la vita; l'uccisione di Achille per mano di Paride ricordata in questo verso sembra richiamare il nome che subito segue.

– *combatteo*: combatté; per la desinenza arcaica *-eo* cfr. nota a IV 144.

67. *Parìs*: Paride, il figlio di Priamo e rapitore di Elena, ucciso da Filottete. Si deve escludere di intendere qui l'omonimo cavalie-

ombre mostrommi e nominommi a dito,
ch'amor di nostra vita dipartille. 69

re medievale amante di Vienne, perché il romanzo a loro intitolato è posteriore al tempo di Dante (Renucci). Del resto Paride è sempre ricordato con Elena negli elenchi di eroi e di amanti antichi (si cfr. anche *Tresor* I 28, 4).

– *Tristano*: il più famoso cavaliere della Tavola Rotonda, eroe del romanzo che da lui s'intitolava; nipote di re Marco, s'innamorò di sua moglie Isotta, e perciò fu ucciso dallo zio. Il suo nome, unico citato fra gli eroi moderni, era forse il più prestigioso tra quelli dei romanzi medievali, e quasi emblematico della passione d'amore colpevole. Esso serve da ponte fra gli antichi *cavalieri* del mondo classico e la moderna storia che si sta per narrare.

– *più di mille*: indica un numero grande e imprecisato (cfr. VIII 82; IX 79; ecc.).

69. *ch'amor...*: che amore fece dipartire da questa nostra vita (*le* è pleonastico), cioè condusse alla morte. Sono le anime appartenenti a questa particolare schiera, tutte morte a causa d'amore (cfr. le note ai vv. 61, 63, 64, 65, 67; di Elena si narrava che fosse stata uccisa da una donna greca, per vendicare il marito morto nella guerra di Troia; di Semiramide, che fosse morta per mano del figlio stesso di cui si era innamorata). S'introduce così, dopo il dominante tema etico (v. 39), il motivo centrale della morte, ad esso strettamente connesso; alla morte infatti fatalmente trascina la passione d'amore quando ad essa venga sottoposta la ragione. S'intende ora la funzione di questo elenco di nomi emblematici, che tutti risuonavano profondamente nell'animo del lettore di allora. La condanna morale che li accompagna (*a vizio di lussuria... ruppe fede... lussuriosa... reo tempo*), la loro alta condizione (sono tutti regine e principi) e la loro tragica fine, già esprimono la terribilità di questa passione umana che tutti travolge, e insieme la precisa responsabilità dell'uomo dotato di ragione e libertà che ad essa può resistere. Si osservi che i nomi dell'elenco sono in massima parte letterari. Già abbiamo detto come l'amore della letteratura, l'amore cantato in poesia, domini tutto il canto V, e il racconto di Francesca ne sarà la massima prova. L'elenco, che non per niente già da solo, coi nomi delle *donne* e dei *cavalieri*, porta Dante allo smarrimento per *pietà* (v. 72), è quindi ben altro che fredda rassegna, e nemmeno motivo pittorico e musicale (Momigliano), ma elemento strutturalmente fondamentale e decisivo di tutta questa storia poetica.

Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito
nomar le donne antiche e ' cavalieri,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito. 72

70. Comincia qui la seconda parte del canto (anche nel numero dei versi il canto è esattamente diviso in due, con questa terzina di sutura), che è il suo vero cuore e ragion d'essere: la storia di Francesca. Ma la prima ha, come vedemmo, la funzione di intonare e preparare, come per avvicinamento, nei suoi temi fondamentali, la grande vicenda umana, tragica e pietosa, che qui ha inizio. Dante non fa a caso, come corona e sfondo a Francesca, i più grandi nomi – Didone, Elena – dell'umana poesia. Anche l'ignota Francesca sarà destinata a far parte, non ultima, di quella fila.

71. *nomar*: nominare.

– *cavalieri*: anche gli antichi eroi epici sono chiamati col nome degli eroi dei romanzi medievali; essi di fatto tali diventavano nelle molteplici leggende del cielo classico. Ma la parola indica soprattutto che per Dante non c'era fra di essi, come figure letterarie, nessuna differenza. La coppia *donne* e *cavalieri*, che tornerà in *Purg*. XIV 109, è stata ripresa e immortalata dal celebre attacco ariostesco.

72. *pietà mi giunse...*: mi raggiunse, mi colse pietà; al centro del canto, all'inizio della storia risuona questa parola, che tornerà alla chiusa (v. 140), e che tutti hanno riconosciuto, per primo il Foscolo, come fondamentale nell'ispirazione e nel tessuto di questo episodio. Essa porta tutto il senso pieno e profondo del termine, e vuol dire compassione, e non altro – non turbamento o perplessità, come è stato proposto (Sapegno) – o si perde il grande, drammatico valore di tale espressione posta all'inizio e alla fine del racconto. Fra l'altro, la lettera ci costringe: la parola non può avere altro senso al v. 93 (*pietà del nostro mal*), e sarebbe impensabile, nel giro di pochi versi, un tale cambiamento di significato di un termine che è, come appare evidente, essenziale nella storia. Ma sul valore di tale termine, decisivo per la comprensione di tutto l'*Inferno* dantesco, si veda la nota in fine del canto.

– *e fui quasi smarrito*: andai quasi fuori di me, quasi persi i sensi per la forza di quel sentimento; tale forza lo vincerà del tutto alla fine del racconto di Francesca (vv. 140-1) chiudendo così il cerchio della pietà che qui si apre. Ricordiamo che *smarrito* è vocabolo che in Dante ha valore di grande intensità oggi perduto (cfr. *Par*. XXXIII 77).

I' cominciai: «Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggeri».
Ed elli a me: «Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li priega
per quello amor che i mena, ed ei verranno».
Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime affannate,

73. *I' cominciai...*: cfr. sopra v. 25: *Or incomincian*. Sembra che la parola aiuti ad introdurre il cuore della storia, che proprio qui ha inizio.

74. *che 'nsieme vanno*: è un fatto eccezionale, in questa fila di anime singole; per questo Dante ne è attratto; quell'amore, come si dirà oltre (v. 78), era tanto forte che li tiene ancora uniti nel castigo, come insieme li condusse a morte (v. 106). Ma non si tratta qui di un alleggerimento della pena, come si è a volte detto; in quello stare insieme è fissata e perpetuata la tragica scelta che essi fecero e che li ha perduti. Come in tutto l'*Inferno* dantesco, l'uomo è fermato nell'atto – fisico e morale – che decise la sua sorte eterna, e in ciò è la sua più profonda condanna (cfr. XIV 63-6).

75. *leggieri*: questo aggettivo, oltre al senso proprio che è riferito al peso (cfr. *Purg*. XII 12), acquista anche il significato di «agile», «spedito» (I 32; XXI 33) fino a quello di «veloce» (*Purg*. XXIV 69). Esso qui indica che i due spiriti appaiono travolti e trascinati dal vento infernale, quasi non avessero peso. Alcuni antichi videro in questo una connotazione di maggior pena («erano più veloci, perché erano più tirati dal vento, cioè avevano maggior pena»: Landino, Vellutello). Noi diremmo piuttosto che ciò significa in modo evidente la singolare fatalità di quella passione (come non vi resistettero e si abbandonarono in vita, così ora si abbandonano al vento), ma il modo di rappresentarla è ancora una volta delicato – più avanti essi saranno paragonati a colombe – mantenendo quella connotazione di gentilezza che nessun lettore potrà mai togliere alla storia di Francesca.

78. *i mena*: li mena; *i* pronome di 3ª plurale accusativo, dell'uso fiorentino arcaico, si trova sporadicamente nei poeti antichi, e nel poema (cfr. VI 87; VII 53; XVIII 18 e altrove). Si osservi come la bufera è qui identificata, senza residui, con *quello amor* che in vita travolse le due anime (Poletto).

80. *O anime affannate*: angustiate (*affanno* indica quasi sempre

venite a noi parlar, s'altri nol niega!». 81
Quali colombe dal disio chiamate

nella *Commedia* pena e tormento, insieme fisico e morale; cfr. VI 58; *Purg*. XVIII 136; ecc.). Questa sola parola, nella breve frase di Dante, è tanto forte che spingerà le due anime a venirgli incontro (v. 87) e poi a dirgli quanto vorrà sapere, perché ha avuto pietà di loro (v. 93). Sembra quindi per lo meno imprudente affermare che non sia il caso di vedere qui «una particolare sfumatura di pietà» (Sapegno), quando solo così si possono intendere i due versi 87 e 93. Qui si va configurando il grande linguaggio della maggiore poesia dantesca, dove ogni parola ha il suo profondo valore, dove tutto è sinteticamente colto ed espresso: perdere anche una sola nota di questa musica può portare a fraintenderla. Molti critici hanno osservato che Dante elude il consiglio di Virgilio (vv. 77-8), impostando a suo modo la domanda. Egli non fa questo per «più fine intuito psicologico» (Mattalia), ma proprio perché il rapporto che egli vuole stabilire con quelle anime non può fondarsi su *quell'amore*, ma soltanto sulla propria pietà.

81. *a noi parlar*: a parlare a noi; *noi* è dativo dipendente da *parlar*.

– *s'altri*: cioè Dio; Dio non è mai nominato dai dannati (tranne una sola volta, in forma blasfema, a XXV 3); cfr. per una simile espressione XXVI 141: *com'altrui piacque*.

82. *Quali colombe...*: la similitudine, che interviene prima che i due spiriti si muovano e parlino, così da connotarne in anticipo l'aspetto e il movimento, risente – non a caso – della dolcezza virgiliana della sua origine («qualis spelunca subito commota columba, / cui domus et dulce latebroso in pumice nidi, / fertur in arva volans... mox aere lapsa quieto / radit iter liquidum celeris neque commovet alas»: *Aen*. V 213-7): ma spogliata di molti particolari e accresciuta di due parole essenziali – *disio*, *voler* – che danno un carattere umano a quel volo (Parodi), essa solleva il tono, nella bellezza del suo perfetto giro ritmico e figurativo, preludendo al momento centrale del canto. Della dolcezza e gentilezza – qui presenti anche nell'andamento melodico del ritmo – di cui Dante circonda fin da principio Francesca, già abbiamo detto; qui compare potente nel verso quel *disio* (istinto amoroso nelle colombe, passione nell'uomo) che avvolto di dolcezza è poi la prima origine di tanto dolore e rovina (cfr. vv. 113-4). Esso risponde – pur in questa soave figura – al *talento* del verso definitorio iniziale (v. 39), tragicamente anteposto alla ragione umana.

con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere dal voler portate;
   cotali uscir de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettuoso grido.
   «O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso

83. *alzate e ferme*: corrisponde al virgiliano «radit iter... neque commovet alas», con un più di fermezza e decisione; è il volo planato dell'arrivo, ritratto con la precisione con cui sempre lo sguardo di Dante coglie gli aspetti della natura.

– *dolce nido*: l'aggettivo virgiliano («dulces... nidi»), che torna altre volte nelle immagini dantesche degli uccelli (cfr. *Par.* XXIII 2: *posato al nido de' suoi dolci nati*), risuona qui quasi tragicamente: esso si ripeterà più oltre (*dolci sospiri*: v. 118), quasi ad indicare che in quella dolcezza è racchiuso un terribile inganno.

85. *schiera ov' è Dido*: cfr. nota al v. 61 («Inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido / errabat...»: *Aen*. VI 450).

86. *maligno*: malvagio; è l'aria infernale, in contrasto con l'*aere* sereno dove volano le colombe della similitudine (l'«iter liquidum» di Virgilio).

87. *sì forte fu...*: si veda sopra, nota al v. 80; la forza di quel richiamo sta nell'affetto che lo pervade, e che le anime hanno subito colto. Si noti la bellezza di questo semplice verso, fatto di tre parole ascendenti, che traversa la maligna aria infernale con la forza di quel grido pieno di pietà.

88. *animal*: essere vivente, animato (cfr. II 2; *Purg.* XXIX 138; *Par*. XIX 85).

– *grazïoso e benigno*: cortese e benevolo («grazia [è] dolce e cortesemente parlare»: *Conv*. IV, XXV l); che tale appari dalle tue parole verso di noi. Sono le prime parole di Francesca; il primo verso che pronuncia è pervaso di gentilezza, diffusa da queste due parole che ella rivolge a Dante.

89. *perso*: oscuro, nereggiante: «Lo perso è uno colore misto di purpureo e di nero, ma vince lo nero, e da lui si dinomina» (*Conv*. IV, XX 2); si riecheggia dunque qui l'*aura nera* del v. 51; e quella *sanza tempo tinta* di III 29; *perso* era vocabolo tecnico dell'arte dei tintori (vuol dire infatti *persiano*, cioè colore proprio dei tessuti orientali), come *sanguigno* al verso successivo. I due termini in sede finale sembrano quasi stringere i due versi in un'altra specie di rima (Contini, *Un'idea*, p. 130).

noi che tignemmo il mondo di sanguigno, 90
se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso. 93

90. *noi*: tutte le anime di quella schiera, morti uccisi o suicidi.
– *che tignemmo*: che col nostro sangue tingemmo il mondo di rosso; l'immagine porta con sé il termine proprio dell'arte tintoria («tinger lana in sanguigno»), termine che d'altra parte richiama il sangue versato in quelle morti: stretto circolo della fantasia e del linguaggio, proprio dei momenti più intensi di quest'arte. Qui già prende voce in Francesca l'amaro rimpianto per quella sua morte che le è sembrato insanguinasse il mondo intero, e s'intona sul suo vero registro quella storia che apparve così piena di dolcezza.

91. *se fosse amico*...: e quindi potesse ascoltarci. Questa preghiera per assurdo – già di per sé illogica, perché racchiude un rimpianto inammissibile in un dannato – è il secondo tratto che caratterizza Francesca: è un'innata delicatezza che non si è perduta, e che vorrebbe rendere in qualche modo la cortesia che ha ricevuto (v. 93). La forza drammatica di quel *se*, in cui si fa presente «la coscienza dell'inferno», non sfuggì al De Sanctis, pur nella sua idealizzazione di Francesca: «le esce di bocca la preghiera, ma condizionata con un "se", congiungendovisi immediatamente la coscienza dell'inferno, e come Dio non è più il suo amico, ed ella non ha più il diritto di volger più a lui la preghiera» (*Lezioni e saggi*, p. 644).

92. *de la*: per la: è latinismo (*de*) per introdurre il complemento di argomento, normale in antico dopo il verbo *pregare*.
– *pace*: è quanto di più grande possa chiedere Francesca, che pace non avrà mai; non a caso questa parola tornerà nel suo dire al v. 99, come segreto motivo di fondo di queste terzine.

93. *hai pietà*: in questo verso si rivela compiutamente il senso preciso e profondo della parola che intona e chiude la storia; Francesca vorrebbe dare a Dante qualcosa – la più preziosa cosa che l'uomo possa avere – perché egli ha avuto pietà (non certo perplessità!) del suo *perverso*, crudele male. Egli, che viene dal mondo dei vivi, si è messo cioè sullo stesso piano di lei, che per un attimo, grazie a quella pietà, esce in certo senso dal chiuso cerchio infernale (si cfr. i vv. 95-6).
– *perverso*: «chi fuori di debito ordine è piegato» (*Conv*. III, XV 14), cioè malvagio; il termine ha qui probabilmente lo stesso valore

Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace.
Siede la terra dove nata fui

– con altra forza e precisione – di *maligno* al v. 86 o *malvagia* in III 107, come connotazione di tutto ciò che è infernale.

96. *mentre che*: fino a che; presuppone una pausa momentanea, che non potrà durare per molto.

– *ci tace*: qui tace; l'uso di *ci* enclitico e proclitico come avverbio di luogo è comune nel poema. Che il vento taccia in quel luogo (ma non altrove) per un certo tempo, per permettere il colloquio, rientra nella norma – se così può dirsi – delle eccezioni fatte per Dante durante il suo viaggio; ed è naturale che Francesca lo noti come fatto non comune. Altri intende *ci* come dativo di vantaggio (tace per noi), basandosi sul richiamo virgiliano: «et nunc omne tibi stratum silet aequor» (*Ecl*. IX 57). Meno forte la pur autorevole lezione *si tace* (più agevole e bella all'orecchio di noi moderni, e sostenuta da Gmelin, Pagliaro e Sapegno), sia perché *lectio facilior*, sia perché quella bufera, è stato detto in modo categorico, *mai non resta*.

97. *Siede...*: è situata; *la terra*, la città di Ravenna, che nel Medioevo sorgeva ancora vicino al mare. Quasi sempre, nella *Commedia*, le anime indicano per prima cosa la loro patria d'origine, quasi essa le caratterizzi in modo eminente, come punto di riferimento sulla terra (così già Virgilio: I 68-9). Qui comincia la storia, condotta per brevi tratti, in solo quattro terzine. Francesca, figlia di Guido il Vecchio da Polenta, signore di Ravenna, sposò nel 1275 Gianciotto Malatesta, signore di Rimini; il matrimonio doveva suggellare la pace tra le due famiglie, a lungo rivali. Ma Francesca s'innamorò di Paolo, frate o del marito, e questi li sorprese e li uccise entrambi. Il fatto, databile tra il 1283 e il 1285 – al tempo quindi della giovinezza di Dante –, ebbe probabilmente larga eco tra i contemporanei, e particolarmente in Firenze, dove Paolo era stato capitano del popolo nel 1282. Non ce n'è rimasta tuttavia alcuna traccia all'infuori del passo dantesco, e da questo sembrano dipendere tutti gli antichi commentatori. Il Boccaccio racconta che Francesca fu ingannata, avendo creduto di dover sposare Paolo, e trovandosi poi sposa dello sciancato Gianciotto («ciotto» vale appunto zoppo, sciancato); ma si tratta evidentemente di una leggenda, prima di tutto perché qui non se ne fa cenno, e poi perché Paolo risulta sposato dal 1269. Si è supposto (Mattalia) che Dante

su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui. 99
Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende

abbia scelto questo esempio in polemica contro i Malatesta, da lui bollati come tiranni e traditori in XXVII 46-8 e XXVIII 76-90. Ma si noti che qui non si fa alcun nome, tranne quello di Francesca, ed è risaputo che Dante non tace i casati e le famiglie quando vuole che siano riconosciuti; anche Paolo e Gianciotto non sono nominati, e nemmeno le due città, come se tutto avvenga soltanto in funzione di colei che parla. Questo velo steso sui nomi ha certamente un suo significato (e cioè che la storia, crediamo, non ha alcun riferimento politico, ma solo all'individuo – Francesca – emblematico per tutta l'umanità) e sembra prudente rispettarlo; è del resto difficile poter cogliere il perché di una scelta che è racchiuso, come molti altri nella *Commedia*, nell'*alta fantasia* che la compì.

98. *la marina*: la costa adriatica, dove si getta il Po, i cui due rami inferiori bagnavano allora Ravenna.

99. *per aver pace*: per trovar riposo nel mare. Tale immagine del mare come luogo di pace a cui muovono i fiumi nella loro corsa – che si intende inquieta –, quasi metafora della vita umana, che qui rivela il profondo e inappagabile sospiro di Francesca, tornerà nel *Paradiso*, dichiarando il suo significato trascendente, nelle parole di Piccarda, che risponde a Francesca, definendo per sempre il valore della grande parola pronunciata nell'*Inferno*: *E 'n la sua volontade è nostra pace: / ell'è quel mare al qual tutto si move / ciò ch'ella crïa o che natura face* (*Par*. III 85-7).

– *co' seguaci sui*: i suoi affluenti; cfr. *Georg*. I 106: «fluvium... rivosque sequentis».

100. *Amor, ch'al cor gentil...*: Amore, che senza dar tempo di difesa (*ratto*) si apprende (come fuoco che trova facile esca) in ogni cuore nobile. – È la famosa teoria cortese dell'identità tra cuor nobile e amore, forza fatale, che Francesca pone ad epigrafe della sua tragica vicenda. Si osservi che tutta la storia, dopo la terzina in cui la protagonista si presenta dal luogo dov'è nata, è racchiusa in tre terzine che iniziano con la parola *amor*. La figura dell'anafora (o ripetizione) ritrova qui le sue profonde radici, come osservò lo Spitzer, e non ha più niente di retorico, perché l'amore è di fatto la realtà che domina quella vita e la conduce alla morte. Ma tale amore è anche subito connotato come quello che tutta una letteratura aveva esaltato e diffuso: questo amore, idealizzato nei romanzi e

prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,

teorizzato nei trattati (fra cui il famoso *De Amore* di Andrea Cappellano), era di fatto concepito sempre al di fuori del rapporto coniugale, e precipuamente come attrattiva dei sensi. Questo primo verso, citazione quasi letterale dell'*incipit* della celebre canzone del Guinizzelli, che era stata quasi il manifesto della lirica d'amore al tempo di Dante («Al cor gentil rempaira sempre amore») – se ne veda anche il v. 23: «Foco d'amore in gentil cor s'apprende» – e che riecheggia un verso dello stesso Dante nella *Vita Nuova* («Amore e 'l cor gentil sono una cosa»), subito ci avverte – perché il riferimento è colto da tutti – che questa storia non è soltanto privata, ma si svolge in un ambito più vasto: essa chiama in causa tutto un mondo, tutta una cultura letteraria, a cui pur Dante era appartenuto, e che qui rivela il suo tragico errore e il suo esito di morte. Su questo significato culturale, essenziale alla storia di Francesca, si veda la nota in fine del canto.

101. *prese*: cfr. Andrea Cappellano, *De Amore* I 3: «Dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi».

– *persona*: persona fisica, come spesso nella *Commedia* (cfr. VI 36; XXI 97; XXXI 43; ecc.); la bellezza del corpo – accarezzata e rimpianta con umanissimo tratto – è tuttavia il termine a cui si ferma quell'amore che qui è protagonista.

102. *e 'l modo ancor m'offende*: di questa velata espressione sono state date, fin dagli antichi, due interpretazioni, riferendo il *modo* gli uni al *mi fu tolta* e gli altri al *prese costui* del verso precedente. Noi preferiamo la prima soluzione, ma si veda sulla questione la nota in fine di canto.

103. *ch'a nullo amato...*: che non risparmia a nessuno amato di riamare a sua volta (*perdona* mantiene il senso del verbo latino *parcere*); anche questa è concezione tratta dal *De Amore* di Andrea Cappellano (II 8, *Reg.* XXVI: «Amor nil posset amori denegare»), che fa riscontro alla citazione iniziale del Guinizzelli; eppure quanta tragica intensità acquista questa consumata regola in bocca a Francesca, che per essa è per sempre colpita e condotta alla morte e alla dannazione! Per la posizione di Dante di fronte a tale concezione fatalistica, si cfr. la nota al v. 100 a fine canto. Egli non interviene mai con un giudizio; la storia porta con sé la propria tragica ragione.

104. *del costui piacer*: della bellezza di costui; *piacere* vale «cosa

che, come vedi, ancor non m'abbandona.
Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi a vita ci spense».
Queste parole da lor ci fuor porte.
Quand'io intesi quell'anime offense,

che piace», e quindi «bellezza», in più luoghi danteschi (cfr. soprattutto *Purg*. XVIII 21), come spesso negli antichi. Qui il termine corrisponde alla *bella persona* del v. 101. Tutt'e due le volte si sottolinea fortemente che fu l'aspetto fisico a muovere questo amore.

– *forte*: fortemente; il *mi prese... sì forte* corrisponde al *ratto s'apprende* del v. 100, ma il primo appare in veste letteraria, il secondo ha la potenza dell'esperienza diretta, e anticipa in questa prima parlata il nuovissimo modo stilistico della seconda.

106. *Amor condusse...*: la terza ripresa dell'anafora non racchiude più – non a caso – una citazione: è la terribile conseguenza, nella realtà, di quel tragico inganno. Che da tale amore si arrivasse alla morte, già si sapeva fin dal verso 69; e più volte il tema è stato ripreso (*la schiera ov'è Dido; tignemmo il mondo di sanguigno; la bella persona / che mi fu tolta*) fino a questo verso conclusivo ed epigrafico, che sembra racchiudere il senso di tutta la storia.

– *una*: una sola, uguale e comune (perché insieme furono uccisi); l'aggettivo è rilevato dal ritmo del verso (Contini). La morte comune dei due amanti era motivo classico del romanzo francese, ma qui appare nuovo ed unico, per l'unicità della persona che ne fu vittima, e che ora ne è la narratrice.

107. *Caina attende...*: Caina è la zona dove sono puniti i traditori dei parenti, nel fondo dell'inferno. È questa quindi una maniera velata per indicare chi fu l'uccisore e anche il *modo* dell'uccisione (sorpresi forse per inganno o tradimento); tale riserbo e velo è tipico del parlare di Francesca (cfr. i vv. 102 e 138) e si ritroverà in altre figure di giovani donne della *Commedia* (si vedano le parole di Pia – *Purg.* V 135-6 – e di Piccarda – *Par*. III 106), quasi segno della delicatezza femminile, come Dante la intese e la raffigurò.

108. *da lor*: Francesca parla per tutti e due, come fossero una persona sola; cfr. il v. 95: *noi udiremo e parleremo...* Che sia lei sola a parlare, è detto chiaramente ai vv. 139-40.

– *porte*: è participio di *porgere* e vale «rivolte».

109. *Quand' io intesi...*: ci sono qui ben avvertibili uno stacco e una pausa, che segnano il momento di maggiore intensità, per Dante, nell'economia di questo incontro.

china' il viso e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?». 111
Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio

– *offense*: gravemente colpite, ferite; non s'intende qui solo dalla pena infernale, ma certo c'è un riferimento alla vicenda appena narrata (cfr. v. 102): offese quindi da quella terribile morte, e ora dalla pena eterna. Così intende anche il Boccaccio.

110. *china' il viso, e tanto...*: questo lungo silenzio di Dante, a capo chino, tanto lungo che Virgilio deve riscuoterlo, racchiude il nodo stesso della storia, che in lui si riflette. Francesca ha narrato solo l'inizio e la fine: amore ci prese... amore ci condusse a morte. Ma tutto quello che intercorse tra questi due momenti lo ha taciuto. E proprio questo, cioè come l'uomo è stato vinto e ha ceduto, qual è il segreto della illusoria dolcezza che lo ha alla fine travolto – il punto di passaggio infine dall'amore cortese della poesia al quale si è appellata Francesca (v. 100) all'amore come colpa e perdizione –, è ciò che Dante chiede a se stesso e poi a lei: *a che e come...* (v. 119).

111. *fin che 'l poeta...* l'intervento di Virgilio è delicato, quasi intuendo egli l'interno tormento di Dante, e aiutandolo finalmente a parlare.

112. *Quando rispuosi, cominciai...*: la ripresa sembra faticosa, come di chi si risveglia; il *quando* indica che Dante non risponde subito (Tommaseo), quasi gli costasse fatica parlare.

– *rispuosi*: per la forma dittongata, propria del fiorentino antico, cfr. *puose* a III 19 e nota.

– *Oh lasso*: ohimè! è la prima parola che egli può dire, dopo tanto accorato silenzio.

113. *quanti dolci pensier*: è questo uno dei grandi momenti – non il solo – in cui la parte più segreta e profonda del cuore umano sembra aprirsi ai nostri occhi alle parole di Dante. Egli rivela qui ciò che lo teneva nell'atteggiamento descritto al v. 110: è quella lunga storia di desiderio e sospiro che Dante ripercorreva in sé medesimo, a capo chino, e che finalmente prende voce nella dolente esclamazione, in un verso che è tra i più dolcemente modulati della *Commedia*. Già a lungo egli aveva meditato sulla nascita di amore: «non subitamente nasce amore e fassi grande e viene perfetto, ma vuole tempo alcuno e nutrimento di pensieri, massimamente là dove sono pensieri contrari che lo 'mpediscano» (*Conv.* II, II 3);

menò costoro al doloroso passo!». 114
Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martìri
a lagrimar mi fanno tristo e pio. 117
Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette Amore

ma in questa specie di amore il *nutrimento*, che sembrò così dolce, porta ad un terribile esito.

114. *doloroso passo*: *passo* vale di solito luogo significativo di passaggio, sia in senso fisico che morale (cfr. II 12 e nota). Qui l'espressione, che propriamente è riferita al momento tragico della morte (*doloroso*), comprende tuttavia insieme, in senso lato, la colpa, la morte violenta, e la dannazione che ne seguì. Così già intendeva il Buti: «al passo dall'amore onesto al disonesto, e dalla fama all'infamia, e dalla vita alla morte». A ciò essi furono condotti da un lungo e dolce cammino di pensieri e desideri, nel quale non sembrava celarsi alcun male.

115. *Poi mi rivolsi...*: i tre verbi (*mi rivolsi... e parla' io... e cominciai*) esprimono, come sopra, la fatica con cui Dante sembra trovar la voce per parlare a Francesca.

116. *Francesca*: è l'unico nome pronunciato in tutta la storia; dal punto di vista letterale, ci dice che Dante ha subito riconosciuto la protagonista della ben nota e tragica vicenda; dal punto di vista poetico, quel nome resta di fatto la sola realtà del canto.

– *martìri*: tormenti; sofferti in vita e in morte.

117. *tristo e pio*: addolorato e pietoso, tanto da indurmi alle lacrime. Tristezza e pietà, che ritroveremo insieme all'inizio del canto VI (vv. 2-3), quasi a riepilogare la storia, sono i titoli che danno a Dante il diritto di porre la domanda che segue.

118. *Ma dimmi*: il *ma dimmi* introduce, come più volte nel dialogo del poema, con la domanda nuova, il motivo centrale (cfr. II 82 e nota). Qui si chiede appunto la cosa che più preme.

– *dolci sospiri*: è la terza volta che questo aggettivo torna nel canto (*dolce nido*, *dolci pensier*, *dolci sospiri*), e qui ha la sua più profonda significazione: è il tempo in cui l'amore ancora non si è rivelato, tempo noto a tutti gli uomini per il suo incanto irripetibile, colto qui da Dante come ogni sfumatura dell'umano sentire; ma in quel massimo di dolcezza è racchiuso il massimo dell'inganno.

119. *a che e come*: a quale indizio e in quale occasione (Casini-Barbi).

che conosceste i dubbiosi disiri?». 120
E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore. 123
Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,

– *amore*: anche qui, come sopra ai vv. 100-3, personificato, come l'antico *eros*, potere che sovrasta l'uomo; la personificazione, tipica della poesia cortese, rientra nel quadro di quell'etica in cui fin dall'inizio si pone Francesca.

120. *dubbiosi disiri*: non si può fare qui miglior chiosa di quella precisissima del Boccaccio: «chiamagli dubbiosi, i desideri degli amanti, perciò che, quantunque per molti atti appaia che l'uno ami l'altro e l'altro l'uno, tuttavia suspicano non sia così come a lor pare, insino a tanto che del tutto discoperti e conosciuti sono».

121. *Nessun maggior dolore...*: è citazione da Boezio, autore carissimo a Dante, che lo indica nel *Convivio*, con Cicerone, come uno dei suoi due iniziatori alla filosofia: «in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem» (*Cons*. II 4, 2). Francesca comincia, anche questa volta, con una citazione; ma nelle terzine seguenti questa specie di difesa letteraria finisce col cadere, e viene infine alla luce la sua personale storia e sofferenza, colta dal vero, pur nel riserbo a lei proprio.

123. *e ciò sa 'l tuo dottore*: cioè Virgilio, perché non altri è qui (come altrove) il dottore di Dante (cfr. il v. 70); la forma quasi antonomastica usata da Francesca non può lasciar dubbi. Si può intendere che Virgilio lo sa per esperienza propria, vivendo ora anch'egli nell'inferno, privato di Dio («perché Virgilio era morto com'ella, Francesca, e ricordavasi della vita mondana che reputava felice»: Buti), oppure, come intese il Boccaccio e molti altri, si può pensare ad un riferimento a luoghi dell'*Eneide* (II 3-4 e IV 647-705) dove si esprime un concetto analogo.

124-5. *Ma s'a conoscer... cotanto affetto*: il movimento sintattico di questa coppia di terzine (vv. 121-6: *Nessun maggior dolore... Ma s'a conoscer...*) riprende il grande attacco del II dell'*Eneide*: «Infandum, regina, iubes renovare dolorem... Sed si tantus amor casus cognoscere nostros...» (*Aen*. II 3-10). La stessa struttura, con eguale anche se variato richiamo all'*Eneide*, troveremo all'inizio del racconto del conte Ugolino, nell'ultimo cerchio infernale (XXXIII 4-9). E come l'attacco, così sembrano riecheggiarsi i versi finali

dirò come colui che piange e dice. 126
Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto. 129

delle due storie, chiusi in una stessa drammatica reticenza (Poletto).

– *la prima radice*: la prima origine, la prima occasione. Queste parole sono l'innesto dantesco nel testo di Virgilio: esse di fatto rispondono al senso profondo della domanda di Dante, e a ciò che tutta la storia viene ad esprimere.

126. *dirò come colui*...: cioè il mio *dire* sarà insieme un parlare e un piangere: cfr. XXXIII 9: *parlare e lagrimar vedrai insieme*; all'inizio e alla fine dell'*Inferno*, si rispondono le lacrime incontenibili del primo e dell'ultimo peccatore, colti nel profondo della loro tragedia umana.

127. *leggiavamo*: imperfetto con desinenza arcaica, dovuta ad assimilazione, e analogia con la 1ª coniug. Costantemente usato (VIII 31: *corravam*; *Purg*. IV 31: *salavam*; ecc.; cfr. Schiaffini in SD XIII, p. 33 n.).

– *un giorno per diletto*: l'inizio sembra casuale, innocuo; cfr. più avanti: *sanza alcun sospetto*.

128. *di Lancialotto*...: è il romanzo francese di Lancillotto del Lago, del ciclo della Tavola Rotonda, notissimo nel Medioevo, che narra l'amore di lui per la regina Ginevra, moglie di re Artù. I romanzi arturiani sono ricordati da Dante nel *De Vulgari* («Arturi regis ambages pulcerrime»: I, X 2) e di due almeno, il *Lancelot du lac* qui nominato – cfr. oltre i vv. 133-4 – e la *Mort Artu*, ci sono citazioni dirette nel poema (per questo stesso di Lancillotto cfr. anche *Par*. XVI 15 e per la *Mort Artu* cfr. XXXII 61-2). La lettura di tali romanzi fatta in comune nelle corti e nelle case dei nobili era un'usanza molto diffusa nel secolo XIII. Si tenga tuttavia presente che tutta la scena è qui immaginata, o meglio creata, da Dante stesso: così lo stesso romanzo, e il passo specifico del romanzo che i due leggono insieme, è scelto «su misura», quasi a specchio della loro determinata situazione, Stabilendo la *prima radice* di quella tragica vicenda in una lettura, e in quella lettura, Dante viene a dichiarare ben apertamente – se le citazioni precedenti non fossero bastate – il significato centrale della storia qui narrata.

129. *sanza alcun sospetto*: si allude qui al sospetto che alcuno potesse sorprenderli, o a quello di ciò che sarebbe accaduto tra loro, in quella solitudine? Gli antichi commentatori sono incerti fra

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse. 132

le due interpretazioni, ma a noi, come del resto ai più dei moderni, sembra indubbio che si debba scegliere la seconda. Tutta la scena risponde infatti alla domanda di Dante (vv. 119-20) e non ha altro argomento che il momento culminante della colpa; essi non avevano alcun timore o presentimento di ciò che sarebbe accaduto, e quindi non se ne guardavano («unconscious of their danger» parafrasò il Foscolo: *Edinburgh Rev*. XXX, sett. 1818, p. 341); le due circostanze, l'essere soli e il non stare in guardia, sono indicate insieme come attenuanti da Francesca, perché favorirono la colpa. «Chi mai fa questa osservazione» scrisse il De Sanctis «se non l'amore colpevole?». Egli giustamente rileva in Francesca la chiara coscienza dei peccato, che del resto traspare anche più evidente al v. 132. Tutt'altro che ignara, ella sa di aver violato una legge morale, e tanto più profondamente umana ne appare la sua figura, nel rimpianto che più volte affiora nelle sue parole; si vedano i vv. 90 e 91, 106 e 126.

130. *Per più fiate*: più volte.

– *li occhi ci sospinse*: spinse i nostri occhi, quasi facendoci violenza, a guardare l'uno quelli dell'altro. La forza di questo verbo, come la suggestione dell'altro (*scolorocci*), sono i due perni fantastici della terzina e di tutta la scena.

131. *scolorocci*: ci fece impallidire; era il segno tipico dell'amore, diffuso in tutta la letteratura, ritrovabile in Dante con lo stesso verbo in *Vita Nuova* XVI 4 («quasi discolorito tutto»); per la sua codificazione, si cfr. Ovidio, *Ars amatoria* I 729: «palleat omnis amans: hic est color aptus amanti», e Andrea Cappellano, *De Amore* II 8, *Reg.* XV: «omnis consuevit amans in coamantis aspectu pallescere». Tuttavia queste necessarie e tradizionali citazioni, che diamo con qualche esitazione, non traggano in inganno il lettore, quasi fossero tasselli di un mosaico. Quanto è lontano l'oriente dall'occidente è infatti lontano da tali dissertazioni teoriche il verso di Dante, che esprime nell'irripetibile forma della poesia la personale ed unica storia di un essere umano. Ben altro caso è il rapporto più volte notato con i grandi versi virgiliani (cfr. sopra le note ai vv. 82 e 124-5), dove assistiamo a un profondo scambio di forme poetiche, diverse e pur analoghe, tra i più sorprendenti della storia dell'umana poesia.

132. *ma solo un punto...*: questo verso – col verbo in cui culmi-

Quando leggemmo il disiato riso
esser basciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.

na – rivela l'interno combattimento già espresso in figura dai verbi *sospinse* e *scolorocci*. Francesca sa che si tratta di una battaglia perduta, non di una vittoria di cui trarre vanto.

133. *Quando leggemmo...*: l'attacco ritmico sembra quasi esprimere un evento definitivo e fatale.

– *il disïato riso*: la bocca sorridente e desiderata; «la bocca, che più dimostra il riso che niuna altra parte del corpo» (Buti); si veda anche *Purg*. XXXII 5.

134. *basciato*: si legga *baciato*: la *sc* è grafia antica che rappresenta il suono della *c* di bacio (lat. *-sj-*) nella pronuncia toscana per distinguerlo dalla *c* di pece (lat. *-c-*); così troveremo *camiscia*, *abbrusciato* ecc.; (cfr. Parodi, *Tristano*, CXXXXVI). Tale distinzione è poi scomparsa nella grafia, quando si è livellata la pronuncia.

– *cotanto*: così nobile, di tanto valore (cfr. v. 18); nel romanzo di Lancillotto è Ginevra che lo bacia, indotta a ciò dal siniscalco Galehault («Et la roine voit que li chevaliers n'en ose plus faire, si le prent par le menton et le baise devant Galahot assés longuement...»: *Lancelot*, ed. Micha, Genève, 1982, VIII 115-6). In tali storie il bacio era infatti come un pegno, o investitura d'amore, dato dalla donna al suo fedele. E i presenti – in questo caso Galeotto – ne erano i testimoni. Dante ha mutato la scena, o più esattamente l'ha guardata da un altro punto di vista, quello di Francesca, per ricreare secondo la figura di lei quel momento, a tutti ignoto fuorché alla sua arte. E questa la prima delle molte volte che Dante inventa la fine – avvenuta senza testimoni – dei suoi personaggi, per il resto ben noti. Egli riplasma così tutta la loro storia, che culmina in quel momento decisivo, celato agli occhi altrui, e dove egli penetra con la violenza della propria fantasia creatrice. Si pensi ad Ulisse, Ugolino, Guido e Buonconte da Montefeltro Manfredi...

135. *che mai da me...*: l'eterno, e tragico, durare di quel momento è come il fissarsi per sempre dell'atto in cui essi scelsero il loro destino. Tale è, come vedremo, il carattere dominante dell'invenzione dantesca della figura umana nell'oltretomba.

136. *la bocca...*: il profondo realismo di questo verso – non più il *disïato riso* ma la *bocca* –, e la viva intensità e serietà con cui improvvisamente prende figura concreta il tremante Paolo, insieme

Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante».
Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea; sì che di pietade

all'evidenza dei vv. 130-1, è la grande novità poetica che fa per sempre di Paolo e Francesca l'esempio vivo – e pieno di sgomento – dell'umana passione di amore. Dante supera qui d'un tratto tutta la poesia d'amore del suo tempo, e anche l'antica – nella quale forse solo Didone può in qualche modo avvicinarsi alla realtà di Francesca –, portando il linguaggio ad una tale evidenza, senza perdere in nulla l'incanto della forma poetica. E tuttavia la forza di questa scena non avrebbe luogo, se essa non fosse avvolta dal senso della morte, prima annunciata, e dalla pietà che le risponde alla fine.

137. *Galeotto fu 'l libro*: in quanto ebbe la stessa funzione, fra loro due, che Galehault compì tra Lancillotto e Ginevra, inducendo lei a baciarlo. Cioè rivelò ad ambedue il reciproco amore, fino allora custodito segreto (cfr. v. 120), ed esso divenne così realtà. Ma questa volta il colpevole non è un uomo, ma un libro, e un libro largamente letto e ammirato a quel tempo. Sembra indubbio che Dante voglia qui, a conclusione della storia, coinvolgere nella responsabilità, come ha fatto all'inizio, tutta la cultura letteraria che quell'amore aveva celebrato.

138. *quel giorno più...*: torna nella chiusa il velato riserbo caratteristico di Francesca (cfr. nota al v. 107) che per pochi versi si è come rotto per la violenza del ricordo.

140. *l'altro piangëa...*: il pianto di Paolo accompagna il parlare di Francesca, facendo quasi dei due una sola persona (cfr. il v. 126). Ma è questo pianto silenzioso, proprio dell'uomo cosciente e nello stesso tempo schivo del parlare, che colpisce fino in fondo l'altro uomo vivo che guarda e ascolta. La pietà che già lo aveva colto all'inizio (vv. 72 e 93) e indotto alle lacrime (v. 117), qui lo soverchia fino a fargli perdere i sensi.

140-1. *di pietade io venni men*: il significato di tale svenimento è più profondo di quanto si possa credere; esso va raccolto da tutto l'andamento della storia e dell'incontro qui narrati, e non ridotto a semplice commozione per una singola tragica vicenda. Non per niente questo è il solo caso in tutto l'*Inferno* in cui Dante perde i sensi per la violenza dell'interno sentire. Egli viene meno di *pietade*, com'è ribadito all'inizio del canto VI (vv. 1-2); tale pietà raggiunge quindi un grado di intensità eccezionale. Essa ci appare il

io venni men così com'io morisse.
E caddi come corpo morto cade. 142

suggello di questo racconto, che risuona in Dante a livello profondo, coinvolgendolo direttamente: non solo la sua lunga meditazione etica, ma la sua personale esperienza elevata a comprensione di tutta la condizione umana, su cui si fonda l'intera *Commedia*, sono qui presenti. Egli vede se stesso in Francesca, com'è stato ben letto, ma anche più che se stesso: è la creatura umana, nella sua dignità e bellezza, che si perde per consapevole scelta e tragico errore. Questa è la pietà che regge l'*Inferno – guerra... de la pietate* (II 4-5) chiamò Dante infatti fin dall'inizio il suo cammino –, la sola attraverso la quale è possibile comprenderne la profondità umana e poetica.

142. *E caddi come...*: il verso lentamente ritmato, con la ripetizione della consonante *c* iniziale, esprime il peso morale e quasi la fatalità di quella caduta. Il Torraca cita a riscontro dalla *Tavola Ritonda* XLVII: «il grande dolore e la mortale novella seccòe a Tristano ogni virtù e sentimento... e cadde sì come corpo morto». Il rimando è preciso, ma questo *corpo morto* ha un'altra pregnanza: esso risponde profondamente, in funzione catartica, alla morte che segna per sempre i corpi – e le anime – di questi peccatori.

NOTE INTEGRATIVE

72. **Pietà mi giunse**. Pietà come compassione, abbiamo detto. Compassione di che cosa? La risposta la danno le parole stesse di Dante a Francesca (*i tuoi martìri / a lagrimar mi fanno tristo e pio*: vv. 116-7): pietà della terribile sorte di una persona umana, così ricca di dignità e gentilezza (Francesca non perde infatti i suoi tratti specifici di nobiltà umana), perduta per sempre, travolta miseramente, per aver abdicato al suo privilegio principe (v. 39). È del tutto infondata l'idea di un contrasto (si veda la direttrice critica De Sanctis-Sapegno) fra il teologo – o meglio il cristiano Dante – che condanna e l'uomo che scusa. I due verbi sono qui ambedue fuori posto, come i sostantivi. In realtà il cristiano, quanto più conosce a fondo la grandezza dell'anima umana e il suo destino divino (cfr. *Purg*. X 121-6), è quello che più dolorosamente piange, perché sa che cosa si è perduto. È questa la profonda pietà infernale, che non ha niente a che fare con la simpatia, o la scusa, o quasi il considerare troppo severo il giudizio divino, che pur bisogna accettare (sono queste, come è noto, le linee interpretative della critica romantica). È la pietà per l'uomo che perde se stesso e avvilisce la sua grandezza, quella che tocca fino in fondo il cuore consapevole di Dante, che vede con i suoi occhi tale rovina, a cui anch'egli è stato ed è esposto. E il nodo poetico della storia è proprio nella nobile qualità umana che è pur rimasta a Francesca; che motivo ci sarebbe infatti di piangere e svenire di pietà se si trattasse di un essere volgare e spregevole? Francesca, come poi Farinata ed Ulisse – per dir solo dei massimi –, è la prima raffigurazione concreta che ci appare nell'*Inferno* della persona umana nella sua alta dignità, ornata di tutte le sue doti naturali, ma come accecata ed esclusa dal suo altissimo fine, per non aver accettato, con la ragione e l'arbitrio, la via indicata all'uomo da Dio.

100. **Amor, ch'al cor gentil**... La letteratura cortese è chiamata in causa fin da questo primo verso. Ma il riferimento a testi ben noti di tale letteratura è continuo nel tessuto del racconto, e pure non toglie nulla al carattere personale ed unico della vicenda di Francesca; essa impersona appunto – come accade nei massimi *exempla* della *Commedia* –, proprio nei suoi tratti ben individuali, fin nel pallore e nel sospiro, tutta quella cultura che qui Dante distacca per sempre da sé, non senza attraversare un profondo smarrimento. Perché questo amore che qui domina, e che ha travolto Francesca, non è, come già egli avverte nel *Convivio*, e come si spiegherà a fondo nei canti centrali del *Purgatorio*, quello che può condurre l'uomo alla vera felicità: *Altro ben è che non fa l'uom felice; / non è felicità, non è la buona / essenza, d'ogne ben frutto e radice* (*Purg*. XVII 133-5); tale amore non può che portare a morte, come quel mondo letterario dal quale Dante con profonda

consapevolezza etica si era decisamente diviso, rivolgendo la sua poesia e la sua vita ad un'altra tematica, che potesse condurlo «ad statum felicitatis» («Io mi credea del tutto esser partito / da queste nostre rime, messer Cino, / ché si conviene omai altro cammino / a la mia nave più lungi dal lito...»: *Rime* CXIV 1-4). L'idea di amore inteso come fatalità, o potenza a cui è inutile opporsi, corrente nell'etica cortese – come nella classica – e richiamata dal Foscolo come scusante per Francesca, è decisamente respinta da Dante, in nome dell'assoluto valore del libero arbitrio, per lui unico fondamento, come s'intende, oltre che dell'etica, del suo oltremondo; a comprendere a fondo la storia di Francesca, bisognerebbe sempre tener presente il canto XVIII del *Purgatorio*, dove si ammette appunto che l'amore possa nascere per fatalità, nostro malgrado, ma si combatte l'idea – e l'idea non era astratta, ma come si vede reale nella letteratura e nel costume cortese – che l'uomo non potesse resistervi: *Onde, poniam che di necessitate / surga ogne amor che dentro a voi s'accende, / di ritenerlo è in voi la podestate* (vv. 70-2; su tutto l'argomento si vedano gli scritti di Barbi, Paparelli, Contini, Mazzoni, citati nella bibliografia). Tutto questo discorso resterebbe tuttavia astratto, se il testo poetico non ci portasse davanti, con estrema potenza, da una parte la dolcezza e la forza di quella fatale illusione, e dall'altra lo sgomento di Dante, che ora ne comprende e ne penetra la tragica portata, fino a svenire per la pietà verso chi vi soccombe.

102. **E 'l modo ancor m'offende**. L'interpretazione più generalmente seguita, e che risponde ad un'immediata lettura, riferisce il *modo* alla frase più vicina: *che mi fu tolta*, e intende: e il modo con cui fui uccisa – forse a tradimento (v. 107), ma Francesca non dà spiegazioni – ancora mi ferisce e mi tormenta. L'altra lettura, già proposta dal Buti ed ora dal Pagliaro, riferisce invece il *modo* alla frase reggente: *Amor... prese costui*, e intende quindi: e il modo, cioè la forza, con cui l'amore lo prese di me, ancora mi colpisce, cioè ancora mi vince (Pagliaro) oppure ancora mi è causa di tormento, nella pena eterna (Buti). A favore della seconda interpretazione (intesa dai moderni per lo più alla maniera del Pagliaro) si invoca il parallelismo con il terzo verso della terzina seguente (*che, come vedi, ancor non m'abbandona*). Ma il parallelismo, a parte che non è per nulla obbligatorio, non è preciso, perché l'oggetto sarebbe tutte e due le volte Francesca e non, come ci si aspetterebbe, la prima volta Paolo, come la seconda Francesca; si tratterebbe quindi piuttosto di una ripetizione, che toglierebbe ogni forza di novità al tragico verso 105; soprattutto toglierebbe, ci sembra, senso al doloroso inciso: *come vedi*. Inoltre «offendere» ha sempre in Dante senso doloroso, o comunque negativo, che nell'ipotesi del Pagliaro mancherebbe, e in quella del Buti suonerebbe condanna verso Paolo, che è del tutto impensabile nell'ambito del racconto

di Francesca. La prima lettura invece è chiara sintatticamente, perché il riferimento è all'ultima parola che precede (*tolta*); segue il caratteristico parlare, riservato ed allusivo, proprio di Francesca (si vedano i vv. 107 e 138) con il velato accenno al *modo* della morte; mantiene la tragica forza del verbo offendere (evidentemente ripreso al v. 109); arricchisce infine in modo pregnante la trama dei pensieri e delle immagini, che seguono l'uno dall'altro: *la bella persona – che mi fu tolta – e il modo*... Inoltre (come nota il Padoan) l'idea della fine violenta è senz'altro dominante in questa prima parlata di Francesca (si cfr. il v. 90). Per tutti questi motivi preferiamo questa interpretazione, pur ammettendo che non ve n'è uno determinante e decisivo, e lasciando quindi la scelta al giudizio e al gusto del lettore.

CANTO VI

[Canto sesto, nel quale mostra del terzo cerchio de l'inferno e tratta del punimento del vizio de la gola, e massimamente in persona d'un fiorentino chiamato Ciacco; in cinfusione di tutt'i buffoni tratta del dimonio Cerbero e narra in forma di predicere più cose a divenire a la città di Fiorenza.]

Al tornar de la mente, che si chiuse
dinanzi a la pietà d'i due cognati,

1. *Al tornar de la mente...*: al ritorno della mente in sé medesima (cfr. *Met*. VI 531: «Ubi mens rediit...») che si era chiusa ad ogni sensazione esterna: «pone Dante che la mente si chiuda quando l'uomo tramortisce, perché si chiudono tutti i sentimenti per li quali la mente riceve impressione» (Buti). Dante ritorna in se stesso dalla perdita dei sensi avvenuta alla fine del canto V. Il canto VI si collega dunque direttamente al presente nella narrazione, ma c'è fra i due un profondo stacco: quella caduta simile alla morte, per cui il pellegrino dell'oltremondo ha superato la prima – e potentissima – delle passioni umane. L'attacco e il modo di queste prime terzine indicano subito una temperie diversa, di più libera e semplice narrazione. Questo canto introduce infatti un nuovo atteggiamento del raccontare dantesco: comincia qui quel diretto affrontare la realtà che è tipico dello stile «comico» da Dante privilegiato per il poema dell'aldilà.

2. *dinanzi a la pietà*: *pietà* vale qui, come altrove *pièta*, dolore e tormento che induce a pietà (cfr. I 21; II 106; VII 97); *dinanzi* indica insieme luogo e causa, come tuttora il nostro *davanti*: alla vista, e al racconto, di quel dolore che aveva suscitato la mia pietà. La parola *pietà* riassume in questo verso tutta la storia appena narrata, rivelandosene ancora una volta il centro fantastico e morale.

– *cognati*: questo dato, finora taciuto, quasi inopportuno o meglio superfluo nel racconto di Francesca, ma pur necessario, e quindi detto, a completare la verità e la drammaticità della vicen-

che di trestizia tutto mi confuse, 3
novi tormenti e novi tormentati
mi veggio intorno, come ch'io mi mova

da, è più importante di quello che si creda: l'amore fra parenti era infatti considerato colpa grave, e come esempio tipico dell'amore «riprovevole» è citato da Andrea Cappellano nel l. III del suo trattato. Dante pone tuttavia questo elemento fuori della storia, che resta come emblematica della passione d'amore colpevole tra un uomo e una donna, senza ulteriori determinazioni.

3. *trestizia*: vale più che il nostro «tristezza»: è vero dolore, spesso angoscioso (cfr. *Vita Nuova* XXXI 1, per la morte di Beatrice: «li miei occhi... tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia tristizia»; cfr. anche *Purg*. XXII 56; *Purg*. XXVI 94; ecc.). Con questo verso si conclude il ricordo del canto V, che riunisce di nuovo insieme, come là al v. 117 (*tristo e pio*), *pietà* e *trestizia*, quasi un'eco che ritorni da quella storia e la suggelli.

– *mi confuse*: mi turbò e sopraffece: indica lo «smarrimento» dell'animo (cfr. V 72). *Smarrirsi* e *confondersi*, per una impressione troppo forte, si ritrovano insieme in *Purg*. VIII 35-6: *ma ne la faccia l'occhio si smania, / come virtù ch'a troppo si confonda*.

4. *novi tormenti*: siamo in un altro cerchio, e quindi diversa è la pena e diversi i peccatori. «Nuovi» dunque, per chi vi giunge. I *novi tormentati* sono, come vedremo, i golosi. La prima terzina, in posizione sintatticamente dipendente, serve di chiusura al canto V; questa, che porta la proposizione principale, è il vero inizio del VI. Tutto qui è nuovo, come dicono i due aggettivi ripetuti, e non solo la scena, ma il movimento del verso e del linguaggio, concreto e immediato, come subito appare dai vv. 5-6.

5. *mi veggio intorno*: Dante si trova già nel terzo cerchio, senza aver descritto come vi sia giunto, come è accaduto per il passaggio dell'Acheronte. In ambedue i casi, un venir meno dei sensi – sia pure con diverso significato – vela il passaggio, altrove variato, come si vedrà, da molte e differenti situazioni. In questo nuovo cerchio le sensazioni non gli giungono da lontano, come nel canto precedente (cfr. vv. 25-6), ma lo assalgono con immediata evidenza.

5-6. *come... guati*: comunque io mi muova, o mi volga intorno («o a dietro, o a innanzi, o a destra, o a sinistra»), o guardi («o d'appresso, o da lunga, o in qua o in là...»: Buti). La realistica se-

e ch'io mi volga, e come che io guati. 6
Io sono al terzo cerchio, de la piova
etterna, maladetta, fredda e greve;

quenza di questi verbi, che colgono al vivo un movimento veloce e spaurito, annuncia il nuovo stile di cui Dante farà prova in questo canto – ricco di ricordi dalle *Rime Petrose* – che sembra passare dal tragico del V al comico, inaugurando la varietà degli stili, e dei temi, propria di tutto il poema. Del resto alla passione d'amore si conviene lo stile tragico, come al peccato di gola quello comico, secondo la norma retorica della «convenienza» dello stile al contenuto da Dante sempre seguita e professata (cfr. XXXII 1-2 e nota).

7. *terzo cerchio*: è il cerchio dei golosi (v. 53) che seguono ai lussuriosi nella serie dei peccatori per incontinenza. Il vizio della gola (incontinenza nel mangiare e nel bere) è uno dei sette vizi capitali, ed era considerato colpa più grave della lussuria perché, come annota il Boccaccio, «la gola è la cagione della lussuria e non *e converso*»; il Boccaccio stesso cita a confronto *Prov*. 20, 1: «luxuriosa res vinum» e *Eph*. 5, 18: «Et nolite inebriari vino, in quo est luxuria». Così nel *Purgatorio*, seguendo lo stesso sistema che ordina le colpe secondo la loro gravità, in senso inverso, Dante porrà i golosi al penultimo cerchio, prima dei lussuriosi. L'ordine dei vizi capitali seguito da Dante come appare nella seconda cantica (superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola, lussuria) è del resto quello codificato da Gregorio Magno (*Moralia*, XXXI 45) e mantenuto da Bonaventura, ritrovabile anche nel *Tesoretto* di B. Latini.

– *de la piova*: la punizione della eterna e pesante pioggia, unita a grandine e neve, è di origine biblica (così sono puniti gli ebrei idolatri in *Sap*. 16, 16: «per fortitudinem brachii tui flagellati sunt; *novis aquis et grandinibus et pluviis* persecutionem passi, et per ignem consumpti»). Ma dantesca è l'idea di applicarla ai golosi, con chiaro contrappasso; appare evidente infatti il contrasto fra quest'acqua pesante e maleodorante (v. 12) e le «dilicate vivande» e i «savorosi vini» di cui questi peccatori si saziarono (Boccaccio); e Pietro osserva che la greve pioggia altro non è «nisi gravamen ciborum», che rende gli uomini gravati e infermi di molte infermità.

8. *etterna, maladetta...*: la pioggia, che ripete un fenomeno naturale, come nel secondo cerchio il vento (Buti), è tuttavia caratterizzata nella sua *qualità* infernale dai quattro aggettivi: *etterna*, che non avrà mai sosta (come la bufera del canto V, che *mai non resta*); *maladetta* «perché è pur posta a nuocere, e non a far pro come

regola e qualità mai non l'è nova. 9
Grandine grossa, acqua tinta e neve
per l'aere tenebroso si riversa;
pute la terra che questo riceve. 12
Cerbero, fiera crudele e diversa,

quella del mondo» (Buti); *fredda*, che non porta quindi alcun piacere; e *greve*, pesante, che grava sui peccatori e li opprime a terra.

9. *regola e qualità*: non ha mai una norma o una qualità diversa (*nova*); è quindi sempre uguale, come violenza e come specie, e dunque più terribile. Tale monotonia si riflette sul movimento ritmico uniforme di tutto l'esordio del canto (Momigliano).

10. *Grandine grossa...*: «dichiara di che condizione è quella pioggia» (Buti), che comprende cioè, con denominazione generica (*piova*), grandine, acqua e neve. La serie ricalca l'andamento del v. 8, ripetitivo e ossessivo.

– *tinta*: tinto vale scuro, come l'aria infernale (cfr. III 29: *l'aura sanza tempo tinta*; XVI 30; *Purg.* XXXIII 74), ma qui vi si aggiunge il senso di sozzo, insozzato, come appare dal verso 12. Si toglie a quest'acqua l'attributo che più la rende amabile nel mondo, cioè la limpidezza.

12. *pute*: puzza, perché torbida (*tinta*) è quella pioggia che la inzuppa, e la terra marcisce sotto di essa; Pietro di Dante, citando i *Salmi*, san Girolamo e la *Glossa Ordinaria*, osserva che il corpo stesso del goloso esala fetore: «et Hieronymus: qui foetet, hoc est corpus gulosi». Anche l'olfatto è quindi punito, senso che partecipò al peccato di gola. – *pute* da putire (lat. *puteo*), verbo dell'uso antico (*Dec.* III 5, 64: «e Andreuccio putendo forte...»).

– *questo*: pronome neutro, indica la mescolanza indefinita di pioggia, grandine e neve: «questa sozzura in forma di pioggia è appropriato castigo... agli ingordi gustatori di ogni più raffinata squisitezza di cibi e di bevanda» (Del Lungo).

13. *Cerbero*: antico mostro dell'Averno classico, rappresentato come un cane a tre teste con colli avvolti di serpenti; era noto soprattutto per l'impresa di Teseo che, per penetrare nell'Ade, lo aveva vinto e trascinato fuori in catene (cfr. IX 98-9). Dante, come già fece con Minosse e Caronte, lo assume, seguendo Virgilio, a guardiano infernale, trasformandolo in demonio, secondo una tradizione già presente in antichi testi cristiani, e ne fa il custode specifico del cerchio dei golosi. Egli ne sottolinea i tratti umani (*occhi*,

con tre gole caninamente latra

barba, *ventre*, *mani*) – il suo Cerbero infatti non è propriamente un cane, bensì un demonio – ma quei tratti sono fatti ripugnanti e abietti, peggio che bestiali. L'immagine di Virgilio (*Aen*. VI 417-23 e VIII 296-7), e di Ovidio (*Met*. IV 450-1 e VII 413-9), viene trasformata da un preciso e potente realismo, con un linguaggio che si richiama esplicitamente alle *Petrose* (si vedano le tre rime *squatra* – *atra* – *latra* in *Così nel mio parlar* CIII 54, 55, 58). Per la prima volta nell'*Inferno* compaiono le rime *aspre e chioccie* (così le chiamerà Dante in XXXII 1), cioè dure e bestiali, contrapposte a ciò che è proprio dell'uomo. Tutta la raffigurazione dantesca è, come si vedrà, svolta in funzione del vizio della gola, che Cerbero rappresenta. Perché Dante abbia scelto Cerbero, lo «ianitor Orci» degli antichi (*Aen*. VIII 296), a guardiano dei golosi, si può forse dedurre, oltre che dalla rappresentazione virgiliana («Ille fame rabida tria guttura pandens / corripit obiectam»: *Aen*. VI 421-2), dall'etimologia indicata nel commento di Servio all'*Eneide* (*ad Aen*. VI 395-6: «Cerberus dictus est quasi kreobòros, id est carnem vorans»), etimologia che si ritrova in Isidoro e in gran parte dei chiosatori medievali all'*Eneide* (cfr. ED *ad vocem*). Tale etimologia è del resto citata da quasi tutti gli antichi commentatori del canto.

– *diversa*: strana, deforme (perché ha tre teste, come appare dal verso successivo); *diverso* in senso di «difforme dal consueto» si trova altre volte nel poema (cfr. VII 105; XXII 10; ecc.) ed era nell'uso. Le tre teste sono intese allegoricamente dagli antichi commentatori, per lo più come simboli dei tre modi del peccato di gola: qualità, quantità, continuità (Pietro, Anonimo, Ottimo). Questa allegoria, anche se possibile, non ha comunque espressione nel contesto, dove tutta la rappresentazione di Cerbero è imperniata sulla brama, l'insaziabilità, e la degradazione bestiale ed ottusa che ne deriva.

14. *caninamente*: l'avverbio va letto con due accenti, sulla seconda e quarta sillaba, come fosse diviso nelle sue due componenti (cfr. XXI 6 e *Par*. XI 12). Questa divisione ritmica, che si trova usata in altri poeti antichi, e anche in Petrarca (*RVF* XXVIII 50), prolunga il latrato di Cerbero con vivo effetto onomatopeico, dove è evidente il gareggiare di Dante con Virgilio: «latratu regna trifauci / personat» (*Aen*. VI 417-8). La stessa immagine si trova in *Met*. IV 450-1, e in Seneca, *Herc. Fur*. 783-4: «Hic saevus umbras territat Stygius canis / qui terna vasto capita concutiens sono», in chia-

sovra la gente che quivi è sommersa. 15
Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spirti, iscoia ed isquatra. 18

ra dipendenza da Virgilio stesso. Ma il latrato di Cerbero sui dannati danteschi sembra avere, come già osservò il Buti, un valore non soltanto figurativo: «sopra ciascuna gente grida questo demonio: imperò che la coscienza del peccato grida contro ciascuno». Come sempre, la poesia antica indugia a rappresentare perfettamente le forme; quella dantesca esprime, in quelle stesse forme, una ulteriore dimensione – dell'uomo e dell'universo – agli antichi ignota.

15. *sommersa*: dalla gran pioggia cadente. Per la prima volta appaiono i *novi tormentati*, distesi a terra, come affossati nella terribile pioggia. Notevole il rimando di Pietro ad un passo di Giovanni Crisostomo: «Illi qui in deliciis ciborum et luxuria vitam ducunt,... quibus... immatura senectus accedit, sensus graves et obtusi, et *quodammodo iam sepulti*». Altri intende *sommersa* come sinonimo di «dannata», richiamandosi a XX 3, dove gli abitanti dell'inferno sono chiamati appunto *i sommersi*; ma tutta la figurazione del canto, che ripetutamente presenta i golosi prostrati e quasi confusi con la pioggia stessa (vv. 34-5 e 100-1), richiede il primo, specifico, valore del termine.

16. *vermigli*: «significano accendimento d'ira e di desiderio» (Buti). E così, più o meno, tutti gli antichi. Ogni particolare di questi versi è funzionale alla brama e alla voracità, che sembrano esaurire l'intera essenza di Cerbero.

– *unta e atra*: «però che [i golosi] mangiano bruttamente ed ungonsi la barba: per la unzione ne diviene atra, cioè nera et obscura» (Anonimo). *Atro* (lat. *ater*) è aggettivo dotto, usato per lo più in poesia, e vale «di colore oscuro, che ha del tetro» (Crusca); cfr. *Purg*. XXX 54 e, in senso traslato, *Par*. VI 78.

18. *graffia li spirti*: ancora una sequenza ternaria, come ai vv. 5-6 e 10; ma questa volta la forza realistica e fonica dei verbi, e in particolare dell'ultimo, ha un rilievo più marcato, chiudendo con particolare violenza stilistica la descrizione del demonio.

– *iscoia*: scuoia (con le mani unghiate). La *i* prostetica davanti a *s* impura è comune in antico, come vedemmo (cfr. III 85 e nota). Qui raddoppiata (*ed iscoia ed isquatra*) dà particolare forza ai due verbi.

– *isquatra*: squarta (forma di metatesi), cioè li fa a brani; questo

Urlar li fa la pioggia come cani;
de l'un de' lati fanno a l'altro schermo;
volgonsi spesso i miseri profani.
Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,

verbo che ritorna, come ricordammo, dalle *Petrose*, posto in fine del verso e della sequenza, ha già la potenza e l'evidenza delle più vive scelte lessicali che improntano i luoghi forti del poema. L'idea di Cerbero che squarta e scuoia i corpi dei dannati deriva probabilmente dalla figurazione di Virgilio, che lo rappresenta disteso in un antro pieno di ossa sanguinolente. Questo tormento fa parte della pena, aumentando l'orrore e il contrappasso; i dannati sono infatti scuoiati e squartati come si fa col cibo di cui soltanto essi si occuparono: «e come squartano li cibi, così sono squartati ellino» (Ottimo).

19. *come cani*: abbassati a livello bestiale, i dannati vengono a somigliare al loro padrone (v. 14), così come Cerbero ha tratti umani, tanto che le due figure sembrano scambiarsi.

20. *schermo*: difesa, protezione dalla pioggia; volgendosi, come si dice dopo, ora su un lato ora sull'altro (si veda per l'immagine *Aen*. III 581 e *Purg*. VI 149-51, dove si noti il ritorno lessicale: *ma con dar volta suo dolore s*cherma).

21. *profani*: «profano propriamente si chiama quel luogo il quale alcuna volta fu sacro, poi è ridotto all'uso comune di ogni uomo»; così si può dire dei dannati, che hanno abbandonato per sempre la grazia di Dio che ebbero un tempo. Questa spiegazione del Boccaccio rende conto dell'uso della parola *profano* – nel senso di «empio» – per i dannati o peccatori in genere. Notevole è che tale accezione si ritrova in Dante stesso in *Ep*. 17: «civium profana litigia» (Poletto). In questo caso è tuttavia probabile che sia compreso nel termine il senso specifico di «goloso», trasmesso da un testo paolino: «Ne quis fornicator aut *prophanus* ut Esau, qui propter unam escam vendidit primitiva sua» (*Hebr*. 12, 16), tanto più che questo significato si ritrova anche in Ovidio (*Met*. VIII 840-1). Il Barbi intese il termine in senso generico, come sinonimo di miseri (materialmente e moralmente), adducendo altri testi antichi, ma i riscontri sopra riportati fanno preferire il significato specifico che abbiamo precisato. Comunque, dati due valori di un termine, l'uno generico e l'altro specifico, quando quest'ultimo si accordi al contesto, la qualità dello stile dantesco porta a nostro avviso a privilegiare sempre il secondo.

22. *Quando ci scorse...*: qui comincia l'azione del canto, concluso il primo quadro descrittivo. Si osservi il cambiamento del tem-

le bocche aperse e mostrocci le sanne;
non avea membro che tenesse fermo. 24
E 'l duca mio distese le sue spanne,
prese la terra, e con piene le pugna
la gittò dentro a le bramose canne. 27

po verbale, al presente nella descrizione dell'immutabile scena infernale, al perfetto quando comincia l'azione storica del pellegrino terreno.

– *il gran verm*o: verme è termine biblico per indicare figurativamente il tormento che roderà in eterno i dannati: «vermis eorum non morietur et ignis eorum non extinguetur» (*Is*. 66, 24; *Marc*. 9, 43). Era usato tradizionalmente per il demonio e Dante lo attribuirà a Lucifero (XXXIV 108). L'epiteto di *grande* dà a Cerbero quella misura fuori del comune che già gli aveva conferito Virgilio: «Cerberus... ingens». – Si noti la desinenza arcaica in *-o*, ritrovabile in altri pochi nomi della terza declinaz. latina (così *collo*, *mantaco*, *Tevero* per colle, mantice, Tevere), desinenza dovuta ad analogia con i nomi della seconda (lo stesso fenomeno nei femminili *loda*, *greggia*, *vesta* ecc.).

23. *mostrocci le sanne*: le zanne, i denti feroci (anche in XXII 56). A differenza di Caronte e Minosse, Cerbero non parla, ma si esprime solo con quest'atto cieco, proprio di chi vuol divorare.

24. *non avea membro...*: la bramosia della gola fa tremare tutte le membra, come nella sestina di Arnaut Daniel *Lo ferm voler* la bramosia d'amore: «non ai membre no-m fremisca» (Torraca). La precisa rispondenza dei due testi è un altro richiamo allo stile petroso (di cui il poeta provenzale fu maestro a Dante, come è noto) che forma il nuovo tessuto espressivo di questo canto.

25. *distese le sue spanne*: «aperse le mani, a guisa che fa colui che alcuna cosa con la grandezza della mano misura» (Boccaccio). *spanna* è propriamente «la lunghezza della mano aperta e distesa dalla estremità del dito mignolo a quella del pollice» (TB). (E in questo senso proprio, di lunghezza minima, è usato il termine in *Par*. XIX 81.)

26. *le pugna*: la precisione nell'uso dei due termini è sottolineata dal Boccaccio: «come la mano aperta si chiama "spanna", così, chiusa, "pugno"». Per la desin. in *-a* cfr. nota a V 9.

27. *la gittò dentro*: è lo stesso gesto della Sibilla virgiliana, che acqueta Cerbero gettandogli una focaccia soporifera («cui vates horrere videns iam colla colubris / melle soporatam et medicatis

Qual è quel cane ch'abbaiando agogna,
e si racqueta poi che 'l pasto morde,
ché solo a divorarlo intende e pugna,
cotai si fecer quelle facce lorde

frugibus offam / obicit. Ille fame rabida tria guttura pandens / corripit obiectam...»: *Aen*. VI 419-22). Ma a Cerbero è offerta solo terra, «a dinotare» osserva l'Ottimo «che di cose terrene e nate in terra fu vago»; per cui Virgilio sembra dire: «di terra avesti fame, e di terra ti sazia».

– *bramose canne*: le tre *gole* aperte da Cerbero, con atto avido (v. 23); canna per gola, canale della gola, è traslato comune negli antichi («la lingua con che lo disse gli farei trarre dalla canna»: Sacchetti, XLIX 95) e anche nei moderni. Nella *Commedia* ritorna in *Inf*. XXVIII 68, con eguale connotazione spregiativa.

28. *Qual è quel cane...*: la similitudine, non a caso l'unica di questo canto che tende ad un linguaggio diretto e veloce (tale figura è propria infatti del più riposato stile epico), conclude l'episodio di Cerbero, fissandolo per sempre nell'immagine animalesca del cane rabbioso, e cieco nella sua ingordigia (v. 30), che è esemplare di questo cerchio. Il cane, già nominato al v. 14 per Cerbero (*caninamente*), e ripreso al v. 19 per gli spiriti (*come cani*), resta come il segno che accomuna guardiano e peccatori nella loro degradata umanità.

– *agogna*: brama (di mangiare); per la rima imperfetta con *pugna* cfr. I 46 e nota. Questo uso assoluto con valore ellittico del verbo *agognare* si ritrova in altri testi del Trecento; si veda per es. Fra Giordano da Pisa: «questa è *hora epulandi*, cioè da mangiare, imperrocché allora la natura hae digesto e smaltito, e agogna» (*Prediche*, 1739, p. 157; citaz. Barbi). La rima in *-ugna*, *-ogna*, elemento di questo stile aspro e duro, trova in questa parola di centro la sua massima forza espressiva.

30. *intende e pugna*: attende (è intento) e s'affatica, quasi combattendo con l'osso che divora (*pugnare* varrà sforzarsi, affaticarsi, come spesso in antico e come il provenzale *ponhar* – Barbi, *Problemi* I, p. 266 –, ma certo non vi è disgiunto il senso di lotta con il cibo, propria del cane con l'osso); i due verbi insieme rendono il senso del latino «contendere» (Tommaseo). Il verso rappresenta con singolare intensità la bestia che altro non vede se non il cibo che ha davanti e su cui si affanna.

31. *cotai si fecer*: tali divennero, cioè così quiete e silenziose come il cane intento al cibo.

– *facce*: è termine usato per l'uomo, e non per l'animale, che qui

de lo demonio Cerbero, che 'ntrona
l'anime sì, ch'esser vorrebber sorde.
Noi passavam su per l'ombre che adona
la greve pioggia, e ponavam le piante
sovra lor vanità che par persona.

nella seconda parte della similitudine richiama il carattere umano del *demonio Cerbero*, e quindi la sua degradazione.

32. *'ntrona*: stordisce (con il suo latrato); per il valore del verbo cfr. XVII 71: *spesse fiate m'intronan l'orecchi*. Per l'immagine si veda *Aen*. VI 400-1: «ingens ianitor antro / aeternum latrans exsanguis terreat umbras», e i versi di Seneca citati in nota al v. 14.

34. *Noi passavam...*: lasciato Cerbero, qui comincia il cammino attraverso il terzo cerchio; l'attacco indica la nuova azione che sta compiendosi, che porterà all'incontro con il dannato (si veda nei canti precedenti: IV 64: *Non lasciavam l'andar...* e V 25: *Ora incomincian le dolenti note...*) .

– *adona*: propriamente «doma», cioè prostra («fa stare giù e doma»: Buti), dal provenzale *adonar*, o dal francese *adonner*; cfr. *Purg*. XI 19: *nostra virtù, che volentier s'adona*, cioè «si abbatte»; e Villani II 79: «e così *s'adonò* la rabbia dell'ingrato e superbo popolo di Firenze».

35. *greve*: si ripete l'aggettivo finale del v. 8.

– *ponavam*: imperfetto arcaico analogico, come *leggiavam* di V 127; vedi nota ivi.

36. *sovra lor vanità*: sopra le loro forme vuote (*ombre vane*, dirà in *Purg*. II 79), che hanno solo l'apparenza di corpi reali (persona vale persona fisica, corpo, come a V 101). Cfr. *Aen*. VI 292-3: «et ni docta comes *tenuis sine corpore vitas* / admoneat volitare *cava sub imagine formae*...». È la prima volta che si indica questa caratteristica delle anime dell'aldilà: esse hanno l'apparenza, e la capacità di soffrire, del corpo, ma non ne hanno la consistenza. L'idea virgiliana viene ripresa da Dante in quanto essa rende possibile il suo viaggio, senza contraddire alla dottrina cristiana per cui i corpi risorgeranno il giorno del giudizio finale; idea quest'ultima fondamentale nel poema, come apparirà più volte, e la prima volta proprio in questo stesso canto (97-9). Tale particolarità degli spiriti nella *Commedia* viene qui soltanto accennata, mentre sarà elemento importante della narrazione nel *Purgatorio*, dove è precisata teoricamente (*Purg*. III 31-3 e XXV 79-108) su base filosofica e teologica; anche la teologia si era infatti posta il problema della

Elle giacean per terra tutte quante,
fuor d'una ch'a seder si levò, ratto
ch'ella ci vide passarsi davante.
«O tu che se' per questo 'nferno tratto»,

possibilità di pene fisiche per le anime senza corpo prima del giudizio universale (v. note ai luoghi citati). Di essa non c'è invece traccia nei primi canti del viaggio infernale (III, IV, V). È evidente che l'invenzione dell'oltremondo viene determinandosi ed arricchendosi via via che la stesura dell'opera procede, pur essendo già presente alla mente dell'autore nelle sue linee generali.

38. *fuor d'una*: l'improvviso levarsi a sedere di quest'ombra, messo in risalto dall'informe giacere di tutte le altre (v. 37), sottolineato dall'andamento ritmico del verso con la cesura dopo il verbo tronco (*levò*), e dall'avverbio finale (*ratto*), segna il primo dei drammatici riconoscimenti che punteggiano di viva emozione (il morto che riconosce il vivo al suo passaggio eccezionale, come un amico o un concittadino) le due prime cantiche dantesche. È questa una delle non poche novità del VI canto, e se più avanti ci saranno incontri di ben più alto livello emotivo e poetico (si pensi a Farinata o Brunetto o Forese), questo ha tuttavia la forza irripetibile della sorpresa. Si osservi l'uso rilevato del pronome *una*, che, come sempre accadrà in seguito, indica l'individualità della persona con cui Dante si incontra e stabilisce un rapporto.

38-9. *ratto ch'*: tosto che, non appena; dice che il riconoscimento è immediato, e che la violenza dell'impressione fa levare l'ombra subitaneamente da quel pesante torpore: «sic facit saepe infirmus decumbens in lecto quando vidit amicum familiarem venire ad se» (Benvenuto).

39. *passarsi*: passargli; costruzione alla latina, mantenuta in genere in italiano antico (ripete il latino *sibi* riferito al soggetto della proposizione reggente, mentre l'italiano moderno usa il pronome non riflessivo).

40. *O tu che...*: è l'apostrofe tipica della *Commedia* (cfr. nota al canto V 16) che qui per la prima volta si leva dalla bocca di un dannato a fermare il vivo che passa davanti a lui; ciò che colpisce colui che parla è appunto il fatto che un uomo ancor vivo sia condotto (*tratto*) attraverso l'inferno. Per il momento quest'ombra non rivela niente di se stessa, se non che ha conosciuto in vita colui che ora cammina nell'inferno accanto a lei, conoscenza che è titolo per chiedergli di fermarsi.

mi disse, «riconoscimi, se sai:
tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto».
E io a lui: «L'angoscia che tu hai
forse ti tira fuor de la mia mente,
sì che non par ch'i' ti vedessi mai.
Ma dimmi chi tu se' che 'n sì dolente

42. *tu fosti...*: tu nascesti prima che io morissi (e quindi mi hai potuto conoscere in vita, come in realtà è stato; avendo riconosciuto Dante, Ciacco dà per scontato il fatto che essi appartengono alla stessa città). L'unica notizia su Ciacco che precisi questa data si trova nelle *Chiose Selmi* e nel ms. Marciano IX 179, dove si afferma: «Questi conobbe Dante, però che, nanzi che egli morisse, aveva Dante quattordici anni». Appare comunque certo che, per poterlo riconoscere a prima vista, Dante aveva dovuto conoscere Ciacco almeno nella sua adolescenza. Per il gioco di parole *disfatto – fatto*, tipico dello stile ornato, cfr. *Purg*. V 134: *Siena mi fé, disfecemi Maremma...* Il valore preciso di *disfatto* (dalla morte) appare in III 57: *che morte tanta n'avesse disfatta*. Il modo conciso e rapido di questi versi rimarrà caratteristico di tutto il parlare di Ciacco, che già dimostra di possedere una certa eleganza di linguaggio.

43. *L'angoscia*: l'affanno (cfr. più oltre v. 58); come *affanno*, può indicare pena soltanto fisica (mancanza di respiro: cfr. *Purg*. IV 115) o insieme morale e fisica (cfr. IV 19; XXIV 116; ecc.).

44. *forse*: l'avverbio vuole attenuare l'amarezza della situazione.

– *ti tira fuor...*: ti fa uscire dalla mia memoria (perché altera i tuoi tratti; ma questo Dante non lo dice); *tirar fuori*, osserva il Tommaseo, è come «il contrario dell'impressione che fa quasi entrare nella mente l'immagine». La stessa difficoltà sarà vinta dalla forza dell'amore, che penetra il viso stravolto dell'altro, nell'incontro con Brunetto (XV 26-8) e con Forese (*Purg*. XXIII 43-8), con i quali il rapporto era ben altrimenti stretto e profondo.

46. *Ma dimmi chi tu se'*: dopo la scusa, la domanda precisa, che risponde alla chiamata in causa dell'altro: *O tu che se'...* Questo scambio vivo di battute, proprio del parlar familiare, già stabilisce un rapporto fra i due concittadini che oltrepassa la situazione infernale, e prelude all'accordo sul piano civile che si manifesterà tra poco.

loco se' messo e hai sì fatta pena,
che, s'altra è maggio, nulla è sì spiacente». 48
Ed elli a me: «La tua città, ch'è piena
d'invidia sì che già trabocca il sacco,

48. *che, s'altra è maggio*...: se altra pena può essere maggiore di questa, certo nessuna è più spiacevole (ve ne saranno di peggiori e anche più *spiacenti* nel basso inferno, ma il Dante pellegrino non le ha ancora viste, e il Dante autore non le ha ancora immaginate; si tratta comunque di forma iperbolica di espressione). *Maggio* per «maggiore» è forma derivata dal nominativo latino (*maior*), usatissima nel toscano antico. Se ne hanno più esempi nella *Commedia* (cfr. XXXI 84; *Par*. VI 120; XIV 97; ecc.) e a Firenze c'è ancora Via Maggio.

49. *La tua città*...: come Francesca, Ciacco per definirsi indica come prima cosa la sua patria di origine (cfr. V 97 e nota). Ma questa volta la determinazione non è geografica, bensì politica (*ch'è piena / d'invidia*...). Si introduce qui il tema civile che è centrale in tutto il canto, e coinvolge Dante (*tua*) personalmente, mentre si inquadra in un motivo etico di valore universale. Il messaggio politico che è all'origine stessa della *Commedia*, annunciato nel canto I (100-11) e nel II (13-33), viene qui per la prima volta a prendere voce concreta, nella dimensione cittadina, in riferimento a Firenze, che resterà sempre l'*exemplum* principe di tutto il discorso civile di Dante, quasi immagine stessa del mondo.

– *tua*: l'aggettivo ha la funzione di coinvolgere immediatamente Dante nel tema politico, e insieme di indicare la comunanza di patria tra il morto e il vivo (come dicesse: io sono della tua stessa città). Alcuni desumono invece che Ciacco non fosse propriamente fiorentino, ma provenisse dal contado, come confermerebbero le espressioni *voi cittadini* del v. 52 e *seco mi tenne* (cioè vi ho abitato, vissuto) del v. 51. Non abbiamo dati documentari per decidere (a parte il fatto che tutti gli antichi parlano di Ciacco come un fiorentino), tuttavia questo *tua* sembra proprio un aggettivo etico-affettivo, più che anagrafico, e d'altra parte appare inevitabile che la profezia e la condanna di Firenze siano affidate a un cittadino, piuttosto che a un estraneo; Ciacco è alla fine la voce stessa di Dante, che si rammarica per Firenze e per i suoi mali proprio perché essa è «la sua città».

50. *invidia*: è posta qui come l'origine delle discordie civili, dovute all'avidità di possesso (cfr. Villani VIII 39: «per le invidie si cominciarono tra i cittadini le sette»). Sarà ricordata più oltre, in-

seco mi tenne in la vita serena. 51
Voi cittadini mi chiamaste Ciacco:

sieme alla superbia e all'avarizia (v. 74), come uno dei tre peccati che bruciano i cuori dei fiorentini. Si ricordi che l'invidia è citata nel canto I come fonte, nel demonio, della cupidigia che travolge il mondo (I 111). Il Boccaccio pensa che qui si accenni in concreto all'invidia dei Donati – nobili ma poveri – verso i nuovi ricchi del contado – i Cerchi – divenuti potenti nello stato come e più di loro. Ma l'invidia era evidentemente reciproca, e sembra più probabile che Dante parli qui di un male che affligge l'intera città, che ne è *piena* tanto che già ne trabocca. È questo il primo giudizio politico – ed etico, come sempre in Dante – che troviamo nella *Commedia*. Il male e la rovina del mondo appaiono qui in una realtà determinata, nella città che è all'origine di tutta la meditazione civile di Dante. Ma il tono solenne e profetico del giudizio – ripreso ai vv. 74-5 – già dice il punto di vista superiore ed universale in cui egli si pone.

– *trabocca il sacco*: il sacco n'è pieno fino all'orlo, che più non ce ne potrebbe stare. L'immagine del sacco pieno richiama in qualche modo la colpa della gola punita in questo cerchio.

51. *vita serena*: è la vita del mondo che appare sempre come bella e dolce ai dannati dell'inferno dantesco (cfr. *vita bella* XV 57; *dolce mondo*, qui al v. 88 e X 82; *vita lieta* XIX 102; ecc.), a confronto con la loro vita, dove tutto è tenebra e amarezza. Questo rimpianto, motivo che affiora anch'esso per la prima volta nel canto VI, dà la misura della sofferenza infernale, che può ritenere *bella* e *serena* la dolorosa vita sulla terra; quella vita ha infatti in sé – come osservò il Buti – il pregio inestimabile della speranza.

52. *Ciacco*: alcuni hanno pensato a un soprannome dispregiativo (*ciacco* significava «porco»), ma Ciacco fu anche nome proprio, derivato dal francese Jacques, o dal toscano Jacopo (si ricordi fra gli altri il poeta Ciacco dell'Anguillara), e dato il contesto di estrema serietà e dignità in cui Dante lo usa (si veda anche il modo affettuoso e rispettoso dell'apostrofe: *Ciacco, il tuo affanno*...) sembra preferibile ritenerlo tale, o per lo meno divenuto tale, anche se questo Ciacco non è stato identificato nei documenti del tempo. Anche l'espressione *voi cittadini mi chiamaste Ciacco* non è determinante, in quanto corrisponde ad altre simili usate nel poema per indicare i nomi dei personaggi: cfr. *Stazio la gente ancor di là mi noma* (*Purg.* XXI 91), *Folco mi disse quella gente a cui / fu noto il*

per la dannosa colpa de la gola,
come tu vedi, a la pioggia mi fiacco.
E io anima trista non son sola,
ché tutte queste a simil pena stanno
per simil colpa». E più non fé parola.
Io li rispuosi: «Ciacco, il tuo affanno

nome mio... (*Par*. IX 94-5). Dalle notizie degli antichi – più diffuse quelle del Boccaccio, che gli dedicò anche una novella (*Dec*. IX 8) – egli appare uomo di corte, che frequentava le nobili famiglie fiorentine, dedito con eccesso ai piaceri della tavola, ma non privo di acume e capace di bel parlare; una specie di saggio giullare, probabilmente ben noto nella Firenze del tempo. Forse per questa situazione di conoscenza approfondita – e insieme totale estraneità – degli ambienti politici più qualificati, Dante lo sceglie a giudice e profeta della condizione della città. In ogni caso uno qualunque: non uno dei grandi, né degli impegnati, ma una voce che si leva, come già nell'Antico Testamento, quasi dal nulla, da persona che non conta, a giudicare i grandi e i potenti.

53. *dannosa*: che porta alla rovina eterna; il giudizio etico è ben chiaro in Ciacco, come appare anche dal v. 55 (*E io anima trista*): come è in grado di giudicare se stesso, così egli potrà giudicare e condannare le colpe civili della città. Tale qualità è propria in genere di tutti i dannati di Dante, che mantengono in questo la loro dignità umana. Ma in Ciacco appare come un elemento caratterizzante, in funzione del ruolo che gli è assegnato.

– *colpa de la gola*: si dichiara in questo verso il peccato punito nel terzo cerchio: su di esso si veda la nota al v. 7.

54. *mi fiacco*: sono fiaccato, prostrato sotto questa pioggia; *a la pioggia mi fiacco* è una variazione dell'*adona / la greve pioggia* dei vv. 34-5. La terzina ha un andamento rapido e sintetico (il nome, la colpa, la pena) senza una parola di più, salvo il *dannosa* che ne prende maggior rilievo: è lo stile proprio di Ciacco, brusco e schivo, sottolineato dal verso 57.

55. *anima trista*: giustamente osserva il Buti: «qui pone l'autore che (Ciacco) conosce la sua miseria... e questo è vero che i dannati conoscono la lor miseria per loro maggior pena». Questo tratto, come il *dannosa* del v. 53, concorre a creare quella fisionomia di dolente dignità che caratterizza Ciacco e rende possibile la profezia dei vv. 64-75, centro del canto.

58. *Ciacco, il tuo affanno...*: *affanno* vale come *angoscia* del v.

mi pesa sì, ch'a lagrimar mi 'nvita;
ma dimmi, se tu sai, a che verranno
li cittadin de la città partita;
s'alcun v'è giusto; e dimmi la cagione

43 (cfr. nota ivi). La risposta riprende familiarmente il nome, e ripete nell'andamento – ma non nell'intensità – quella rivolta a Francesca (V 116-7). Questo diminuire di forza si verificherà anche altrove, dove si ripete un modulo stilistico, ma attenuato nel suo interno valore, del canto precedente (cfr. XVI 28 sgg. e nota).

60. *ma dimmi...*: come nel canto V, questa formula di passaggio serve ad introdurre la domanda che più preme, e diverrà una costante della struttura dialogica del poema.

– *se tu sai*: Dante deduce che egli possa sapere dall'accenno fatto da Ciacco ai vv. 49-50. A quelle parole – che più di tutto lo hanno colpito – egli si rifà, quasi a far dire all'altro, apertamente, ciò che ha solo implicitamente accennato. L'uno e l'altro – il morto e il vivo, il dannato e il salvato – appaiono ad un tratto sullo stesso piano, presi dallo stesso interesse, in quella parola – *città* – che l'uno rimanda all'altro.

– *a che verranno*: a quale esito arriveranno, dove li condurranno le loro discordie.

61. *la città partita*: la città divisa; è la tragica definizione di Firenze, qui non nominata, quasi simbolo di tutte le divisioni umane.

62. *s'alcun v'è giusto*: se v'è in essa, così divisa, almeno qualcuno che sia giusto, che cioè resti al di sopra dell'odio di parte: «il quale riguardi al bene comune e non alla singolarità d'alcuna setta» (Boccaccio). In questa domanda c'è un riferimento biblico: è ricorrente infatti nella Scrittura il motivo messianico di ricercare nelle città perdute e corrotte almeno qualche giusto, la cui presenza potrebbe bastare a salvarle. Si veda *Ier*. 5, 1, dove Dio dice che perdonerebbe Gerusalemme per un solo giusto che vi si trovasse; o *Gen*. 18, 23-32, dove Abramo cerca invano in Sodoma almeno dieci giusti, perché Dio la risparmi. Tale motivo è familiare a Dante, che se ne serve in *Rime* XCI, *Io sento sì d'amor* 97-100: «Canzone, a' tre men rei di nostra terra / te n'anderai prima che vadi altrove...», e in *Purg*. XVI 121-6: *Ben v'en tre vecchi ancora in cui rampogna / l'antica età la nova...* Esso sarà ripreso da Ciacco al v. 73, in forma tipicamente profetica.

– *la cagione...*: la causa prima, l'origine di tanta discordia. Le domande di Dante sono dunque tre, esposte con una sobrietà che

per che l'ha tanta discordia assalita». 63
E quelli a me: «Dopo lunga tencione
verranno al sangue, e la parte selvaggia
caccerà l'altra con molta offensione. 66

sembra adeguarsi allo stile di Ciacco e poste in ordine inverso rispetto al tempo: il futuro (*a che verranno*), il presente (*s'alcun v'è giusto*), il passato (*la cagione*). A tutte e tre, nell'ordine, Ciacco risponderà con precisione e uguale concisione.

64. *tencione*: altra forma antica di «tenzone»: lotta, gara fra due parti; qui indica un contrasto in forma non cruenta, come di guerra fredda, che doveva infine giungere al sangue.

65. *verranno al sangue*: è la tragica risposta, *ad verbum*, alla prima domanda di Dante: *a che verranno*. Il 1° maggio del 1300, in una rissa tra Cerchi e Donati, durante una festa in piazza Santa Trinita, fu ferito Ricoverino dei Cerchi da uno dei Donati, «il quale colpo fu la distruzione della nostra città perché crebbe molto odio fra i cittadini» (Compagni I 22). Anche secondo il Villani (VIII 39) l'incidente fu l'occasione per la divisione definitiva di Parte Guelfa in Bianchi e Neri, come la morte di Buondelmonte (citata anch'essa da Dante in XXVIII 106-8 e *Par.* XVI 136-41) lo era stata per la scissione di guelfi e ghibellini. L'importanza del fatto, quale appare dal Compagni e dal Villani, rende ragione del rilievo che qui gli dà Dante.

– *la parte selvaggia*: la parte venuta dal contado, cioè dei Cerchi. Il Villani (VIII 39) parla della «bizzarra salvatichezza» dei Cerchi. *Selvaggio* significa «rustico, forese», cioè non cittadino (cfr. *Rime* LXXXIII 127), ed è termine usato anche negli statuti comunali. I Cerchi venivano dalla Val di Sieve (cfr. *Par.* XVI 65; Dante deplora appunto in quel luogo *la confusion de le persone* come origine dei mali della città). Il loro partito (Parte Bianca) raccoglieva le famiglie mercantili e industriali, che si opponevano al ceto magnatizio, di origine nobiliare per lo più agraria, riunito intorno ai Donati (Parte Nera).

66. *caccerà l'altra*: cioè la parte magnatizia dei Neri; nel giugno del 1301 furono esiliati tutti i principali esponenti del partito dei Donati, in seguito alla congiura detta di Santa Trinita dalla chiesa in cui essi si radunavano (Compagni I 24).

– *offensione*: danno, offesa; «oltre agli altri mali e oppressioni ricevute da' Neri, furono le condannagioni pecuniarie fortissime» (Boccaccio). Come è stato osservato, qui Dante condanna imparzialmente gli eccessi dei Bianchi; tutto il linguaggio è mantenuto su un livello evidentemente profetico.

Poi appresso convien che questa caggia
infra tre soli, e che l'altra sormonti
con la forza di tal che testé piaggia. 69

67. *convien*: propriamente significa «è necessario» (lat. *opus est*); qui vale «dovrà accadere», «è destino che accada», come più volte nel poema (cfr. XXXIII 24; *Par.* XVII 48; XXI 120; ecc.).

– *che questa caggia*: che questa, cioè la *parte selvaggia* dei Bianchi, cada in basso, cioè decada dalla sua egemonia (Benvenuto). *Caggia* è cong. pres. di cadere, formato per analogia con i verbi in *-d-* della II coniugazione latina (cfr. *veggia* a I 134 e nota).

68. *infra tre soli*: entro l'arco di tre anni, prima che passino tre anni. La profezia di Ciacco è immaginata come pronunciata nella primavera del 1300, data del viaggio dantesco; il predominio dei Neri in Firenze e la cacciata dei Bianchi (tra cui Dante) cominciò nei primi mesi del 1302, e le proscrizioni durarono fino all'ottobre. Dante dice *infra tre soli* perché il 1302 è «il terzo anno solare dalla profezia di Ciacco» (Del Lungo), entro il quale appunto si compì la caduta dei Bianchi.

– *sormonti*: intransitivo: salga più in alto, cioè prevalga (ant. francese *sormonter*); cfr. *Purg.* XVII 119. L'immagine può alludere al piatto della bilancia che sale quando l'altro scende (Parodi), o anche alla ruota della fortuna, che altrove Dante ricorda proprio per indicare l'alternarsi delle vicende politiche (cfr. VII 73-96 e XV 95; Padoan). Il verbo era peraltro usato comunemente con questo valore politico: «E allora cominciò a sormontare messer Maffeo Visconti, e quelli dalla Torre, e i loro amici, abbassare» (Compagni III 27).

69. *con la forza di tal...*: con l'appoggio di uno che ora si mostra imparziale, barcamenandosi tra le due parti.

– *tal.*: un tale, qualcuno di cui non si vuol pronunciare il nome; il pronome indefinito porta con sé una forte carica di suggestione. L'indeterminatezza è propria in genere dello stile profetico, ma l'ombra di questo potente innominato appare qui più minacciosa di ogni più precisa indicazione. Non vi è dubbio che Dante si riferisca qui a papa Bonifacio VIII, come pensarono Pietro, il Boccaccio, il Buti, e come i fatti storici dimostrano (per l'opinione dei contemporanei su tali fatti si veda Compagni II 11: «parole lusinghevole da una mano usava, dall'altra produceva il signore sopra di noi»). Il papa inviò infatti in Firenze nel 1301 Carlo di Valois, in apparenza come paciere, ma in realtà con l'incarico di favorire i Neri. E di fatto poco dopo i Bianchi furono sconfitti e cacciati. Di questo fatto, che doveva decidere di tutta la sua vita, qui Dante

Alte terrà lungo tempo le fronti,
tenendo l'altra sotto gravi pesi,
come che di ciò pianga o che n'aonti.
Giusti son due, e non vi sono intesi;

non parla in termini personali. Il discorso sarà ripreso, in funzione del suo personale destino, molto più avanti, nel canto di Brunetto Latini, in un altro testo profetico di cui questo è per molti tratti come un primo segnale.

– *piaggia*: si barcamena; «sta di mezzo et indifferente; cioè non dà vista d'essere da l'una parte, né dall'altra, perché *piaggiare* è andare fra la terra e l'alto mare» (Buti). La metafora, tolta dal linguaggio nautico (il navigare in vista della spiaggia, senza accostarsi troppo né alla terra né al mare aperto), indica appunto il comportarsi di chi vuol apparire equidistante dalle parti, senza compromettersi.

70. *Alte terrà*: l'espressione sottolinea la superbia del vincitore, che opprime il vinto (*sotto gravi pesi*) quasi calpestandolo nella sua dignità. La testa o fronte alta indica sempre in Dante la superbia (cfr. I 47; *Purg.* XI 70-2; *Par.* IX 50).

71. *gravi pesi*: «molti gravi pesi imposono loro e molte imposte, e molti danari tolson loro» (Compagni II 23).

72. *come che...*: per quanto essa se ne lamenti, o se ne indigni (se ne adonti); tenti cioè la via della riconciliazione e dell'ammenda, o quella della forza (si allude forse agli inutili tentativi fatti dai Bianchi nelle due direzioni per rientrare in Firenze). Ma quel gemito e quello sdegno umano sembrano non toccare minimamente il più forte. Tutta la terzina è potente immagine della violenza di ogni tempo dell'uomo sull'uomo. – Per la forma *aonti* (adonti) cfr. *auna* a III 120 e nota. Il verbo, abitualmente riflessivo, è usato come neutro assoluto, ambivalenza propria dell'italiano antico (cfr. *raffina* a *Purg.* VIII 120; *imbianca* a *Par.* XII 87; ecc.; ED VI, p. 324).

73. *Giusti son due...*: alla seconda domanda, Ciacco risponde che solo due sono i giusti rimasti in Firenze, ma nessuno li ascolta: «quali questi due sieno, sarebbe grave l'indovinare» (Boccaccio); e riteniamo inutile fatica il tentarlo, perché evidentemente il due indica un numero estremamente esiguo, ripetendo la figura biblica sopra ricordata (cfr. nota al v. 62). Che Dante pensi a se stesso, è probabile, se si tiene presente il dialogo con Brunetto Latini (cfr. XV 73-8), di cui questo canto è evidente anticipo, non solo nel te-

superbia, invidia e avarizia sono
le tre faville c'hanno i cuori accesi». 75
Qui puose fine al lagrimabil suono.
E io a lui: «Ancor vo' che mi 'nsegni,

ma generale di Firenze, ma in precisi richiami di idee e di immagini. Che il secondo sia Guido Cavalcanti, pensarono con Guido da Pisa i più degli antichi. Un riferimento a persone determinate sembrano anche richiedere i passi paralleli a questo della Canzone *Io sento sì d'amor* e di *Purg*. XVI sopra citati in nota al v. 62, che tale riferimento contengono. Ma d'altra parte è proprio dello stile profetico alludere a cose ben determinate in modo oscuro e indecifrabile. Per una diversa interpretazione che è stata avanzata di tutto questo verso, si veda la nota in fine del canto.

– *intesi*: vale «ascoltati»: cfr. Compagni II 4: «Aveano i Guelfi bianchi imbasciadori a Roma... ma non erano intesi».

74. *superbia, invidia e avarizia*: i tre più gravi peccati capitali, origine dei mali civili, in quanto pongono gli uomini gli uni contro gli altri, ardono i cuori dei fiorentini; già si configura la città *pianta* di Satana di *Par*. IX 127 (anche lì chiamata *la tua città*), quasi emblema della rovina politica del mondo. Gli stessi tre vizi saranno attribuiti ai fiorentini da Brunetto Latini nel canto XV (v. 68), già ricordato come strettamente legato a questo.

75. *faville*: la favilla dà origine all'incendio (cfr. *Purg*. XXI 94; *Par*. I 34 e XXIV 145). Questa terzina, dettata in stile lapidario, conclude il discorso profetico di Ciacco: la brevità e l'allusività del linguaggio, dove non si fanno mai nomi (*parte selvaggia – tal – giusti son due*), sono proprie del parlare profetico scritturale a cui Dante si riconnette volutamente. Questo modo, inaugurato nel canto I (vv. 100 sgg.) e qui portato a maggior forza espressiva, tornerà poi sempre nel poema nei passi di profezia politica, fino agli esempi di massima tensione nel *Paradiso*.

76. *lagrimabil*: lacrimevole, cioè degno di lacrime, com'è l'annuncio di tali eventi.

77. *che mi 'nsegni*: che tu mi dia altre informazioni (è il *docere* di Virgilio: cfr. *Aen*. VI 614: «Ne quaere *doceri*»). Dante fa qui un'altra richiesta, che è strettamente legata alla prima: quale sia la sorte eterna di alcuni tra i più noti dei grandi cittadini delle generazioni passate, di cui ancora si parlava in Firenze con ammirazione e rispetto. Il pensiero corre, dalla corruzione presente, al tempo passato, ricco di esempi di civile ben fare; ma che ne è ora di costoro? Lo spostamento di interesse dal piano storico a quello eterno –

e che di più parlar mi facci dono. 78
Farinata e 'l Tegghiaio, che fuor sì degni,
Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca

che, come subito apparirà, non coincidono nei loro valori – sembra qui improvviso, ma esso è in realtà al fondo morale e poetico di tutta la *Commedia*.

78. *facci*: faccia; l'uscita in *-i* della 2ª persona del cong. pres. dei verbi in *-ere*, *-ire* si ritrova anche altre volte nella *Commedia* (cfr. XXIV 140; XXXII 113) accanto alle forme in *-e* e in *-a*, come *diche* o *goda*, l'una più antica, l'altra più moderna (cfr. NTF, pp. 69-71).

79. *Farinata...*: il primo a essere ricordato, tra questi cittadini tutti vissuti intorno alla metà del '200, è Farinata degli Uberti, il grande capo ghibellino. Sarà il protagonista del canto X, dove Dante lo incontrerà tra gli eretici (cfr. X 32 e nota).

– *'l Tegghiaio*: Tegghiaio Aldobrandi, della famiglia degli Adimari, guelfo (non a caso sono nominati qui insieme due rappresentanti degli opposti partiti), si adoperò per la pace, come risulta da più documenti. Il Boccaccio lo dice «cavaliere di grande animo» e ricorda che nel 1260 sconsigliò – non ascoltato – i fiorentini a uscire contro i senesi a Montaperti. Si troverà fra i sodomiti (cfr. XVI 41 e nota).

– *che fuor sì degni*: *degno* ha qui valore assoluto di «ragguardevole», «insigne» (cfr. *Purg.* III 100; XXII 126); l'espressione, come l'altra *ben far* del v. 81, è detta con serietà e non con ironia, come alcuni hanno voluto intendere ponendole a confronto con il v. 85. Basta leggere, per convincersene, la terzina seguente, e ricordare l'onore e il rispetto che Dante renderà loro incontrandoli (cfr. XVI 58-60). Ma la «dignità» umana e civile (si pensi allo stesso Brunetto Latini, maestro di etica politica in Firenze, che troveremo nel canto XV tra i sodomiti) non equivale, in questo universo misurato sull'eterno, alla dignità definitiva ed ultima dell'uomo. Come il *ben fare* umano, limitato cioè all'umano orizzonte, non basta a salvare l'uomo per l'eternità. Il profondo divario tra i due ordini di valori (nell'altro ordine valgono infatti l'umiltà e la fede), che qui si instaura, tanto più rilevante quanto più premono e stanno a cuore i primi, come appare da tutto il testo, è radicato nella coscienza di Dante fino in fondo, e regge tutta l'economia dei perduti e dei salvati nella *Commedia*.

80. *Iacopo Rusticucci*: di famiglia popolare, guelfo, tra i cittadini più noti e stimati del suo tempo; il suo nome appare accanto a

e li altri ch'a ben far puoser li 'ngegni,
dimmi ove sono e fa ch'io li conosca;
ché gran disio mi stringe di savere
se 'l ciel li addolcia, o lo 'nferno li attosca».

quello del Tegghiaio, la cui casa era attigua alla sua, in vari documenti, tra cui i negoziati di pace tra San Gimignano e Volterra; si troverà anch'egli nel girone dei sodomiti (cfr. XVI 44 e nota).

– *Arrigo*: non si incontra più nel poema. Può trattarsi di una dimenticanza di Dante, anche se non sembra ipotesi molto verosimile. È stato identificato con vari personaggi storici: Odarrigo Fifanti, che insieme al Mosca – con cui qui è nominato – partecipò all'uccisione di Buondelmonte dei Buondelmonti (Benvenuto e i più dei moderni); Arrigo degli Arrigucci, consigliere del comune nel 1216 e presente in atti importanti del tempo (Pietro di Dante); Arrigo da Cascia, giudice, ricordato con il Rusticucci e il Tegghiaio nei documenti di pace sopra citati (Santini in SD VI, 1923, pp. 40-4). Ognuna di queste ipotesi ha probabilità di essere quella giusta, ma nessuna appare sicura. Il vantaggio della prima è che spiegherebbe il silenzio successivo di Dante, intendendosi accomunato Arrigo al Mosca nella pena, come nel peccato: «debet tacite poni cum Musca, quia fuit secum in eadem culpa» (Benvenuto).

– *Mosca*: Mosca dei Lamberti, di potente famiglia ghibellina, consigliò l'uccisione del Buondelmonti; apparirà tra i seminatori di discordie (cfr. XXVIII 106 e nota).

82. *ch'io li conosca*: ch'io sappia di loro, della loro condizione. È questa la sola interpretazione che concordi con la frase seguente: *ché gran disio* ecc.

83. *gran disio mi stringe*: la drammaticità e profondità del problema che sopra abbiamo indicato (cfr. nota al v. 79) si esprime in questo ansioso desiderio.

84. *li addolcia*: li addolcisce, dà loro la sua dolcezza (di eterna beatitudine). Il verbo «addolciare» appare forma intermedia fra «addolcare» (lat. tardo *addulcare*), anch'esso usato in antico, e il più tardo «addolcire»; cfr. Guittone, *Lettere* XXIII 2: «adolcia l'anima mia, padre e signor mio caro, intender che magno siete...».

– *li attosca*: li amareggia (*attoscare* da «tòsco», veleno) con i suoi tormenti. Le due metafore sono tolte dal gusto, forse per influenza fantastica del cerchio della gola dove ci troviamo. Il sospetto – e forse il timore – che quei grandi ed onorati personaggi possano essere all'inferno, nonostante il loro *ben fare*, è dunque

E quelli: «Ei son tra l'anime più nere:
diverse colpe giù li grava al fondo:
se tanto scendi, là i potrai vedere.
Ma quando tu sarai nel dolce mondo,
priegoti ch'a la mente altrui mi rechi:

presente, con l'implicazione morale che ne deriva, fin nella domanda; e del resto il *gran disio* del v. 83 ne è chiaro indizio. Qui è posto dunque il problema che sarà al fondo dei canti X, XV e XVI, nei cerchi dove quegli uomini si ritroveranno.

85. *tra l'anime più nere*: gli eretici, i sodomiti e i seminatori di discordie (tra i quali incontreremo gli uomini qui ricordati) si trovano tutti dentro le mura della città di Dite, che dividono nell'inferno dantesco le anime dei peccatori per incontinenza da quelle (*più nere*) dei peccatori per violenza e frode (cfr. XI 16-90).

86. *li grava*: li tiene giù col suo peso. (L'uso del verbo al singolare con il soggetto al plurale – *diverse colpe* – è comune in poesia; cfr. XIII 43 sgg. e XIX 22 sgg.) Quanto più grave è il peccato, tanto più allontana l'uomo da Dio, e di ciò è figura lo sprofondare nell'inferno, al cui fondo è Lucifero.

87. *tanto*: «quanto essi son giuso» (Boccaccio).

88. *Ma*: con una sola rapida terzina Ciacco ha risposto all'ansiosa domanda di Dante. Il *Ma* dice che l'argomento è chiuso, ed egli chiede ora quello che preme a lui.

– *dolce mondo*: cfr. sopra, nota al v. 51: *vita serena*.

89. *priegoti*: la dittongazione di *e* tonica in sillaba libera è propria dell'uso fiorentino del '200, come quella di *o* già incontrata a III 19 (*puose*; v. nota ivi).

– *a la mente altrui*: alla memoria degli altri, cioè dei vivi: per le anime dell'inferno è questa la sola maniera di vivere ancora, ed è ciò che sempre e soltanto chiederanno al vivo che passa davanti a loro. Tale ombra di vita è legata a qualcosa di buono e degno – qualunque esso sia – che essi hanno compiuto in terra (degli ignavi e delle anime più vili non c'è infatti memoria: cfr. III 49). È questo un altro motivo ricorrente della cantica, che in questo canto prende voce per la prima volta; perché è qui che si stabilisce in realtà il primo concreto rapporto tra Dante e un dannato. Di Francesca non si descrivono i gesti; essa resta quasi racchiusa in un alone epico, come le grandi eroine che la circondano. Questo tratto, del ricordo dei vivi, qui appena accennato, avrà più avanti momenti di

più non ti dico e più non ti rispondo». 90
Li diritti occhi torse allora in biechi;
guardommi un poco, e poi chinò la testa:
cadde con essa a par de li altri ciechi. 93
E 'l duca disse a me: «Più non si desta
di qua dal suon de l'angelica tromba,
quando verrà la nimica podesta: 96

grande e tragico rilievo, e resterà come tipico della fisionomia del dannato dantesco.

90. *più non ti dico*...: non ti dico altro, e non ti risponderò più. Ciacco sembra avvertire Dante, con la consueta laconicità, che altre domande sarebbero ormai inutili.

91. *Li diritti occhi*...: lo sguardo umano, di chi parlava con sentimenti e desideri in tutto simili a quelli di chi lo ascoltava, diventa ora sguardo bestiale (*biechi* vale propriamente obliqui, storti; si cfr. XXXIII 76). Questo cambiare dello sguardo, quell'ultimo sforzo per restare ancora nel rapporto umano con il concittadino terreno (*guardommi un poco*) prima di precipitare nella cecità del mondo infernale, è forse il momento più tragico e di più alta invenzione di tutto l'incontro.

93. *a par de li altri*: Ciacco si era infatti distinto tra loro, quasi ricuperando la sua umana dignità.

– *ciechi*: perché chiusi ad ogni vista, materiale e morale, così sprofondati nel fango e nel loro peccato.

94-5. *Più non si desta*: l'attacco forte e improvviso di Virgilio apre una nuova e solenne prospettiva, che conclude con potenza il canto. Da questo sonno di morte Ciacco non si desterà più prima (*di qua*) del suono della tromba angelica che annuncerà il giudizio (cfr. nota seguente). Questo richiamo al giudizio universale tornerà altre volte nell'*Inferno*, come supremo punto di riferimento; esso ne crea la dimensione insieme storica ed eterna.

96. *la nimica podesta*: la potenza a noi nemica di Cristo giudicante; *podesta* deriva dal nominativo latino *potestas* (come *pièta* da *pietas* e *maggio* da *maior*); tali forme nominativali erano ancora in uso accanto a quelle più comuni derivate dai casi obliqui. Qui il termine indica Cristo, che verrà in veste di giudice nell'ultimo giorno, nemico dunque per coloro che saranno dannati. Che Cristo compaia alla fine dei tempi nella sua potenza a giudicare il mondo è dato scritturale. Tutto il passo dantesco si ispira evidentemente a *Matth*. 24, 30-1, già citato da Pietro: «Et tunc plangent omnes tribus terrae, et videbunt Filium hominis venientem in nu-

ciascun rivederà la trista tomba,
ripiglierà sua carne e sua figura,
udirà quel ch'in etterno rimbomba». 99
Sì trapassammo per sozza mistura

bibus coeli cum virtute multa et maiestate. Et mittet angelos suos cum tuba et voce magna, et congregabunt electos eius a quattuor ventis» (per la parola *podesta*, si veda il passo parallelo di *Luc*. 21, 27, dove è detto che il Cristo verrà «cum potestate magna et maiestate»).

97. *rivederà*: tornerà a vedere. Alcuni codici leggono *ritroverà*, sostenuto dal Foscolo perché di fatto i morti non vedono la loro tomba, e quindi non possono *rivederla*.

– *trista*: perché chiude una morte senza speranza; cioè racchiude ceneri «le quali devono risurgere a perpetuo tormento» (Boccaccio).

98. *ripiglierà sua carne...*: il dogma cristiano della resurrezione della carne, che è alla base stessa dell'invenzione della *Commedia*, è sempre presente in tutte le tre cantiche, agendo ogni volta fortemente sulla fantasia di Dante (cfr. almeno XIII 103-8; *Purg*. XXX 13-5; *Par*. XIV 43-66). Qui appare per la prima volta in una potente raffigurazione che porta in primo piano i tre elementi presenti in *Matth*. 24: il giudice (*la nimica podesta*), la tromba angelica, l'umanità giudicata.

– *sua carne e sua figura*: la sua carne, e nella stessa forma (*figura*) che essa aveva avuto, cioè nello stesso aspetto corporeo. La precisazione non è inutile: essi non solo riprendono la carne, ma conformata in un corpo tale quale essi ebbero in terra.

99. *quel*: neutro sostantivato: quelle parole, cioè la sentenza finale di Dio, la *gran sentenza* (v. 104), che risuonerà in eterno. C'è qui probabilmente il ricordo preciso del versetto evangelico: «Discedite a me, maledicti, in ignem aeternum» (*Matth*. 24, 41). La solenne terzina è costruita (come la 91-3) su tre versi scanditi su tre azioni, secondo lo stile epigrafico proprio di questo canto.

– *in etterno rimbomba*: echeggia, con voce di tuono, per l'eternità; il presente (dopo la serie dei futuri) è legato alla determinazione *in etterno*: il tempo dell'eternità è infatti solo il presente.

100. *trapassammo*: passammo attraverso il cerchio.

– *sozza mistura*: la mescolanza di ombre e di fango, quasi fossero indistinguibili le une dall'altro, degrada quegli spiriti a livello di materia bruta.

de l'ombre e de la pioggia, a passi lenti,
toccando un poco la vita futura;
per ch'io dissi: «Maestro, esti tormenti
crescerann'ei dopo la gran sentenza,
o fier minori, o saran sì cocenti?».
Ed elli a me: «Ritorna a tua scienza,
che vuol, quanto la cosa è più perfetta,
più senta il bene, e così la doglienza.

102. *toccando un poco...*: toccando nel nostro parlare l'argomento della vita futura (per *vita futura* s'intende qui la vita dopo il giudizio universale, cioè dopo la fine del mondo, come si deduce dal contesto). *Toccare* nel senso di «trattare brevemente» è anche in *Par*. XXIV 143 e *Conv*. I, III 6.

103-5. La domanda qui avanzata è la prima «quaestio» teologica della *Commedia* (Mazzoni) – un'altra quindi delle non poche primizie di questo canto – posta da Dante, come poi molte altre, per inquadrare su basi teoriche la situazione dell'oltremondo fantastico da lui creato, stabilendo così quel nesso indissolubile tra finzione e realtà che è caratteristica unica del narrato della *Commedia*. La *quaestio*, non nuova nella scolastica, è se le pene dei dannati dopo il giudizio universale (*la gran sentenza*) saranno maggiori, o minori, o ugualmente dolorose (*sì cocenti*).

– *fier*: fiero, saranno; cfr. III 76 e nota.

106. *a tua scienza*: la filosofia aristotelica, detta *tua*, cioè ben nota perché molto studiata (come in XI 80 dirà *tua Etica*, e *tua Fisica* in XI 101); Dante allude qui a un passo dell'*Etica* (X V) dove si sostiene il principio esposto ai vv. 107-8, e cioè che quanto più l'essere che opera è perfetto, tanto più perfetta è la *delectatio* che proverà nella sua operazione, sia essa dei sensi o dell'intelletto (e così sarà, aggiunge Dante, della *doglienza*).

107-8. *quanto la cosa...*: che quanto più l'essere è perfetto, tanto più sia capace di sentire la gioia, e così anche il dolore. E siccome secondo la dottrina aristotelica e scolastica l'essere umano è più perfetto quando è nella sua completezza di anima e corpo che nello stato di anima separata (cfr, *De Anima* II, I 412-3 e *S.T.* I, q. 90 a. 4), se ne deduce a filo di sillogismo che dopo la resurrezione della carne saranno maggiori i tormenti dei dannati, come sarà maggiore la gioia dei beati. Sulla probabile fonte di questo passo, e sul suo significato, si veda la nota in fine del canto.

Tutto che questa gente maladetta
in vera perfezion già mai non vada,
di là più che di qua essere aspetta».
Noi aggirammo a tondo quella strada,
parlando più assai ch'i' non ridico;
venimmo al punto dove si digrada:
quivi trovammo Pluto, il gran nemico.

109-10. *Tutto che...*: per quanto non si possa dire che i dannati giungano mai a vera perfezione, cioè a essere perfetti in senso assoluto (perché la vera perfezione dell'uomo è il raggiungimento della beatitudine in Dio)...

111. *di là più che di qua essere aspetta*: essi tuttavia aspettano *più essere*, cioè un essere più pieno e perfetto («pienezza di essere»: Del Lungo) di là, cioè dopo il giudizio, che di qua, cioè prima di esso. Altri (Poletto, Scartazzini, Barbi) intende: aspetta essere «in perfezione» (espressione sottintesa dedotta dal verso precedente) più dopo il giudizio che prima. Il senso non cambia, tuttavia ci sembra che la prima interpretazione sia sintatticamente preferibile. Per il concetto qui espresso, si veda san Tommaso, nel luogo stesso sopra citato: «coniunctio corporis ad animam addit animae aliquam perfectionem, quia omnis pars imperfecta est et completur in suo toto».

112. *aggirammo a tondo*: girammo lungo la circonferenza del cerchio.

113. *più assai...*: spesso ritorna il motivo che non tutto quello che è stato fatto e detto può essere ripetuto dal racconto di Dante (cfr. IV 145-7). Motivo che aumenta la veridicità, o «credibilità», del racconto stesso.

114. *si digrada*: si scende di un grado; cioè verso il quarto cerchio. *Digradare* ha sempre in Dante anche il senso di «restringersi», quindi «passare da un grado più ampio a uno meno ampio» (ED *ad vocem*).

115. *Pluto*: il dio greco delle ricchezze. Sulla identificazione di questa divinità, si veda la nota alla fine del canto.

– *il gran nemico*: il *nemico* era per definizione il demonio (cfr. *Purg*. XI 20 e XIV 146: *l'antico avversaro*); Pluto è detto qui *gran nemico* perché la cupidigia dei beni terreni che egli rappresenta era nella Scrittura (e in Dante), come vedemmo, la radice di ogni male (cfr. I 49-54 e note). Questo nome, posto alla chiusura del canto, serve come da ponte – destando interesse, e creando continuità – verso il canto successivo; procedimento di cui Dante si servirà, variandolo, lungo tutta la cantica.

NOTE INTEGRATIVE

73. **Giusti son due**... Un'altra interpretazione di questo verso – e di conseguenza del precedente v. 62 – (avanzata da Pietro di Dante e ripresa dal Mazzoni) intende *giusto* come sostantivo neutro (il diritto), e tutta l'espressione come traduzione del «iustum est duplex» aristotelico di *Etica* VIII, XV 1243 (dove si distingue il diritto naturale da quello legale), cioè: due sono le forme del diritto, e a Firenze non sono osservate (*intesi*). Ma tale spiegazione sembra non essere tollerata – a parte l'evidente ripresa del modello biblico e la concorde interpretazione degli antichi – anche dalla formulazione stessa della domanda e della risposta: *dimmi s'alcun v'è giusto – giusti son due*... (così già obiettava Benvenuto e oggi Sapegno e Padoan). Se *giusto* valesse *diritto*, fra l'altro, la risposta dovrebbe essere negativa (non ve n'è rimasto alcuno), e non gnomica (si veda anche S. Vazzana in «L'Alighieri», 1974, 1, pp. 41-4).

107. **Quanto la cosa è più perfetta**... L'argomentazione sopra riportata nella nota al testo è svolta negli stessi termini da Tommaso nel luogo dove discute e risolve il problema a proposito dei beati (*Comm. alle Sentenze* IV, dist. XLIX, q. 1 a. 4), per cui è fondata ipotesi che ad esso si sia qui tenuto anche Dante, applicando lo stesso ragionamento ai dannati. Tommaso stesso cita il passo dell'*Etica* sopra indicato che è il fondamento del sillogismo: «quanto enim operatio conveniens fuerit perfectior, tanto delectatio erit maior, ut patet ex hoc quod dicitur in X Ethicorum». Lo stesso tema – per i beati appunto – sarà svolto con straordinaria intensità fantastica nel canto XIV del *Paradiso* (vv. 43-51), dove appare come esso fosse essenziale per l'autore della *Commedia*, in quanto tocca la fondamentale importanza del corpo dell'uomo. Il problema era allora vivo nella teologia cristiana, forse discusso anche nelle scuole frequentate da Dante, ed egli, come sarà di molti altri, lo fa proprio e ne propone la soluzione che più lo convince. Si legga infine la frase di Agostino citata da Pietro di Dante: «Cum facta fuerit resurrectio, et bonorum gaudium amplius erit, et malorum tormenta graviora, quando cum corpore torquebuntur» (*in Ioh*. 49, 10).

115. **Pluto**. Il dio delle ricchezze, figlio di Jasione e Demetra (in greco *Ploutos*), fu confuso con il più noto Plutone (in greco *Plouton*) figlio di Crono e Rea, re dell'Averno, che Cicerone identifica con il latino Dite (*Nat. deor*. II 26): i due nomi infatti valgono egualmente, in greco e in latino, come «ricco». Tale confusione compare negli antichi commenti, e i moderni tendono ad attribuirla anche a Dante: ma Dante distingue i due dei: egli chiamerà Dite Lucifero (XI 65 e XXXIV 20), che è di fatto il re infernale (XXXIV 28), come il Dite dell'*Eneide*, mentre mette Pluto a custodia del cerchio degli avari e prodighi, cioè di coloro che delle

ricchezze fecero cattivo uso. Sembra quindi riferirsi qui con certezza al primo dei due (anche se non sappiamo da quale fonte abbia tratto la conoscenza di tale distinzione), dato che assegna all'uno e all'altro il luogo specifico che loro compete.

CANTO VII

[Canto settimo, dove si dimostra del quarto cerchio de l'inferno e alquanto del quinto; qui pone la pena del peccato de l'avarizia e del vizio de la prodigalità; e del dimonio Pluto; e quello che è fortuna.]

«*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*»,
cominciò Pluto con la voce chioccia;
e quel savio gentil, che tutto seppe, 3

1. *«Pape Satàn, pape Satàn aleppe!»*: oh Satana, oh Satana, ohimè! Il canto comincia all'improvviso (come già il III) con le parole di Pluto – la didascalia *cominciò Pluto* è volutamente posposta –, parole che risuonano oscure e con voce che sembra disumana (*chioccia*). La durezza dei suoni e la loro stranezza già caratterizzano in due soli versi il tono aspro e violento tutto il cerchio degli avari, dove l'umano appare sopraffatto e come spento. I due termini *Pape* e *aleppe*, tanto discussi, sono due esclamazioni (la prima di meraviglia, la seconda di dolore) ben note agli antichi commentatori. Così il Buti riassume il senso del verso: «In questo verso fa tre cose: meravigliasi prima...; duolsi secondo, del discendimento di Dante; terzo chiama Satana in aiuto, per impedire Dante». Ma su questa non pacifica interpretazione si veda la nota in fine del canto.

2. *Pluto*: dio greco delle ricchezze; si veda la nota al canto VI 115.

– *chioccia*: stridente e rauca; *chiocciare* deriva dal lat. *glocire*, che indica il verso stridulo di alcuni uccelli. Dante userà questo aggettivo per le rime che si converrebbero all'ultimo cerchio infernale (*aspre e chiocce*, XXXII 1). Esso indica insieme all'asprezza del suono la sua disumanità. Posto qui all'inizio, dà il tono a tutto il canto, dove lo stile duro e i toni appunto «chiocci» delle parole in rima riprendono esplicitamente, con nuovo significato etico, l'esperienza delle *Rime Petrose*.

3. *savio gentil*: la sapienza e la nobiltà che spirano da Virgilio –

disse per confortarmi: «Non ti noccia
la tua paura; ché, poder ch'elli abbia,
non ci torrà lo scender questa roccia».
Poi si rivolse a quella 'nfiata labbia,
e disse: «Taci, maladetto lupo!

figura della ragione – sembrano opporsi, in chiaro contrasto, alla figura rozza e bestiale del dio delle ricchezze.

– *che tutto seppe*: è l'attributo di Virgilio, ritenuto il sapiente per eccellenza (cfr. VIII 7: *il mar di tutto 'l senno*); ma qui determinato nel senso che egli intese la paura di Dante, come dichiarano le parole seguenti.

4. *Non ti noccia*: non ti danneggi (col vincerti). È forma imperativa.

5. *poder ch'elli abbia*: forma concessiva: per quanto potere egli abbia, per quanto possa essere grande il suo potere (anche, s'intende, se Satana venisse davvero in suo aiuto).

6. *torrà*: toglierà, cioè impedirà; per questo valore del verbo *togliere* cfr. II 120; XX 15; XXX 106; *Par*. XXVII 75.

– *roccia*: il pendio roccioso per cui si scende dal terzo al quarto cerchio; più volte Dante ricorda che le pareti dell'imbuto infernale nel quale sono intagliati i vari ripiani o cerchi hanno carattere pietroso e roccioso. Qui la *roccia* fa parte della durezza propria di questo canto.

7. *'nfiata labbia*: faccia gonfia per l'ira; *labbia* (dal neutro plurale lat. *labia*) vale volto, aspetto (la parte per il tutto); cfr. XIV 67; XIX 122; ecc. In senso proprio Dante usa invece sempre *labbra*. Il gonfiore (*tumor*) era segno tipico dell'ira. Cfr. *Prov*. 26, 23-4: «labia tumentia cum pessimo corde sociata» e *Aen*. VI 407: «Tumida ex ira tum corda residunt», detto di Caronte.

8. *maladetto lupo*: è la prima designazione di Pluto che sarà chiamato più oltre *fiera crudele* (v. 15); non è mai quindi indicato come un essere umano. Questa violenta espressione richiama in modo evidente la lupa che nel I canto rappresenta l'avidità umana, origine di tutti i mali del mondo; e per questo maledetta. Così intesero tutti gli antichi. Del resto basta ricordare l'esclamazione di *Purg*. XX 10-2, al passaggio per il girone degli avari: *Maladetta sie tu, antica lupa, / che più che tutte l'altre bestie hai preda / per la tua fame sanza fine cupa!* Il tema della cupidigia umana si dirama, come vedremo, per tutto il poema, con ritorno di immagini, parole e ritmi, rivelandosene via via uno dei principali centri generatori.

consuma dentro te con la tua rabbia.
Non è sanza cagion l'andare al cupo:
vuolsi ne l'alto, là dove Michele
fé la vendetta del superbo strupo».
Quali dal vento le gonfiate vele
caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca,

9. *consuma dentro te*: cioè roditi dentro, senza dare alla tua rabbia sfogo nelle parole.

10. *al cupo*: nella profondità dell'inferno; *cupo* è usato come aggettivo neutro sostantivato. Il significato proprio dell'aggettivo è infatti «profondo», detto di cavità, come fossati o pozzi («fossa larga tre piedi, e cupa cinque»: *Palladio volgar.*, p. 227), da cui il valore traslato di «oscuro» (cfr. *Purg.* XIV 52; XX 12; *Par.* III 123).

11. *vuolsi ne l'alto...*: è la stessa frase usata per Caronte e Minosse; ma la perifrasi con cui si indica il cielo (*là dove Michele...*) ricorda che Satana, qui da Pluto invocato, è stato vinto una volta per sempre dalle forze celesti.

12. *fé la vendetta...*: punì la superba ribellione di Lucifero. L'arcangelo Michele, a capo degli angeli fedeli, cacciò dal cielo Lucifero e gli angeli ribelli, che precipitarono nell'inferno (cfr. *Apoc.* 12, 7-9).

– *superbo*: il peccato di Lucifero fu essenzialmente di superbia, e come tale sempre lo ricorda Dante (cfr. *Par.* XIX 46; XXIX 55-7).

– *strupo*: è metatesi comune per «stupro». La metafora, di origine biblica (*Ier.* 2, 16), indica la tentata violenza di Lucifero contro Dio: «per che pare lui con la sua superbia quello nella deità aver tentato che nelle vergini tentano gli stupratori» (Boccaccio). Altri intende *strupo* come schiera, da *stropus* basso latino: truppa. Ma il richiamo biblico e l'uso dantesco (cfr. *Par.* VI 93: *la vendetta del peccato antico*), oltre alla forza dell'immagine, ci fanno preferire la prima e più antica spiegazione (si cfr. anche Parodi, *Lingua*, pp. 242-3).

13. *Quali dal vento...*: le vele gonfie di vento sono anch'esse immagine della superbia irosa (v. sopra: *'nfiata labbia*), immagine per cui Pluto ci appare immenso e insieme vuoto.

14. *avvolte*: ravvolte intorno all'albero.

– *fiacca*: con valore intransitivo: si spezza (uso testimoniato anche prima di Dante: Parodi, *Lingua*, p. 280). Anche questo verbo rientra tra le rime aspre che caratterizzano il canto. Esso esprime con potenza l'abbattersi dell'albero, come fiaccato, dandogli una

tal cadde a terra la fiera crudele. 15
Così scendemmo ne la quarta lacca
pigliando più de la dolente ripa
che 'l mal de l'universo tutto insacca. 18
Ahi giustizia di Dio! tante chi stipa

qualità quasi umana. Tutta la similitudine sembra corrispondere all'idea di superbia sconfitta espressa dalla terzina che precede.

16. *lacca*: avvallamento o, con precisione, «china formante col pian sottoposto un bacino» (Tommaseo). È vocabolo raro, che qui indica certamente, come il verso dichiara, la balza incavata nel pendio dell'inferno che forma il quarto cerchio; così Dante chiama anche altrove, con sfumature diverse di significato, tali avvallamenti da lui immaginati ad accogliere i peccatori, sia nell'*Inferno* che nel *Purgatorio* (cfr. XII 11 e *Purg.* VII 71).

17. *pigliando più...*: prendendo, cioè percorrendo, un tratto in più della discesa infernale (cfr. il latino *carpere campum* e il virgiliano «carpe viam», *Aen.* VI 629); la *ripa* indica qui la china del grande abisso a forma d'imbuto che forma l'inferno.

18. *insacca*: raccoglie come in un sacco; la costrizione delle difficili rime porta come sempre un accendersi della inventività linguistica. L'inferno diventa così come un grande sacco pieno di tutti i mali del mondo.

19-21. *Ahi giustizia di Dio!...*: la forma esclamativa di fronte allo spettacolo delle pene (19-20), e all'ancor più terribile realtà dell'umano traviamento, che ne è la causa (21), posta come una costante stilistica lungo la cantica, esprime il rinnovarsi del dolore e dello stupore di fronte a tale condizione dell'uomo. Si noti il doppio appello: prima a Dio (quasi di rammarico) e subito dopo all'uomo (quasi come correzione) che di fatto si distrugge per sua propria volontà (*nostra colpa sì ne scipa*). La stessa forma esclamativa si ritroverà usata di fronte all'incomprensibile felicità del paradiso. Essa è figura della sovrabbondanza del sentimento, che non riesce ad abituarsi a tali estremi di dolore e di gioia. Modo caro a Dante, come appare anche nella sua opera in prosa – e molto usato dai classici –, ha, come tutte le figure retoriche, i suoi momenti grandi e quelli deboli, come via via rileveremo.

19. *stipa*: ripone fittamente, come nella stiva di una nave. È una variante dell'immagine del sacco usata nel v. 18. Il significato dei due rari verbi in rima (*stipa* – *scipa*) è evidente richiamo alla duplice opposta colpa punita nel cerchio, come notò il Tommaseo:

nove travaglie e pene quant'io viddi?
e perché nostra colpa sì ne scipa? 21
Come fa l'onda là sovra Cariddi,

«lo *stipar* delle pene si contrappone all'ammucchiare dell'oro; e lo sciupo che fa la colpa (*sì ne scipa*) alle ricchezze avare da' prodighi sciupate» (cfr. nota al v. 21).

20. *travaglie e pene*: tormenti e pene (*travaglie* al femminile è ritrovabile in più testi del Duecento, tra cui il *Tesoretto* e il *Fiore*). È ripetizione o dittologia sinonimica, con sfumatura di diversità semantica (qui forse i travagli indicano i tormenti morali e le pene quelli fisici), spesso usata nel linguaggio poetico romanzo per dare maggiore intensità o rilievo a un termine (cfr. *soave e piana* a II 56 e nota); figura che in Dante è spesso fonte di novità e forza espressiva, sia nei sostantivi che negli aggettivi e verbi: cfr. X 85: *lo strazio e 'l grande scempio*; XVI 111: *aggroppata e ravvolta*; *Par*. XXVII 54: *arrosso e disfavillo*; ecc.

– *viddi*: vidi; era forma propria dell'italiano più antico (Parodi, *Lingua*, p. 259); Dante tuttavia usa altrove sempre *vidi*, per cui si può pensare, che qui tale forma arcaica sia portata dalla rima, tenuta volutamente in doppia consonante in tutta questa parte del canto (cfr. nota al v. 22).

21. *sì ne scipa*: così ci sciupa, cioè guasta e rovina («ita vastat nos»: Benvenuto); cfr. XXIV 84: *che la memoria il sangue ancor mi scipa*. Per il valore di *scipare* (dal lat. *dissipare*, cfr. REW 2689a) si veda Passavanti, *Specchio*, ed. 1725, p. 31: «Iddio ha scipate e distrutte l'ossa di coloro che piacciono agli uomeni», che traduce il Salmo 52, 6: «Deus *dissipavit* ossa eorum qui hominibus placent». Così appunto i prodighi fecero scempio dei beni loro affidati (cfr. nota al v. 19, *stipa*).

22-4. *Come fa l'onda...*: la terzina porta in primo piano, con potente evidenza, l'insieme dei dannati del quarto cerchio e la loro pena, descritta poi nella terzina seguente. Tutto il canto è costruito come una rappresentazione di massa, quasi una coreografia, senza che un individuo o un gesto umano ne emerga. E se ne darà più oltre la ragione (53-4). Questa prima immagine dello scontro delle acque dello Ionio e del Tirreno nello stretto di Messina – già cara ai poeti antichi – racchiude in sé tutta la figurazione che segue, con i due elementi fondamentali di forza bruta e fatalità – come vana e inarrestabile vicenda di andata e ritorno – che caratterizzano il canto, il suo linguaggio, le sue figure.

– *sovra Cariddi*: Cariddi è il vortice sottomarino nello stretto di

che si frange con quella in cui s'intoppa,
così convien che qui la gente riddi.
Qui vid'i' gente più ch'altrove troppa,
e d'una parte e d'altra, con grand'urli,
voltando pesi per forza di poppa.

Messina, di fronte a Scilla, causato dall'incontro delle correnti dei due mari, che gli antichi figuravano come un mostro, terribile ai naviganti (cfr. *Aen*. III 420 sgg. e *Met*. VII 63-5); *sovra* indica prossimità non precisamente determinata, come a XX 63.

23. *che si frange...*: Dante riprende l'immagine dai suoi poeti – ma, come sempre, sembra averla vista coi suoi occhi – per esprimere la violenza e il fragore, come di forze cieche della natura, con cui si scontrano le due schiere degli avari e dei prodighi che percorrono in senso opposto il quarto cerchio.

– *s'intoppa*: si scontra (cfr. XII 99); continua la serie delle rime aspre e con doppia consonante (*aleppe – chioccia – abbia – fiacca – viddi*) che dominano tutta la prima parte del canto. L'andamento ritmico del verso sembra ripetere l'urto violento e il rifluire dei flutti.

24. *convien*: è destinato, per superiore decreto (per l'uso impersonale di convenire, cfr. III 93 e nota; e nel canto precedente VI 67).

– *riddi*: balli la ridda; la *ridda* era un ballo di molte persone in circolo, con ritmo rapido; le due schiere sembrano dunque muoversi a tempo, come in una figura di danza. L'idea della danza è insieme ironica e grottesca, e porta con sé quel senso ritmico della fatalità (l'andare e venire della sorte) che regge tutto il canto, e culmina nell'immagine della fortuna.

25. *più ch'altrove troppa*: più numerosa, più affollata che negli altri cerchi, dove pure i peccatori sembravano innumerevoli (cfr. III 55-7; IV 29; VI 5-6); l'impressione del gran numero, della moltitudine infinita dei dannati accompagna in realtà, con motivo biblico (v. nota a III 56), tutta la cantica. Qui si sottolinea che l'avarizia e il suo contrario sono tra i vizi che più dilagano nel mondo. Anche Virgilio, quando ricorda tra i peccatori del Tartaro gli avari, annota: «quae maxima turba est» (*Aen*. VI 611).

27. *voltando*: facendo voltare, rotolare; il gerundio ha qui valore di participio presente: vidi gente che voltava... (cfr. *Purg*. IX 38: *trafuggò lui dormendo*).

– *pesi*: massi pesanti, macigni; simboli delle ricchezze accumu-

Percoteansi 'ncontro; e poscia pur lì
si rivolgea ciascun, voltando a retro,
gridando: «Perché tieni?» e «Perché burli?».
Così tornavan per lo cerchio tetro
da ogne mano a l'opposito punto,

late. Cfr. *Conv*. IV, XII 4 (che traduce Boezio, *Cons*. II, v 27-30): «Ohmè! chi fu quel primo che li pesi dell'oro coperto, e le pietre che si voleano ascondere, preziosi pericoli, cavoe?».

– *per forza di poppa*: facendo forza con il petto; è la stessa fatica che essi fecero in vita, su quegli inutili pesi. Come quasi tutte le pene infernali, anche questa replica per l'eternità il gesto fatto nella vita terrena. Qui Dante prende spunto dalla pena mitologica di Sisifo, ripetuta nell'*Eneide* da alcuni dei puniti del Tartaro: «Saxum ingens volvunt alii...» (*Aen*. VI 616).

28. *Percotëansi 'ncontro*: si scontravano, urtandosi (a metà del cerchio).

– *pur lì*: proprio lì, sul luogo appunto dello scontro; la rima composta, con l'accento ritratto sul primo monosillabo (*pùrlì*), già usata dai provenzali, era comunissima nella nostra prima poesia lirica; nella *Commedia* si incontra più di una volta: cfr. XXVIII 123: *Oh me!*; XXX 87: *non ci ha*; ecc.

30. *tieni*: trattieni, tieni stretto (per *tenere* cfr. oltre, v. 58). È il rimprovero dei prodighi agli avari.

– *burli*: getti, sperperi; è il rimprovero degli avari ai prodighi. Le due opposte schiere si rinfacciano gli opposti peccati. *Burlare* in questo senso, forse dal provenzale *burlar*, si trova in vari testi contemporanei (cfr. Parodi, *Lingua*, pp. 347-8), ma è unico in Dante. La rarissima rima in *-urli* porta sia la rima composta del v. 28 sia questo uso inconsueto, ma non improprio, del verbo burlare. È un tipico esempio di come Dante non si tiri mai indietro di fronte a questo tipo di difficoltà, piegando piuttosto e riscoprendo la lingua (ma non violandola), sì che l'espressione ne risulta più intensa e forte. In questo canto, dove la rima difficile è di regola, l'inventività del linguaggio si rinnova continuamente, con un risultato espressivo di violenza e asprezza, che è la figura dantesca appunto dello spregiato vizio dell'avarizia.

31. *tornavan*: indietro, per il mezzo cerchio già percorso.

– *tetro*: cioè nero (Buti). Ma *tetro* è più che nero, racchiude il senso morale della totale assenza di luce.

32. *da ogne mano...*: dalle due parti, destra e sinistra, fino all'opposto punto del cerchio.

gridandosi anche loro ontoso metro;
    poi si volgea ciascun, quand'era giunto,
per lo suo mezzo cerchio a l'altra giostra.
E io, ch'avea lo cor quasi compunto,
    dissi: «Maestro mio, or mi dimostra
che gente è questa, e se tutti fuor cherci
questi chercuti a la sinistra nostra».

33. *anche*: ancora; cioè anche quando s'incontravano a *l'opposito punto*.

– *loro ontoso metro*: il loro offensivo ritornello (v. 30); *metro* vale frase ritmica, modulata cioè su una misura, sia in poesia che in musica (cfr. XXXIV 10 e *Par*. XXVIII 9). Questo valore corrisponde al movimento di danza che è stato suggerito al v. 24 (*riddì*); passi e parole sono dunque misurati in eterna cadenza.

35. *per lo suo mezzo cerchio*: per la metà del cerchio che gli è assegnata.

– *a l'altra giostra*: all'altro punto di scontro; *giostra* vale combattimento in torneo; la parola corrisponde al senso coreografico di tutta la scena e la conclude. Come la danza, così la giostra, sono immagini proprie delle occasioni di festa, usate qui per amara ironia.

36. *compunto*: colpito, trafitto; compunto in genere richiede un complemento (cfr. I 15: *di paura*; X 109: *di mia colpa*). Qui dove non è espresso si intenderà di dolore, cioè il valore più generico, dovuto a pietà (Buti: «di dolore, per compassione di sì fatti tormenti»; Boccaccio: «di compassione»).

38-9. *che gente è questa*: che peccatori sono questi.

– *e se tutti fuor cherci...*: e se questi alla nostra sinistra (cioè gli avari, come si vedrà), che hanno i capelli tagliati con la tonsura ecclesiastica, o chierica (*chercuti*), furono tutti chierici, cioè ecclesiastici (*cherci* è forma sincopata da «cherici»: lat. *clerici*). Costoro sono tanto numerosi – s'intende – che sembra impossibile a Dante che siano veramente tutti chierici. Già si introduce il tema (dominante nella *Commedia*) della terribile piaga della venalità del clero, che dai più bassi ai più alti gradi della gerarchia (vv. 46-8) affliggeva la Chiesa, e di conseguenza l'umanità. Gli avari sono posti a sinistra, perché la loro colpa è maggiore: «avaricia est magis insanabilis et plus nocet...» (Benvenuto, che riprende *Eth. Nic.* IV, III 1121, e il relativo commento di Tommaso, sicure fonti di Dante).

Ed elli a me: «Tutti quanti fuor guerci
sì de la mente in la vita primaia,
che con misura nullo spendio ferci.
Assai la voce lor chiaro l'abbaia
quando vegnono a' due punti del cerchio

40. *Tutti quanti*: tutti gli spiriti del cerchio, sia quelli a destra che quelli a sinistra (la terzina risponde alla prima domanda di Dante: «che gente è questa»). Sono gli avari e i prodighi, puniti insieme perché colpevoli, in modo opposto, dell'uso incontinente del denaro. Il tema dell'avarizia era stato svolto da Dante nella canzone *Doglia mi reca* e in *Conv*. IV, XII e XIII; quello della prodigalità, in *Conv*. IV, XXVII 12-5. Da quegli scritti, profondamente meditati, tornano qui parole e immagini, e tutto il canto si nutre di quella meditazione. La gravità delle due colpe agli occhi di Dante – come appare da tutti i suoi testi – è nella loro dimensione pubblica, in quanto l'uso stravolto del denaro corrompe e guasta tutto il vivere civile. Così anche la prodigalità, che sembrerebbe colpa non troppo grave, porta a ingiustizie e sopraffazioni per poter mantenere il lusso e lo sfarzo («Ahi malestrui e malnati! che disertate vedove e pupilli, che rapite a li men possenti, che furate e occupate l'altrui ragioni; e di quelle corredate conviti, donate cavalli e arme, robe e denari...»: *Conv*. IV, XXVII 13).

– *guerci*: stravolti nella vista; la cecità della mente è indicata come definitoria degli avari e prodighi (v. più oltre *la sconoscente vita*), perché non videro il vero bene, ma spesero la vita per beni vani, che mai possono saziare; cfr. *Rime* CVI, *Doglia mi reca* 69-72: «Corre l'avaro, ma più fugge pace: / oh mente cieca, che non pò vedere / lo suo folle volere / che 'l numero, ch'ognora a passar bada...».

41. *primaia*: prima (cfr. V 1); la prima vita è quella nel tempo, la seconda quella nell'eternità.

42. *che con misura...*: che non fecero in essa alcuna spesa con misura, ma hanno ecceduto o in un senso o nell'altro; cioè «non tennono misura in dare né in tenere» (Buti); cfr. sempre *Doglia mi reca* 85: «Come con dismisura si rauna...». La «dismisura» nell'uso del denaro è dunque la definizione di questa doppia colpa di incontinenza, che si situa secondo Aristotele ai due estremi della virtù della liberalità (cfr. *Conv*. IV, XVII 4 e *Eth. Nic*. IV, I-III); i due peccati saranno puniti anche nel *Purgatorio* nello stesso girone o balza.

43. *Assai... chiaro*: abbastanza chiaramente.

dove colpa contraria li dispaia.
Questi fuor cherci, che non han coperchio
piloso al capo, e papi e cardinali,
in cui usa avarizia il suo soperchio».
E io: «Maestro, tra questi cotali
dovre' io ben riconoscere alcuni
che furo immondi di cotesti mali».
Ed elli a me: «Vano pensiero aduni:

– *l'abbaia*: lo grida, lo manifesta; il verbo animalesco, che degrada gli uomini dalla loro natura, corrisponde al disprezzo insito negli altri termini usati per questi peccatori (*chercuti – guerci – coperchio piloso*), tutti nell'ambito del linguaggio violento e realistico proprio del quarto cerchio.

45. *colpa contraria*: l'avarizia e la prodigalità; cfr. nota al v. 40.
– *li dispaia*: li divide in due gruppi.

46. *Questi fuor cherci...*: Virgilio risponde ora alla seconda domanda di Dante.

46-7. *che non han coperchio piloso*: che hanno una calotta rasata al sommo del capo, cioè la tonsura.

47. *e papi e cardinali*: non solo dunque semplici chierici, ma anche chi occupò i più alti gradi della gerarchia.

48. *in cui usa avarizia...*: nei quali l'avarizia esercita il suo eccesso, «la sua sovrabbondanza» (Buti); soperchio è usato come sostantivo, in senso di «eccesso», anche in *Conv.* I, VII 10. Che l'avarizia sia peccato più grave nella gente di Chiesa, che dovrebbe invece a tutto rinunciare, appare più volte ben chiaro nella *Commedia* (cfr. soprattutto XIX 1-4 e 112: *Fatto v'avete dio d'oro e d'argento...*; e *Par.* XXVII 40 sgg.). Il fatto è che nei «chierici», rappresentanti di Cristo, questo peccato stravolge l'ordine stabilito da Dio in terra, per cui la Chiesa deve apparire povera come il suo fondatore (cfr. *Mon.* III, X 14 e XIV 3), ed è l'origine per Dante della rovina del mondo (*Par.* XX 60). Contro tale stortura e prevaricazione è di fatto scritta tutta la *Divina Commedia* nel suo aspetto storico e politico.

49. *questi cotali*: questi tali peccatori; con sfumatura spregiativa.

51. *immondi*: cfr. più oltre: *che i fé sozzi*; e nel canto XV 108: *d'un peccato medesmo al mondo lerci*. Il peccato è visto come una specie di sozzura che imbratta tutto l'uomo.

52. *aduni*: accogli nella mente.

la sconoscente vita che i fé sozzi
ad ogne conoscenza or li fa bruni.
In etterno verranno a li due cozzi:
questi resurgeranno del sepulcro
col pugno chiuso, e questi coi crin mozzi.
Mal dare e mal tener lo mondo pulcro
ha tolto loro, e posti a questa zuffa:

53-4. *la sconoscente vita*...: la loro vita priva di discernimento, cioè di quell'uso dell'intelletto che riconosce il vero bene e lo segue, li rende ora oscuri (*bruni*) ad ogni conoscenza, cioè impossibili ad essere riconosciuti. Questo tragico contrappasso, molto più profondo di quello indicato nella pena esteriore dello spingere i massi, è il centro etico di tutto l'episodio. Espresso con la consueta brevità e densità epigrafica di tali definizioni, esso racchiude uno dei temi fondamentali della concezione dell'uomo propria dell'autore della *Commedia*: la vocazione altissima all'uso della ragione («vivere ne l'uomo è ragione usare», *Conv*. IV, VII 11) per conoscere il bene e vivere di conseguenza.

55. *a li due cozzi*: ai due scontri agli estremi opposti del cerchio; anche la parola *cozzo*, come il verbo *cozzare*, è più propria delle bestie che degli uomini (cfr. XXXII 50-1).

56. *questi*: gli avari.

– *resurgeranno*...: il tema della risurrezione dei corpi che irrompe improvviso a significare l'immutabile eternità del gesto già compiuto in vita, sembra tornare come un'eco dal canto precedente (cfr. vv. 97-8). Come già notammo, esso è sempre presente nella fantasia dantesca, ed è quasi il punto di riferimento finale di tutte le figurazioni della *Commedia*.

57. *col pugno chiuso*: è il gesto, fermato per l'eternità, di chi ha voluto ad ogni costo *tenere*.

– *e questi*: i prodighi.

– *coi crin mozzi*: cfr. *Purg*. XXII 46: *quanti risurgeran coi crini scemi*...; i capelli simboleggiano, come dice il Boccaccio, le «sostanze temporali» (la tonsura significava appunto la rinunzia ad esse), da costoro sperperate.

58-9. *Mal dare*...: il dare senza misura e senza discernimento, in eccesso (cfr. *Conv*. IV, XXVII 12-3), e il suo contrario, hanno tolto a costoro *lo mondo pulcro*, il mondo bello (dal lat. *pulcher*), l'unico che sia bello in assoluto, cioè il paradiso: «avarus... non habet hereditatem in regno Christi et Dei» (*Eph*. 5, 5).

qual ella sia, parole non ci appulcro.
Or puoi, figliuol, veder la corta buffa
d'i ben che son commessi a la fortuna,
per che l'umana gente si rabbuffa;
ché tutto l'oro ch'è sotto la luna
e che già fu, di quest'anime stanche
non poterebbe farne posare una».

60. *parole non ci appulcro*: non ci spenderò belle parole (per descriverla); alla lettera: «non vi abbellisco parole» (Landino); perché la sua miseria è evidente per sé. – *Appulcro* (abbellisco) è parola coniata da Dante, dal latinismo precedente *pulcro*; altro esempio in questo canto di quasi impossibile sequenza di rime, introdotta da *sepulcro*.

61. *Or puoi, figliuol, veder...*: con questo verso il tono e il linguaggio cambiano; si lascia la descrizione del cerchio degli avari e il discorso si solleva ad un livello diverso, di meditazione etica, che come sempre in Dante porta con sé la profonda tristezza di chi considera i mali dell'uomo. È la prima volta che questo tono si instaura nella *Commedia*, e non è un caso che esso nasca di fronte a quello che Dante considera il più rovinoso dei vizi umani.

– *la corta buffa*: il breve inganno; *buffa* per beffa, inganno, si ritrova in XXII 133 (cfr. *Dittamondo* II, XX 76-8: «in questo mondo... tutto è buffe e truffe e falso gioco»).

62. *d'i ben...*: dei beni affidati (*commessi*) alla Fortuna; a differenza di quelli morali, affidati alla libera volontà dell'uomo.

63. *per che*: a causa dei quali.

– *si rabuffa*: si accapiglia (e quindi ne esce con i capelli rabbuffati). Anche questo verbo, che toglie dignità alla figura umana degli avari, come sopra *abbaia*, è portato dalla rima difficile in doppia consonante, l'ultima della serie di questa prima parte del canto.

64 . *ch'è sotto la luna*: cioè su tutta la terra; il cielo della luna avvolgeva infatti la terra (cfr. II 78). Tutto l'oro che si trova ora e che si trovò in passato (*e che già fu*) sulla terra, riunito insieme.

65-6. *di quest' anime stanche...*: non potrebbe dar riposo, cioè far riposare dal suo eterno tormento, neppure una sola di queste anime stanche. Di qui l'inganno (la *buffa*): che tutto quell'oro per cui hanno speso la vita, ora non varrebbe a dar loro neppure un attimo di tregua, ad alleviare quella pena. Che questo sia il senso del

«Maestro mio», diss'io, «or mi dì anche:
questa fortuna di che tu mi tocche,
che è, che i ben del mondo ha sì tra branche?». 69
E quelli a me: «Oh creature sciocche,
quanta ignoranza è quella che v'offende!
Or vo' che tu mia sentenza ne 'mbocche. 72

verso (e non, come molti intendono: non varrebbe a dar loro quiete, non ne sarebbero paghe, se fossero in vita e potessero goderne) appare chiaro sia dall'espressione *Or puoi... veder* (cioè qui, ora, si rivela questo inganno), sia dall'altra: *di quest' anime stanche* (cioè quell'oro non potrebbe farle riposare da questa loro stancante fatica).

68. *questa fortuna...*: si introduce qui il problema, vivissimo nel Medioevo, della Fortuna. Sulla concezione di Dante si veda la nota in fine del canto.

– *mi tocche*: mi fai menzione (cfr. v. 62); per l'uso di *toccare*, accennare brevemente, cfr. VI 102 e nota.

69. *tra branche*: tra le mani; propriamente tra i suoi artigli, come animale rapace. Il tono dispregiativo è subito colto e rimproverato da Virgilio, che vede in Dante uno dei tanti che insultano e «pongono in croce» (cfr. v. 91) la ministra di Dio.

70. *Oh creature sciocche...*: lo stesso movimento, del resto comune nel poema, si ritrova nell'*Elegia della Fortuna*. di Arrigo da Settimello (che Dante sembra aver presente in questo passo) proprio allo stesso proposito: «O quanto pulvere noctis / humanae mentis lumina caeca latent!» (*Elegia* II 93-4).

71. *v'offende*: offende, ferisce la vostra mente; «nella vostra ignoranza, vi immaginate i beni terrestri essere della Fortuna, mentre ella ne è soltanto ministra e distributrice» (Scartazzini). Può darsi che Dante intenda comprendere in questa *ignoranza* anche l'opinione da lui stesso espressa in *Conv*. IV, XI 6 dove la distribuzione delle ricchezze appare all'occhio uomo sempre governata da ingiustizia. Tali «correzioni» di opinioni precedentemente sostenute sono tipiche delle opere di Dante, e altre ne incontreremo.

72. *ne 'mbocche*: che su ciò, su questo argomento (*ne*) «tu riceva la mia sentenza, come riceve lo fanciullo lo cibo, quando è imboccato» (Buti). L'immagine è tolta dal bambino, perché tali appaiono gli uomini (*creature sciocche*) di fronte alla verità soprannaturale. – Il *vo'* è fraseologico (cfr. v. 117 e nota).

Colui lo cui saver tutto trascende,
fece li cieli e diè lor chi conduce
sì ch'ogne parte ad ogne parte splende,
distribuendo igualmente la luce.
Similemente a li splendor mondani

73. *Colui lo cui saver...*: Dio, il cui sapere sovrasta (*trascende*) ogni cosa, presente e futura, terrestre e celeste; la perifrasi solenne anticipa l'andamento ritmico e il giro stilistico dei testi dottrinali del *Paradiso*. Fino ai versi immediatamente precedenti si prolungano le rime aspre e difficili del cerchio degli avari (*branche – 'mbocche*); qui tutto cambia, come un improvviso voltar di pagina, e subentra la lingua illustre degli argomenti maggiori. È questo il primo esempio nel poema di grande discorso teorico affidato alle immagini, scandito in solenni terzine, quasi una visione dell'intelletto. Questo modello stilistico, che sarà tipico della terza cantica e che si vale dell'esperienza delle grandi canzoni dottrinali, è qui usato come in parentesi (vv. 73-96), chiuso dalle parole di Virgilio: *Or discendiamo omai...* Ma non minore è la sua importanza, posto com'è a contrasto in un canto di stile aspro e duro, come a misurare sulla vera realtà quella misera e vana degli uomini accecati.

74. *diè lor chi conduce*: assegnò ad ogni cielo chi lo guidasse, cioè le intelligenze angeliche: «li movitori di quelli [cieli] sono sustanze separate da materia, cioè intelligenze, le quali la volgare gente chiamano Angeli» (*Conv*. II, IV 2). L'opinione che le sfere celesti fossero mosse da «sostanze separate da materia» risale ad Aristotele (*Metaph*. XII, VIII 1073 a). La teologia cristiana aveva identificato tali intelligenze motrici con gli angeli: «et has intelligentias secundum vulgus Angelos vocant» (Alberto Magno, *Metaph*. XI tr. 2 c. 10), parole che Dante sembra tradurre nel luogo citato del *Convivio*.

75. *sì, ch'ogne parte...*: così che ogni coro angelico irraggia il suo splendore su uno dei cieli (*ogne parte* del mondo angelico splende rispettivamente ad *ogne parte* del mondo dei cieli), distribuendo in modo uguale la luce di Dio.

77. *Similemente*: come a ogni sfera celeste assegnò la sua guida (*chi conduce*), così agli splendori della terra, cioè ai beni del mondo (che formano come un regno, un dominio a sé; anch'essi una *spera*, come dirà al v. 96), assegnò una intelligenza che li amministrasse e li governasse, cioè la Fortuna.

ordinò general ministra e duce
    che permutasse a tempo li ben vani
di gente in gente e d'uno in altro sangue,
oltre la difension d'i senni umani;
    per ch'una gente impera e l'altra langue,
seguendo lo giudicio di costei,
che è occulto come in erba l'angue.

78. *general ministra e duce*: cfr. Arrigo, *Elegia* II 431: «generalis yconoma rerum».

79. *a tempo: a tempo debito* (cfr. *Par*. VIII 60), cioè al tempo decretato dalla Provvidenza.

– *li ben vani*: sono appunto *li splendor mondani*, ricchezze e onori, vani perché non servono all'uomo per raggiungere il suo vero bene (Buti: «perché paiono beni e non sono»). Su questa «vanità» e fallacia dei beni terreni – e non soltanto del denaro – Dante tornerà più volte nel poema, e sempre con intensità e dolore per chi dietro ad essa si perde (si veda *Purg*. XXX 131-2, dove egli parla del proprio personale «smarrimento»: *imagini di ben seguendo false, / che nulla promession rendono intera*).

80. *di gente in gente...*: da un popolo all'altro, da una famiglia all'altra; non solo i singoli, ma le stirpi e le nazioni sono dunque sottoposte a questa vicenda (cfr. *Sir*. 10, 8: «Regnum a gente in gentem transfertur...») e Dante la illustrerà ampiamente in *Par*. XVI 73-84, dove ritorna nel suo aspetto tragico e ammonitore, con altra forza drammatica, il tema qui impostato dell'alterna fortuna dell'uomo. Ricordiamo un passo di san Tommaso, che riferendo all'ordine angelico dei Principati il mutare dei regni da una gente all'altra, sembra particolarmente vicino al testo di Dante: «Et sic dispositio regnorum etmutatio dominationis a gente in gentem ad ministerium huius ordinis pertinere oportet» (*Contra Gent*. III 80; Gmelin).

81. *oltre la difension*: in modo che supera ogni possibile difesa e riparo dell'intelletto umano.

82. *per ch'*: e quindi viene che... (Buti).

– *langue*: è debole (mentre prima era potente); il verso dà un'immagine, a livello di nazioni, dell'alterna vicenda della sorte. Ritorna preciso in questi versi il ricordo delle parole profetiche di Ciacco, nel canto precedente (VI 70-2: *Alte terrà lungo tempo le fronti / tenendo l'altra sotto gravi pesi...*).

84. *occulto*: come è il giudizio di Dio, impenetrabile all'uomo. – *come in erba l'angue*: cfr. Virgilio, *Ecl*. III 93: «latet anguis in her-

Vostro saver non ha contasto a lei:
questa provede, giudica, e persegue
suo regno come il loro li altri dèi.
Le sue permutazion non hanno triegue;

ba»; ma la similitudine ha un suo preciso significato: «così lo giudizio della dispensatrice sta appiattato sotto la felicità, e punge l'uomo con l'avversità quando li pare star bene» (Buti).

85. *non ha contasto*: tutto il vostro sapere non può combattere contro di lei (cfr. v. 81). *contasto* è forma arcaica per «contrasto» (cfr. *contastare* a XXVIII 14 e nota). Più di un antico commentatore (Bambaglioli, Boccaccio, Benvenuto) ha provato imbarazzo di fronte a questa affermazione, quasi essa limitasse il libero arbitrio. Ma il problema in realtà non ha luogo. Il libero arbitrio che è, come si sa, uno dei cardini di tutto il mondo dantesco (cfr. *Purg*. XVI 67-78; XVIII 61-75; *Par*. V 19-24), riguarda infatti tutte le azioni morali dell'uomo, delle quali l'uomo è padrone (cfr. *Conv*. IV, IX 7 e XVII 2), ma non ha a che fare con gli eventi a lui esterni (come appunto il mutare dei *ben vani*, ai quali l'uomo è pur libero di non attaccarsi); la distinzione è già chiaramente posta da Pietro di Dante, in difesa del testo paterno (cfr. Petri Allegherii, *Commentarium*, pp. 105-6).

86. *provede...*: prevede, forma il suo giudizio, ed agisce di conseguenza; questo è il senso della sequenza dei tre verbi (vedere, giudicare, operare: Tommaseo). In particolare *persegue suo regno* significa: adempie al suo ufficio sovrano (dal lat. *ius persequi*: eseguire ciò che il diritto stabilisce). La velocità condensata dell'espressione indica l'assolutezza e insindacabilità di quell'azione, al di sopra di ogni umana possibilità di opporvisi.

87. *li altri dèi*: gli angeli; nel *Convivio* al luogo sopra citato (cfr. nota al v. 74), dove si parla delle «Intelligenze de li cieli», si dice che «li Gentili le chiamano dei e dee». Il linguaggio si contamina di ricordi classici, nel rappresentare questa figura tipica della letteratura pagana; e ricordiamo che qui sta parlando Virgilio.

88. *permutazion*: cambiamenti, passaggi di beni da uno all'altro (il sostantivo riprende il verbo *permutare* del v. 79).

– *triegue*: soste, interruzioni; per il dittongo cfr. *priegoti* a VI 89 e nota.

necessità la fa esser veloce;
sì spesso vien chi vicenda consegue.
Quest'è colei ch'è tanto posta in croce
pur da color che le dovrien dar lode,
dandole biasmo a torto e mala voce;
ma ella s'è beata e ciò non ode:

89. *veloce*: perché il suo compito è di permutare *a tempo li ben vani*, ed essi dunque non possono durare a lungo presso la stessa persona. La *necessità*, che qui corrisponde al volere di Dio, accompagna sempre la Fortuna nei testi dei classici: «Te semper anteit saeva Necessitas» (Orazio, *Carm*. I 35, 18). La figurazione di Dante, pur impostata teologicamente sul concetto cristiano di provvidenza, mantiene tuttavia gli elementi tradizionali dell'idea di Fortuna, mediati dal libro di Boezio a lui ben noto (cfr. *Cons*. II, I 19: «si manere incipit fors esse desistit»: se comincia a star ferma, la fortuna cessa di essere).

90. *sì spesso vien...*: pertanto spesso appare (*vien*: sopravviene) chi riceve (*consegue*: ottiene in sorte) un mutamento di condizione (*vicenda*).

91. *Quest' è colei...*: questa è nella sua vera essenza colei...
– *posta in croce*: insultata, o meglio condannata.

92. *pur da color...*: proprio da coloro (questo valore intensivo di *pur* si ritrova più volte in Dante; cfr. qui v. 28; XXV 90; XXVII 25; ecc.) che dovrebbero lodarla (per aver perso i loro beni: perché solo così possono avere la vera pace e libertà). Sul senso di questo verso si veda la nota in fine del canto.
– *dovrien*: dovrebbero; per la desinenza, cfr. *avien* a IX 39 e nota.

93. *dandole biasmo... e mala voce*: biasimandola e dicendone male. Fatto comune di ogni tempo è che l'uomo colpito da sventura se la prenda con la Fortuna.

94-6. Quest'ultima terzina, con movimento lirico, solleva la Fortuna in una sfera ben lontana dalle miserie e passioni che non la toccano (*e ciò non ode*) e non possono neppure scalfire la sua celeste beatitudine. L'antica ruota della Fortuna, che pur rimane (*volve sua spera*: cfr. vv. 73-81), è così trasfigurata in questo moto celeste da non essere più riconoscibile: come gli angeli volgono i cieli, anch'essa volge la sua sfera, cioè la vicenda degli *splendor mondani*.

94. *e ciò non ode*: cfr. *Cons*. II, I 5: «Non illa miseros audit aut curat fletus...». Anche la Fortuna di Dante *non ode*, ma il contesto è completamente diverso: essa non ode perché immersa nella sua

con l'altre prime creature lieta
volve sua spera e beata si gode.
Or discendiamo omai a maggior pieta;
già ogne stella cade che saliva
quand'io mi mossi, e 'l troppo star si vieta».

beatitudine celeste, nella quale adempie un divino volere. Appare qui chiaramente come le «fonti», anche dove rispondano alla lettera all'espressione dantesca, siano da considerarsi con estrema cautela, in quanto cosa diversa e spesso non omogenea al testo che le riflette.

95. *l'altre prime creature*: gli altri angeli, primi tra le creature (cfr. *Purg*. XI 3: *i primi effetti*). Secondo la dottrina esposta da Dante nel *Paradiso*, le intelligenze angeliche, *puro atto*, furono create per prime da Dio, insieme alla *pura potenza* (la materia prima informe) e ai nove cieli, composto indissolubile di materia e forma (cfr. *Par*. XXIX 22 sgg.). Tale dottrina si discosta in qualche punto, come vedremo a suo luogo, dal comune insegnamento degli scolastici: ma che tra le *prime creature* fossero gli angeli era un dato universalmente accettato.

96. *si gode*: come sopra *s'è beata*: gode ed è beata in se stessa, senza che alcuno possa toccarne la beatitudine. Lo stesso uso pronominale del verbo a *Par*. XVIII 1.

97. *Or discendiamo omai...*: chiusa la parentesi celeste, si torna al dolore infernale; ma ricordando Virgilio – come casualmente – il muoversi del cielo nel suo eterno giro (il salire e scendere delle stelle), anche il cammino dei due pellegrini sembra rientrare nell'orbita del perenne andamento delle cose umane ora ricordato.

– *maggior pieta*: maggior dolore o tormento, che desta maggior pietà; cioè scendiamo a peccati più gravi. Per il valore di pieta, si cfr. VI 2 e nota.

98-9. *già ogne stella...*: le stelle che salivano verso il sommo del cielo quando io mi mossi, già cominciano a scendere verso l'orizzonte; hanno dunque percorso metà dell'arco celeste visibile dalla terra, che corrisponde a un quarto dell'intero giro, cioè a un tempo di sei ore. All'inizio del viaggio infatti scendeva la sera (II 1), ora è passata appena la mezzanotte. La perifrasi astronomica, come osservammo sopra, ha una sua precisa funzione poetica.

99. *'l troppo star...* il tempo per restare nell'inferno è contato, come tutto il tempo umano (saranno in tutto 24 ore); cfr. *Aen*. VI

Noi ricidemmo il cerchio a l'altra riva
sovr'una fonte che bolle e riversa
per un fossato che da lei deriva.
L'acqua era buia assai più che persa;
e noi, in compagnia de l'onde bige,

539: «Nox ruit, Aenea; nos flendo ducimus horas». Questo tema torna più volte (cfr. *Inf.* IV 22) per sospingere avanti i due pellegrini, come segno ammonitore del prezioso valore del tempo, dato una sola volta all'uomo, e per sempre.

100. *ricidemmo*: tagliammo, traversando da un margine all'altro, il cerchio, fino alla sponda da cui si scende nel cerchio seguente.

101. *sovr'una fonte*: arrivando così presso una sorgente.

– *che bolle e riversa*: che ribolle e si spande fuori giù per un fossato; il ribollire (cioè formar bolle) in superficie è proprio delle sorgenti in cui l'acqua risale dal profondo; il senso di «bollire» è da escludere, in quanto quest'acqua è paludosa e *morta* (VIII 31); il bollore ardente sarà invece proprio del Flegetonte (XII 101). Questa fonte, che sembra derivi dall'Acheronte (cfr. XIV 115-6), dà origine allo Stige, fiume paludoso che si estende, come nell'*Eneide*, tutto intorno alle mura della città di Dite.

102. *da lei*: l'uso di *lei* (e anche *colei*, *costei*) per cose inanimate è comune in antico; cfr. XIV 14 e nota.

103. *L'acqua era buia*...: comincia qui un nuovo tema, cambiano gli elementi figurativi e il linguaggio. Con maggiore libertà di divisione della materia, Dante anticipa nel canto VII l'entrata nel nuovo cerchio. L'oscurità e la tristezza segnano questo passaggio alla palude Stigia (che come vedremo significa appunto «tristitia»); qui domina il colore (*buia – persa – bige – grige*) che nella scena degli avari e prodighi è del tutto assente, e all'asprezza dei suoni succede il peso e la gravezza opprimente che connoteranno i peccatori di questo scorcio di canto.

– *buia... più che persa*: se «perso è uno colore misto di purpureo e di nero, ma vince lo nero» (cfr. nota a V 89), vorra dire che quell'acqua era totalmente oscura; cioè più che persa, si poteva chiamar buia senz'altro (Boccaccio: «Se quest'acqua era più oscura che il color perso, seguita ch'ella doveva esser nerissima»).

104. *in compagnia de l'onde*: andando nella stessa direzione della corrente.

intrammo giù per una via diversa.
In la palude va c'ha nome Stige
questo tristo ruscel, quand'è disceso
al piè de le maligne piagge grige.
E io, che di mirare stava inteso,
vidi genti fangose in quel pantano,
ignude tutte, con sembiante offeso.
Queste si percotean non pur con mano,
ma con la testa e col petto e coi piedi,
troncandosi co' denti a brano a brano.
Lo buon maestro disse: «Figlio, or vedi
l'anime di color cui vinse l'ira;

105. *intrammo giù*: c'inoltrammo discendendo (Scartazzini).
– *diversa*: insolita; in questo caso significherà aspra, malagevole.
107. *tristo ruscel...*: è quasi certamente un richiamo al commento di Servio *ad Aen*. VI 134: «a tristitia Styx dicta est»; tutti gli antichi ricordano questo significato: «Stige è interpretato tristizia» (Ottimo), e alla *tristitia*, come vedremo, si riconducono infatti i peccatori che vi sono puniti.
108. *maligne piagge*: le *piagge* indicano la discesa, il pendio dal quarto al quinto cerchio (cfr. I 29 e nota); i due aggettivi si integrano l'uno con l'altro; *grige* perché *maligne*, malvage, come tutto ciò che è nell'inferno (cfr. V 86: *aere maligno*).
109. *inteso*: intento.
110. *vidi genti...*: la prima impressione è d'insieme: questi spiriti sono caratterizzati fisicamente dal fango che li ricopre (*fangose*, *ignude*), e moralmente dall'aspetto risentito e crucciato (*offeso*) proprio dell'iracondo.
112. *si percotean...*: a vicenda, gli uni con gli altri, colpendo anche se stessi (cfr. VIII 63); dopo aver colto l'aspetto, si nota ora l'azione che i peccatori compiono ininterrottamente. Il contrappasso è evidente: «È conveniente che nell'inferno si percotano coloro, che nel mondo s'ànno percosso, e straccinsi con li denti a pezzo a pezzo... et ancora sé medesimi» (Buti).
– *non pur*: non soltanto.
115-20. Si definiscono qui i peccatori dello Stige: i primi, che si vedono (*or vedi*), son quelli *cui vinse l'ira*, cioè gli iracondi, colpevoli del peccato di incontinenza dell'ira. Ma c'è un secondo gruppo di anime, che non si vedono perché sono sotto l'acqua (per cui

e anche vo' che tu per certo credi
che sotto l'acqua è gente che sospira,
e fanno pullular quest'acqua al summo,
come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.
Fitti nel limo, dicon: »Tristi fummo
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo:
or ci attristiam ne la belletta negra».
Quest'inno si gorgoglian ne la strozza,
ché dir nol posson con parola integra».

Virgilio chiede a Dante di credergli sulla parola, v. 117), di cui l'unico segno visibile è il ribollire dell'acqua alla superficie (*al summo*), per effetto dei loro sospiri, che appare dovunque (*u' che*: lat. *ubique*) si aggiri lo sguardo. Su questi peccatori, non precisamente definiti, ma riconosciuti per lo più come accidiosi, si veda la nota alla fine del canto.

117. *vo' che... credi*: cfr. *vo' che sappi* a IV 33 e nota.

121. *Fitti nel limo*: confitti nel fango, sul fondo della palude; cfr. *Ps*. 68, 3: «Infixus sum in limo profundi» (Pietro).

– *Tristi fummo*: la tristezza è connotazione tipica degli accidiosi (cfr. nota finale); essi furono tali sulla terra, nell'aria dolce e rallegrata dal sole, ed ora sono condannati ad esserlo per sempre (*or ci attristiam*) nella melma (*belletta*) oscura del fondo della palude.

123. *accidïoso fummo*: *fummo* per fumo è raddoppiamento normale nell'antico toscano (Parodi, *Lingua*, p. 236); questo *fummo* è come una fitta nebbia che avvolge l'animo di questi peccatori, impedendo loro ogni moto, ogni azione. Invenzione portata dalla terza rima, forse la piú forte di questa ultima parte del canto (Boccaccio: «l'accidia tiene gli uomini così intenebrati e oscuri, come il fummo tiene quelle parti alle quali egli si avvolge»).

125. *inno*: come una cantilena, un ritornello; *inno* è detto con intenzione in senso opposto al suo uso comune. Infatti per «inno» nel Trecento si intendeva il canto sacro (strofico e ritmico) proprio dell'Ufficio liturgico.

– *si gorgoglian ne la strozza*: nella canna vocale; perché l'acqua entra loro in gola, impedendogli di pronunziare le parole, che diventano quindi un gorgoglio. L'espressione è onomatopeica, e insieme spregiativa (per *strozza* cfr. XXVIII 101).

126. *ché dir nol posson...*: in questa pena è racchiuso un senso

Così girammo de la lorda pozza
grand'arco tra la ripa secca e 'l mézzo,
con li occhi vòlti a chi del fango ingozza.
Venimmo al piè d'una torre al da sezzo.

profondo: la parola, espressione propria dell'uomo e «seme d'operazione» (*Conv*. IV, II 8), riesce impedita a chi si rese impotente al bene (cfr. Tommaso, *S.T*. I^{a}-II^{ae}, q. 35 a. 8: «acedia dicitur vocem amputare»; anche questo preciso riscontro conferma l'opinione che questi peccatori siano gli accidiosi).

127. *de la lorda pozza*: dipende da *grand' arco*: percorremmo un grande arco della sporca palude – che aveva forma circolare, occupando tutto il cerchio quinto – stando tra la riva asciutta e il bagnato (*mézzo*, fradicio, ancor vivo nel dialetto toscano; qui è aggettivo sostantivato).

129. *ingozza*: inghiotte, ma con valore dispregiativo, come *strozza* per la gola (cfr. sopra al v. 43: *abbaia* e nota); *del fango* vale «di quel fango», con senso partitivo.

130. *al da sezzo*: all'ultimo (cfr. *Purg*. XXV 139); *da sezzo* è locuzione avverbiale (come oggi *da ultimo*) dall'aggettivo arcaico «sezzo», «sezzaio» (cfr. *Par*. XVIII 93), qui usata come sostantivo.

NOTE INTEGRATIVE

1. «**Pape Satàn, pape Satàn aleppe!**». Il senso di questo primo verso – così lungamente dibattuto dai moderni – appariva tuttavia ben decifrabile agli antichi, alla cui interpretazione riteniamo giusto attenersi. Le due parole per noi incomprensibili – *pape* e *aleppe* – avevano infatti allora un senso ritrovabile anche nei vocabolari, ed erano usate normalmente negli scritti latini (*papae* e *aleph*), come vedremo.

Dante le adopera quindi certamente come un gergo lontano sì dall'uso comune (secondo la figura di Pluto del tutto difforme dal naturale), in quanto i due vocaboli sono uno di origine greca e l'altro ebraica, ma non senza senso, come qualcuno ha pensato (tanto è vero che Virgilio le capisce).

Tutti gli antichi commentatori sono infatti concordi nell'intendere *pape* come «interiectio admirantis» (e così lo spiega Uguccione), cioè come esclamazione di meraviglia (dal latino *papae* che a sua volta deriva dal greco *papai*: si veda p. es. *papae* in Boezio, *Cons*. I, VI 6); e *aleppe* come la prima lettera dell'alfabeto ebraico (*aleph*), che vale per i più «interiectio dolentis», cioè esclamazione di dolore (Ottimo, Anonimo, Boccaccio, Buti, Benvenuto); per il raddoppiamento della finale, si veda *Gioseppo* da Joseph a XXX 97 e simili; altri invece (tra cui Pietro) l'intendono nel senso di *principio*, *principe* (come Dio è detto alpha e omega; così Papia), quale appellativo di Satana, principe dei demoni. Ma si noti che con questa esclamazione (*aleph*) si aprono le lamentazioni di Geremia, testo ben noto agli autori medievali; e si cfr. Arrigo da Settimello, *Elegia* 1: «flet et ingemit: aleph!»; elegia che, come si è visto, è presente in questo canto alla mente di Dante con particolare evidenza e puntuali riscontri: cfr. v. 70 e nota. Se a questi dati si aggiungono l'andamento del verso, chiaramente esclamativo, e soprattutto le parole di Virgilio al v. 9, non ci restano dubbi nel preferire la prima interpretazione.

Il verso esprime dunque, come dice il Buti, meraviglia (perché Dante è vivo), dolore (perché viola il regno infernale), e un appello a Satana (di qui la *paura* di Dante: v. 5). Analogamente l'Ottimo: «insomma vuol dire che questo padre di richezze gridasse, meravigliandosi, e chiamandosi, e dolendosi, l'aiuto del suo maggiore». Osserviamo infine che anche *Satàn* è voce ebraica per indicare il demonio (usata soltanto qui nella *Commedia*), così che tutte e tre le parole di Pluto, una greca e due ebraiche, non sono di origine latina, cosa che accentua la loro estraneità.

Si vedano le molte interpretazioni avanzate dai moderni nella voce dedicata a questo verso in ED IV, pp. 280 sgg., a cura di E. Caccia.

68. **Questa fortuna**... La tradizione classica raffigurava la Fortuna come una dea cieca, che distribuiva a caso, e spesso ingiustamente, i beni del mondo, e tale immagine era diffusa in tutta la letteratura e nell'iconografia, che la rappresentava bendata nell'atto di volgere una ruota. A tale figurazione letteraria, che traeva origine dalla concezione pagana del mondo e della storia, Dante oppone qui l'idea cristiana che fa della Fortuna una ministra di Dio, cioè uno strumento della sua Provvidenza che guida gli eventi umani.

Tale concezione è già espressa con precisione da Agostino (*Civ. Dei* IV 33 e V 9), citato da Pietro di Dante, e poi da Tommaso (*Contra Gent*. III qu. 74). Ma Dante crea qui qualcosa di nuovo, immettendo questa profonda idea teologica in una figurazione letteraria già esistente; il suo primo ispiratore è qui infatti certamente Boezio, da lui ben conosciuto e meditato, che tratta l'argomento della Fortuna sia teoricamente (*Cons*. IV 6) sia figurativamente (*Ibid*. II, pr. 1), in modi molto vicini a questo testo dell'*Inferno*. E il secondo modello è l'*Elegia* sulla Fortuna – notissima in tutte le scuole di grammatica del tempo – di Arrigo da Settimello, anch'essa a sua volta nutrita di ricordi boeziani.

È dunque una tradizione già in certo senso fissata che Dante, come spesso accade, riprende e, con la consueta potenza e libertà, ricrea una volta per tutte in una figura poetica nuova; egli fa infatti della Fortuna un'intelligenza celeste, cioè un essere angelico, ministra appunto di Dio, le cui decisioni sono, come quelle dell'antica, imperscrutabili per l'uomo, che non può opporvisi (v. 85), ma per lui benefiche. I beni terreni, considerati infatti dal paganesimo dei beni in sé, per cui era sempre bene per l'uomo averli e male non averli, sono invece del tutto relativi nel cristianesimo, per cui spesso proprio il non averli può essere il vero bene dell'uomo (cfr. *Conv*. IV XIII 10-4).

Da questa concezione deriva tutta la figurazione dantesca, che si impadronisce a suo uso della lunga tradizione letteraria precedente. Si è osservato che altrove nel poema Dante sembra ricollegarsi all'immagine tradizionale della Fortuna come sorte o destino (cfr. XV 91-6 e *Par*. XVII 22-7); ma in quei luoghi non si tratta, come qui, di impostare teoricamente il problema della distribuzione dei beni, ma di affrontare e sostenere moralmente la sventura (l'esilio).

La stessa impostazione di questo canto si ritrova invece dove il tema è discusso a livello filosofico-teologico, e cioè in *Mon*. II, IX 8, dove la Fortuna è identificata con la Provvidenza: «Hic Pirrus "Heram" vocabat fortunam, quam causam melius et rectius nos "divinam providentiam" appellamus». Si tratta evidentemente di due aspetti diversi del problema, ma non contraddittori, in quanto

anche la sorte avversa da affrontare con coraggio è per Dante sempre da ricondursi al volere divino.

92. **Pur da color**... Il significato di questo verso si deduce principalmente dal confronto con Boezio: «quae nunc tibi est tanti causa maeroris, haec eadem tranquillitatis esse debuisset. Reliquit enim te, quam non relictam nemo umquam poterit esse securus» (*Cons*. II, I 12; e vedi anche *Ibid*. II, VIII 3-4, tema ripreso da Arrigo da Settimello). Ma soprattutto convince il fatto che questo tema è fatto proprio da Dante, sia nel IV del *Convivio* (dove, come vedemmo, è svolta tutta la meditazione sulle ricchezze che è all'origine di questo canto) al cap. XIII 10-4, sia nel *Paradiso* XI 67-9, nell'elogio della povertà, che sola rende l'uomo *sicuro.* Il ritrovare nel testo del *Paradiso* lo stesso aggettivo di Boezio (cfr. sopra *securus*) è una conferma della presenza di quel passo anche in questo luogo dell'*Inferno*.

Che la perdita dei beni sia un fatto positivo e non un danno, è concetto opposto a tutto il sentire classico – e naturale all'uomo – e fa parte della dimensione rivoluzionaria del cristianesimo, divenuta tuttavia a sua volta naturale a tutta la cultura medievale, per cui Dante poteva qui contare sull'immediata comprensione dei suoi contemporanei; lo stesso non accade per i lettori del nostro tempo, per cui questo verso riesce a prima vista non chiaro (ma si legga la precisa chiosa del Gelli, *Letture*, pp. 437-8).

118. **Sotto l'acqua**. Sui peccatori sommersi sotto l'acqua dello Stige si è lungamente discusso. Sembra tuttavia che il *tristi fummo* e l'*accidïoso fummo* che li identificano siano con la massima probabilità, se non certezza, riferibili al vizio capitale (in certo modo opposto all'ira) dell'accidia. *Tristitia* infatti è sinonimo di accidia nei testi teologici del tempo (cfr. Tommaso, *S.T*. I, q. 63 a. 2 ad 2: «Acedia... est quaedam tristitia...», mentre Gregorio Magno – *Moralia* XXXI 45 – aveva chiamato *tristitia* e non accidia il quarto dei sette vizi capitali) e *accidïoso fummo* è espressione inequivocabile. Inoltre la condanna all'inazione totale, fino a non poter neppure parlare interamente (v. 126), appare evidente contrappasso di una vita accidiosa.

Così del resto intesero tutti gli antichi, da Graziolo al Lana, da Pietro a Benvenuto, fino al Landino. I due peccati sono infine contrapposti e simili, uno per eccesso e l'altro per difetto – nella parola e nell'azione – anche se non specificamente come l'avarizia e la prodigalità, e visti come contigui, nel senso che dal primo si genera il secondo: si cfr. il diffuso *Compendium Theologicae Veritatis* (già attribuito a Bonaventura o ad Alberto Magno, oggi a Ugo di Strasburgo) l. III c. VII: «Ira, cum non potest se vindicare, *tristatur*, et ideo *ex ea nascitur accidia*»; e Brunetto Latini, *Tesoretto* 2683-4: «In ira nasce e posa / accidia neghittosa»).

Si ripete quindi qui – variata nella figurazione – la situazione

del cerchio precedente, con due opposti gruppi di peccatori puniti nello stesso ambiente. Per il problema generale dei peccatori dello Stige si veda comunque l'Introduzione al canto VIII.

CANTO VIII

[Canto ottavo, ove tratta del quinto cerchio de l'inferno e alquanto del sesto, e de la pena del peccato de l'ira, massimamente in persona d'uno cavaliere fiorentino chiamato messer Filippo Argenti, e del dimonio Flegias e de la palude di Stige e del pervenire a la città d'inferno detta Dite.]

Io dico, seguitando, ch'assai prima
che noi fossimo al piè de l'alta torre,
li occhi nostri n'andar suso a la cima 3

1. *Io dico, seguitando...*: continuando il racconto interrotto col canto precedente. La formula di passaggio tipicamente narrativa e abbastanza insolita nella *Commedia*, e in particolare il *seguitando*, si spiega col fatto che per la prima volta un canto prosegue l'argomento del precedente nello stesso cerchio; nei canti III, IV, V e VI la fine del canto coincide infatti con il passaggio da un cerchio all'altro. Qui Dante ha rotto lo schema con una *variatio* che ha come vedremo una sua funzione e che ravviva il modo del racconto. La torre apparsa alla fine del VII è già un'attesa, una novità che desta meraviglia. Ora si ripiglia la storia a ritroso, riferendosi ad un momento anteriore a quell'arrivo (*assai prima che...*), con un procedimento narrativo che anticipa le tecniche del romanzo moderno. Per il modulo narrativo, che può considerarsi topico, si veda *Conv*. I, X 5: «La quale [scusa] proseguendo, dico che...» e Ariosto XVI 5: «Dico, la bella storia ripigliando». La formula *dico che* è poi comune nel narrato della *Commedia* (già incontrata in V 7) come già in *Vita Nuova* e *Convivio* ad inizio di capitolo. Su questo attacco tuttavia è stata costruita un'ipotesi di due diversi tempi di composizione del poema sulla quale si veda la nota alla fine del canto.

– *assai prima*: quindi tornando indietro, nel racconto, a un pezzo prima dell'arrivo ai piedi della torre narrato nell'ultimo verso del canto precedente.

per due fiammette che i vedemmo porre
e un'altra da lungi render cenno
tanto ch'a pena il potea l'occhio tòrre.
E io mi volsi al mar di tutto 'l senno;
dissi: «Questo che dice? e che risponde
quell'altro foco? e chi son quei che 'l fenno?».
Ed elli a me: «Su per le sucide onde

3. *li occhi... n'andar*: quasi da soli, tratti dall'imprevista cosa che ora appare.

4. *per due fiammette*: «mostra che quivi si facea come si fa alle fortezze di guardia», che quanti uomini si avvistano, «tanti tocchi dà la campana» (Anonimo). Così qui «tante fiaccole ponevano, quanti erano coloro che venivano» (Buti). L'improvviso apparire delle due fiamme, e l'altra che risponde *da lungi*, subito creano l'atmosfera di attesa di fatti nuovi e di avventura tipica di questo canto.

– *i*: vale *vi*, ed è probabile forma di pronome dativo con valore avverbiale (cfr. *li* a IX 106 e nota).

5. *render cenno*: restituire il segnale; si indica cioè che il segnale è stato visto e inteso. La fiammetta che risponde *da lungi* (oltre tutta l'estensione dello Stige) è sulle mura della città di Dite, probabilmente su un'altra torre (cfr. IX 36). Tuttavia in questo momento del racconto non si sono ancora viste quelle mura, e quella lontana fiamma di risposta appare solo un segno di una presenza indeterminata nella tenebra, che accresce suggestione e attesa alla scena.

6. *tanto*: da tanto *lungi*.

– *tòrre*: togliere, cioè afferrare, cogliere (cfr. *Georg*. II 230: «locum capies oculis»).

7. *al mar di tutto 'l senno*: a Virgilio; qui appare espressione convenzionale, mentre la pur simile frase di VII 3: *che tutto seppe* racchiude la comprensione sia delle astruse parole di Pluto, sia del timore di Dante.

8. *Questo che dice?*: cioè che cosa vuol dire, che messaggio trasmette questo fuoco?

9. *che 'l fenno*: che lo fecero, dall'una parte e dall'altra. Le tre domande concitate esprimono (soprattutto l'ultima) quel misto di curiosità e timore già suscitato dall'apparizione delle fiamme. L'attacco del canto appare nuovo, fin dal primo verso, nel movimento e nell'eccitazione che lo percorrono.

– *fenno*: è la 3ª plurale del perfetto forte formata sulla 3ª singolare ossitona (*fé* – *fenno*) come *dienno* a XVIII 90, apparinno a *Par*. XIV 121 e simili (cfr. nota a V 38).

10. *sucide*: sudice, perché nere e fangose (cfr. VII 103, 129).

già scorgere puoi quello che s'aspetta,
se 'l fummo del pantan nol ti nasconde».
Corda non pinse mai da sé saetta
che sì corresse via per l'aere snella,
com'io vidi una nave piccioletta
venir per l'acqua verso noi in quella,
sotto 'l governo d'un sol galeoto,

11. *che s'aspetta*: da chi ha fatto il primo segnale; la forma impersonale, che lascia senza risposta l'ultima domanda, aumenta l'attesa e il dubbio sui misteriosi autori di quei fuochi.

12. *'l fummo*: è la *nebbia folta* dovuta alle esalazioni della palude (cfr. IX 6), che racchiude il valore etico del peccato d'ira che accieca l'uomo, come l'altro *fummo* opprime internamente gli accidiosi. Per il raddoppiamento della *m*, cfr. VII 123 e nota.

– *nol ti*: non te lo; è l'ordine normale dei pronomi atoni al tempo di Dante (cfr. III 45 e nota).

13-4. *Corda non pinse...*: una corda d'arco non scagliò mai da sé freccia che corresse tanto veloce, come... (cfr. *Aen*. XII 856: «non secus ac nervo per nubem impulsa sagitta...»). Il paragone tolto dall'arco, che qui appare per la prima volta, è molto comune nella *Commedia* (come del resto nell'*Eneide*), come di cosa familiare all'autore e ai lettori. La velocità dell'immagine, sottolineata dall'uso delle vocali *i* ed *e* e dalle consonanti liquide e sibilanti, corrisponde all'attesa iniziale e all'andamento narrativo di movimento instaurato nel canto.

14. *snella*: veloce (dal germanico *snells*); il paragone verte appunto sulla velocità delle due corse. L'aggettivo *snello* prende anche altrove nel poema questo significato (cfr. XII 76; XVI 87; *Purg*. II 41), come in genere nell'italiano antico.

15. *piccioletta*: è una imbarcazione piccola e leggera, adatta alla velocità e alla tempestosità del suo nocchiero, con nome di fuoco (sembra quasi anch'essa una fiamma).

16. *in quella*: proprio in quel momento «in cui Virgilio rispondeva a me» (Scartazzini).

17. *galeoto*: marinaio; galeotto è propriamente il marinaio delle galee; «ma qui, con *licentia poetica*, nomina galeotto il governatore di una piccola barchetta» (Boccaccio). Anche in *Purg*. II 27 si chiamerà *galeotto* l'angelo che guida la navicella dei salvati. – Lo scambio tra consonante scempia e doppia, indifferentemente usate (*galeoto*, *galeotto*), è frequente in antico; si veda sopra *fummo*, al v. 12.

che gridava: «Or se' giunta, anima fella!».
«Flegiàs, Flegiàs, tu gridi a vòto»,
disse lo mio segnore «a questa volta:
più non ci avrai che sol passando il loto».
Qual è colui che grande inganno ascolta
che li sia fatto, e poi se ne rammarca,
fecesi Flegiàs ne l'ira accolta.

18. *Or se' giunta*: sei raggiunta, presa (cfr. XXII 126: *Tu se' giunto*), cioè in mio potere. Questo significato è da preferirsi all'altro di «sei arrivata», perché ad esso rispondono le parole di Virgilio del v. 21 (*più non ci avrai*...). Le parole di Flegiàs sono veloci ed esclamative, rapide come la sua barca e come il prorompere dell'ira.

– *fella*: colpevole (Buti), cioè dannata. *fello* in origine vale traditore (cfr. XXVIII 81); nella *Commedia* quasi sempre significa genericamente malvagio, spesso con senso d'ira o cruccio (cfr. XXI 72; *Purg*. VI 94; ecc.). Il singolare è rivolto evidentemente a Dante, l'unico che conta per tutti i custodi dell'inferno, in quanto Virgilio appartiene già al loro mondo e non crea problema.

19. *Flegiàs*: come fece con Caronte, Virgilio chiama per nome il custode infernale, a lui ben noto in quanto figura dell'antica mitologia presente anche nell'*Eneide*. Su questo guardiano dello Stige si veda la nota in fine del canto.

– *a vòto*: cioè invano: perché Dante non resterà in suo potere.

20. *a questa volta*: per questa volta (locuzione di uso raro, ma non ignoto agli antichi); per il valore limitativo, cfr. nota seguente.

21. *più non ci avrai che*...: non ci avrai altro che per il tempo di traversare la palude fangosa (*loto* vale fango). Per il costrutto, cfr. II 81. Da queste parole e dalle precedenti appare chiaro che di solito (le «altre» volte) le anime salite sulla barca di Flegiàs restavano poi nello Stige, sotto la sua giurisdizione (e non passavano all'altra riva, come qualcuno intende).

22-4. *Qual è colui*...: quale appare colui che apprende un grave inganno subito, e se ne affligge, tale divenne nell'aspetto Flegiàs...; la pseudo-similitudine tratta da un moto dell'animo (*e poi se ne rammarca*) per suggerire un atteggiamento esterno (*fecesi*) è più volte usata da Dante come mezzo descrittivo, sempre con precisa efficacia (cfr. II 37-40: *E qual è quei che disvuol ciò che volle... tal mi fec'io*). L'uomo che si duole di un inganno appare crucciato in se stesso per l'ira che in lui si addensa: l'*ira accolta*, cioè racchiusa

Lo duca mio discese ne la barca,
e poi mi fece intrare appresso lui;
e sol quand'io fui dentro parve carca.
Tosto che 'l duca e io nel legno fui,
segando se ne va l'antica prora
de l'acqua più che non suol con altrui.
Mentre noi corravam la morta gora,

nell'animo e nel volto («concepta mente et facie», Benvenuto). Questo cupo tacere di Flegiàs dopo il prorompere del grido corrisponde all'abbattersi di Pluto come le vele della nave, o al quetarsi di Cerbero intento solo al cibo: le forze del male vinte sono ridotte a una tacita impotenza.

27. *parve carca*: apparve carica; cioè dimostrò di portare un peso, affondando nell'acqua. Perché soltanto Dante aveva un corpo reale. Cfr. *Aen*. VI 412-4, dove la barca di Caronte geme sotto il peso di Enea e affonda nell'acqua paludosa. – *carca* è forma sincopata normale in antico (così *corca* a XVII 30, *rammarca* qui a 23, ecc.) per la caduta di *i* dopo liquida.

29. *segando*: come fa il ferro col legno, è detto del legno con l'acqua, con metafora classica (cfr. *Aen*. V 2: «fluctusque secabat»); la prua, antica quanto lo è l'inferno (cfr. IX 74), taglia in profondità la superficie della palude.

30. *più che non suol...*: più di quel che suole fare con le altre anime dei dannati che Flegiàs accoglie alla riva dello Stige, che non hanno peso. Anche questo verso si accorda con l'interpretazione da noi accolta del compito proprio di Flegiàs (si veda la nota finale).

31. *Mentre noi...*: comincia qui, in modo improvviso, l'episodio centrale del canto, che pur apparendo come una parentesi (circa trenta versi) nell'argomento principale del racconto – che è la traversata dello Stige e l'arrivo alle mura di Dite – ne è tuttavia di fatto il momento culminante dal punto di vista drammatico.

– *corravam*: *correre* con valore transitivo è verbo preferito da Dante per le navi (cfr. *Purg*. I 1; *Par*. II 7); per la desinenza arcaica dell'imperfetto cfr. V 127 e nota.

– *morta gora*: acqua stagnante, ferma; *gora* indicava in genere un corso d'acqua artificiale, condotta per mulini o altro; qui il largo fossato dello Stige, con la sua acqua non corrente, ma paludosa. (È questa una delle molte espressioni dantesche divenute locuzioni metaforiche del parlar comune.)

dinanzi mi si fece un pien di fango,
e disse: «Chi se' tu che vieni anzi ora?». 33
E io a lui: «S'i' vegno, non rimango;
ma tu chi se', che sì se' fatto brutto?».
Rispuose: «Vedi che son un che piango». 36

32. *dinanzi mi si fece un...*: è il primo spirito infernale che si fa avanti da solo e corre incontro a Dante; il movimento ricorda quello di Ciacco (*fuor d'una ch'a seder si levò...*), ma racchiude un'aggressività finora ignota, che già lo caratterizza.

33-8. *Chi se' tu...*: questo straordinario dialogo, fatto di battute che si riecheggiano l'una con l'altra (*chi se'tu – ma tu chi se'*; *vieni – vegno*; *non rimango – ti rimani*; *che piango – con piangere*), pieno i crucci e risentimenti – al modo della tenzone –, esprime insieme la violenza arrogante del peccato che qui si punisce e il riflettersi, come a specchio, del peccatore in Dante stesso; i due interlocutori appaiono infatti quasi uguali, proprio come accadrà nell'incontro con Farinata, dove le parole di Dante si intonano allo stesso livello di quelle dell'altro. È evidente che Dante esprime così il suo identificarsi nella figura del peccatore, da cui contemporaneamente si distacca ed allontana (*Quivi il lasciammo...*), secondo il modello catartico proprio in genere degli incontri infernali.

– *anzi ora*: «innanzi che sia ora di venire, considerato che non sei ancora morto» (Buti); può sottintendersi che anche Dante sia destinato a quel cerchio, come la risentita risposta sembra suggerire.

34. *non rimango*: come dicesse: «sed tu aeternaliter remanebis in poena» (Benvenuto). Fin dalle prime parole Dante dimostra una particolare violenza contro il dannato che qui appare; per questo molti commentatori hanno pensato ad un risentimento personale, che noi riteniamo elemento presente, ma secondario rispetto al rifiuto della colpa qui raffigurata. Ma vedi nota al v. 43.

35. *brutto*: sporco, insozzato; cfr. più avanti, 39: *lordo*, e prima, 32: *pien di fango* (da questo valore di *brutto* – si veda anche XIII 10 e *Purg.* XIV 43 – deriva «bruttare», insozzare: cfr. *Purg.* XVI 129). Questo insistere sull'aspetto infangato dell'uomo ne fa l'elemento prevalente della pena; così al v. 50 l'espressione *come porci in brago* riassume queste prime indicazioni con precisa violenza.

36. *che piango*: che sto scontando la mia colpa; il dannato non vuol dire il suo nome, «per vergogna e dispetto» (Sapegno). Il ver-

E io a lui: «Con piangere e con lutto,
spirito maladetto, ti rimani;
ch'i' ti conosco, ancor sie lordo tutto».
Allor distese al legno ambo le mani;
per che 'l maestro accorto lo sospinse,
dicendo: «Via costà con li altri cani!».
Lo collo poi con le braccia mi cinse;

bo *piangere* è usato più volte, assolutamente e non, nell'*Inferno*, con questo significato quasi tecnico (cfr. XVIII 58: *e non pur io qui piango bolognese*; e anche XXVIII 32; XXIX 20) e non ha quindi una specifica connotazione pietosa. C'è in questo verso uno dei non rari echi cavalcantiani della *Commedia*: «Vedete ch'i' son un che vo piangendo» (Cavalcanti, *Rime* X 1).

37. *con lutto*: con dolore mortale; *Con piangere e con lutto* è dittologia sinonimica con intensificazione del significato nel secondo termine, che dà maggior forza all'espressione (cfr. VII 20 e nota).

38. *spirito maladetto*: l'aggettivo – di origine scritturale – è usato altre volte per i dannati (cfr. VI 109; XI 19), ma qui appare, nel modo sprezzante dell'apostrofe, altro significativo elemento del rifiuto violento opposto da Dante alla figura di questo peccatore.

39. *ch'i' ti conosco*: anche se tu mi hai taciuto chi sei, io ti riconosco; e quindi l'umiliazione dell'antagonista è completa. La terribile durezza di queste parole provoca infatti il gesto violento dell'altro.

– *ancor*: ancorché, benché; *sie*: sia; per la desin. in *-e* della 2ª persona singolare del congiuntivo presente, cfr. nota a II 49.

41. *accorto*: che comprende il pericolo. L'intervento di Virgilio, e le sue parole sprezzanti (v. 42), avallano l'atteggiamento di Dante.

42. *con li altri cani*: quasi bestia fra le bestie; si veda più oltre: *come porci in brago*. Per nessun altro peccatore si è finora parlato questo linguaggio.

43. *Lo collo poi...*: è la prima ed unica volta che Virgilio compie un simile gesto. Questo fatto, e le solenni parole bibliche che pronuncia subito dopo (v. 45), non possono non avere un rilevante significato etico e profetico. Se Dante apre e chiude questo episodio con un esplicito appello a Dio (*benedetta colei...*, v. 45 e *che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio*, v. 60) è evidente che egli vuole elevarlo ben al di sopra dell'ambito di un privato rancore: egli rappre-

basciommi 'l volto, e disse: «Alma sdegnosa,
benedetta colei che 'n te s'incinse!
Quei fu al mondo persona orgogliosa;
bontà non è che sua memoria fregi:
così s'è l'ombra sua qui furiosa.
Quanti si tegnon or là sù gran regi

senta qui – comprendendola nel più generale vizio dell'ira – una colpa particolarmente grave e pericolosa: quell'arroganza orgogliosa, dovuta al credersi da più degli altri, propria dei grandi di questo mondo (*Quanti si tegnon or là sù gran regi*, v. 49), che provoca odi, risse, terribili risentimenti. Che egli poi raffiguri tale colpa in un personaggio della *oltracotata schiatta* degli Adimari (*Par.* XVI 115), a lui avverso, celebre in Firenze per la sua iattanza (vedi nota a 61), ciò rientra nel procedimento tipico della *Commedia*, che della storia personale di Dante, e di ogni evento storico determinato, fa un *exemplum*, innalzandolo a segno di valore universale.

45. *che 'n te s'incinse*: che fu incinta di te (cfr. Luc. 11, 2 7); per il costrutto con la preposizione *in* osserva l'Anonimo che Dante segue «il volgare antico, che dicono molti di una donna gravida: "Ella è incinta in un fanciullo"».

46. *persona orgogliosa*: così Dante definisce Filippo Argenti, che come tale era probabilmente noto in Firenze. Non per nulla tutti gli antichi concordano nel presentarlo come un superbo, e molti hanno pensato che proprio la superbia sia punita nello Stige. Ciò non sembra accettabile. Ma resta il fatto che l'orgoglio e l'arroganza sono la specifica connotazione di questo iracondo ed è questo atteggiamento dell'animo, non l'ira soltanto, che Dante respinge in lui.

47. *bontà...*: non c'è alcun atto buono che adorni (*fregi*) la sua memoria. Non ha lasciato quindi nulla che possa farlo in qualche modo sopravvivere, se non disprezzo (cfr. più oltre, v. 51).

48. *così...*: per questo duplice motivo egli è ora qui furioso (cfr. più oltre il v. 63 e nota). Tutta questa terzina è come commentata, passando dal particolare al generale (*Quei fu al mondo... – Quanti si tegnon or là sù...*), verso per verso, nella terzina seguente.

49. *Quanti si tegnon...*: solo se si intende nel clima dell'orgoglio o tracotanza tutto il passo che precede, questa *exclamatio* può avere un senso e un vero valore a questo punto. – *si tegnon* vale «si

che qui staranno come porci in brago,
di sé lasciando orribili dispregi!». 51
E io: «Maestro, molto sarei vago
di vederlo attuffare in questa broda

credono, e non sono», e l'espressione pare dipingere il comportamento dell'uomo che si reputa grande; *gran regi* vale infatti «uomini grandi, degni di onore».

50. *come porci in brago*: l'immagine violenta grava con le due forti parole su coloro che ora *si tegnon* così grandi sugli altri *là sù* in terra.

– *brago*: fango, melma; provenzale *brac* (dal tardo latino *bracum*). Dante lo usa anche in *Purg.* V 82.

51. *orribili dispregi*: memoria di azioni degne di orrore e di disprezzo. È una ripresa, più violenta e dura, del v. 47, come il v. 49 lo è del v. 46. L'esclamazione, tipico strumento dantesco di condanna morale, sempre acuisce il linguaggio e le immagini.

52. *vago*: desideroso (cfr. più oltre il v. 57: *di tal disïo...*).

Questo desiderio in apparenza crudele segue immediatamente all'esclamazione generale di condanna, ed è solennemente approvato da Virgilio; anche tali elementi indicano chiaramente che non si tratta qui di vendetta, ma di un rifiuto morale di qualcosa che Dante respinge da sé (*lo sospinse*) nella figura concreta dell'avversario politico. Tutta la partitura quindi dell'episodio, dalle parole evangeliche dei vv. 44-5 al ringraziamento finale, suggeriscono che qui si compie un dramma, e si sconfigge un nemico dei più terribili sul piano etico, sia nella vita privata che in quella pubblica.

53. *attuffare*: tuffare dentro; con valore passivo senza indicazione dell'agente: «di vederlo dagli altri attuffato» (Lombardi). Questo vocabolo (come *brago*, *broda*, ecc.) appartiene a quell'ambito stilistico duro e plebeo già riconosciuto nel canto VII e che sarà caratteristico del cerchio ottavo, cioè di Malebolge (si veda l'Introduzione al canto XVIII). Esso denota sempre il disprezzo, e il distacco, dal peccato che degrada la persona umana.

– *broda*: indica l'avanzo della minestra, usato qui per il fondo melmoso tipico delle paludi, «grasse e unte come la broda» (Boccaccio). Come sopra *brago*, è una variante spregiativa del *loto* (v. 21) che denomina lo Stige. Nelle tre parole, tutte in rima, Dante sembra via via rafforzare l'immagine, cercando quella che più risponde a quel dato momento espressivo.

prima che noi uscissimo del lago».
Ed elli a me: «Avante che la proda
ti si lasci veder, tu sarai sazio:
di tal disio convien che tu goda».
Dopo ciò poco vid'io quello strazio
far di costui a le fangose genti,
che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio.
Tutti gridavano: «A Filippo Argenti!»;

55. *proda*: la riva a cui sono diretti.

56. *sazio*: soddisfatto, appagato; la metafora della sazietà per indicare l'appagarsi del desiderio ritorna più volte in Dante là dove il desiderio è più forte, e in modo specifico per il desiderio intellettuale. Non esprime quindi necessariamente un piacere di livello basso e sensibile, ma solo la pienezza di esso (cfr. *Purg*. XXI 1; XXVI 61; *Par*. IV 124; V 120; XIX 25; ecc.).

57. *convien che*: si conviene (latino *opus est*); può indicare genericamente cosa che deve accadere, o che è stabilito che accada, o assumere il senso di «è bene, è opportuno» (cfr. *Purg*. X 91 e *Par*. XV 95) che qui sembra confermato dal v. 60.

58. *strazio*: non è specificato di che si tratti, ma sembra voler indicare, come dopo dirà il v. 61, che tutti si gettano addosso a lui (per colpirlo e *attuffarlo* nel pantano) in modo che si realizzi il desiderio di Dante.

59. *a le*: il dativo è costrutto normale dopo un verbo all'infinito in dipendenza da un verbo di percezione (veder fare qualcosa a qualcuno); cfr. XXIX 76-7; *Purg*. VIII 106; ecc. (ED VI, p. 280).

60. *che*: dipende da *quello* (tale che). Sul significato di questo verso, si veda la nota al v. 43.

61. *A*: dagli a, addosso a; dalla forza della forma ellittica esce con più violenza il nome fin qui taciuto, che sembra risuonare per tutto lo Stige. L'identità storica si rivela soltanto dopo che è conclusa la funzione dell'*exemplum*. Altro segno, non casuale, della distinzione in cui vanno visti i due livelli del racconto.

– *Filippo Argenti*: cavaliere fiorentino della famiglia degli Adimari, definito da tutti gli antichi come prepotente e superbo: «unus ex prepotentibus popolaribus civitatis Florentiae, ex cuius detestanda superbia in isto circulo cruciato» (Graziolo). Il soprannome Argenti, come narra il Boccaccio, era dovuto al fatto che egli usava ferrare d'argento il suo cavallo, tratto anch'esso tipico di uo-

e 'l fiorentino spirito bizzarro
in sé medesmo si volvea co' denti.
Quivi il lasciammo, che più non ne narro;

mo vanaglorioso e arrogante. Di lui si hanno pochissime notizie, ma tutti i commentatori concordano nel sottolineare la sua burbanza; lo stesso carattere risulta dalle due novelle, del Boccaccio (IX 8) e del Sacchetti (CXIV), dove lo troviamo protagonista. Appare poi, da più fonti, un contrasto di carattere personale tra lui e Dante: un antico commento, che lo definisce «arrogante e superbo e nemico di Dante», afferma che la sua famiglia cacciò da Firenze la parte Bianca, e che suo fratello godette dei beni confiscati a Dante esule. L'appartenenza del ramo degli Adimari detto dei Cavicciuli alla parte Nera è confermata dalla *Cronica* del Villani (VIII 39 e 71). Una conoscenza e un'avversione personale sembrano dunque indubitabili, anche se non provate. Esse risultano del resto anche dall'episodio in se stesso, costruito in modo ben diverso dagli incontri con altri fiorentini, e che può richiamare soltanto – pur in tono minore – quello con Bocca degli Abati, il traditore di Montaperti. Ma tale preciso rapporto tra gli uomini diventa, in questa azione drammatica, uno scontro esemplare, quasi tra il vizio e la virtù, a solenne monito a tutti gli orgogliosi e tracotanti di questo mondo (si veda nota al v. 43).

62. *fiorentino*: come Dante; e come sarà Farinata, l'altro più grande interlocutore-avversario che incontreremo ben presto.

– *bizzarro*: «idest sticciosus» (Benvenuto); egli volge contro di sé il furore e la stizza che non può riversare su Dante.

63. *in sé medesmo si volvea*...: si volgeva contro se stesso, mordendosi; riprende l'atto dei primi peccatori visti nello Stige (VII 114) alla cui categoria dunque (*color cui vinse l'ira*) anch'egli appartiene. La furia impotente in cui si racchiude e come ravvolge Filippo Argenti (cfr. v. 48) è ben più terribile dello strazio che gli altri possono farne. Si vedano a riscontro le parole di Virgilio a Capaneo (spirito superbo contro Dio): *nullo martiro, fuor che la tua rabbia, / sarebbe al tuo furor dolor compito*; dove la *rabbia* e il *furor* appaiono tratti propri dell'animo orgoglioso.

64-6. *Quivi il lasciammo*: in questa terzina si lascia definitivamente, e con un senso di frettoloso fastidio (*che più non ne narro*), Filippo Argenti, come a significare un episodio ben ormai concluso; e si preannuncia il nuovo tema del canto, l'arrivo a Dite. Il primo verso abbandona il peccatore della palude al suo destino, il se-

ma ne l'orecchie mi percosse un duolo,
per ch'io avante l'occhio intento sbarro. 66
Lo buon maestro disse: «Omai, figliuolo,
s'appressa la città c'ha nome Dite,
coi gravi cittadin, col grande stuolo». 69

condo porta il nuovo fatto che attrae l'attenzione, il terzo è proteso in avanti con l'occhio del poeta.

– *che più non ne narro*: è il *che* modale, già incontrato a I 3 (v. nota ivi).

65. *un duolo*: un'espressione di dolore, pianto, grido o lamento; la forma indeterminata comprende ogni specie di umana voce dolorosa, per cui sembra che da quell'abisso salga alle orecchie di chi giunge il dolore stesso.

66. *avante*: in avanti, guardando avanti; l'avverbio da solo crea l'immagine di una figura protesa a cogliere con lo sguardo quello che l'occhio percepisce.

– *sbarro*: spalanco (indica «il ritirare quanto più si può le palpebre, che sono il riparo della vista»: Poggiali). L'improvviso uso del presente storico, tra i due perfetti *mi percosse* e *disse*, dà potente rilievo a questo momento; tutto il verso, con le tre forti parole *avante*, *intento*, *sbarro*, è quasi una personificazione dell'attesa, e si pone di fatto come preludio all'entrata in Dite per la quale Dante crea una vera azione drammatica.

67. *Omai, figliuolo...*: il tono di Virgilio si fa triste e solenne, come sempre quando indica al discepolo il male dell'universo (cfr. VII 61: *Or puoi, figliuol, veder...*). Tutta la terzina ha un andamento grave, a indicare l'avvicinarsi di qualcosa di grande e terribile, come è il regno del male nella sua forma peggiore, la violenza e la frode.

68. *Dite*: è la vera e propria città infernale, cinta di mura, che accoglie i peccatori più gravi, e a cui Dante ha riservato il nome antico che trovava in Virgilio e in Ovidio, derivato all'Averno dal suo re Dite (cfr. *Aen*. VI 127; *Met*. IV 438). Seguendo i suoi autori, anche Dante chiama *Dite* sia la città che il suo «imperatore», Lucifero (XI 65; XII 39; XXXIV 20).

69. *coi gravi cittadin...*: gravi dei loro peccati: «qui graviter peccaverunt; ita quod pondus peccatorum demersit eos in profundum» (Benvenuto). Così intendono anche l'Anonimo e il Buti, cogliendo, ci sembra, il senso vero dell'aggettivo.

– *stuolo*: significava propriamente «esercito»; qui, come anche

E io: «Maestro, già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno,
vermiglie come se di foco uscite
fossero». Ed ei mi disse: «Il foco etterno
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,
come tu vedi in questo basso inferno».
Noi pur giugnemmo dentro a l'alte fosse

altrove nella *Commedia*, vuole indicare in genere una moltitudine a esprimere il numero infinito dei peccatori (cfr. XVIII 28).

70. *meschite*: moschee, cioè le chiese dei musulmani, che hanno «torri a modo di campanili» (Buti); Dante chiama così le torri di Dite, che si vedono già da lontano (come in questo mondo si vedono per primi i campanili di una città, avvicinandosi ad essa), per indicare che sono edifici «ad onor del dimonio, e non di Dio» (Boccaccio).

71. *certe*: distinte (cfr. *Purg*. XIII 56); deriva dal latino *cerno* (distinguo, discerno), verbo da cui in questo verso dipende, con figura detta etimologica; *cerno* è latinismo più volte usato nella *Commedia*.

– *valle*: indica in genere l'abisso infernale (cfr. IV 8).

72. *vermiglie*: il vermiglio è rosso vivo, detto altrove anche del sangue (XII 101; *Purg*. XXVII 39).

72-3. *come se di foco uscite fossero*: come un ferro appena uscito dall'essere stato arroventato nel fuoco (cfr. *Par*. I 60: *com' ferro che bogliente esce del foco*); era immagine a tutti familiare, dalle botteghe dei fabbri aperte sulle vie.

– *Il foco etterno*: la triplice ripetizione (*di foco uscite – Il foco etterno – l'affoca*) fa del fuoco il carattere primario e quasi l'essenza stessa della città infernale, rifacendosi al modello tradizionale della fantasia popolare, ma con la consueta precisione inventiva dantesca che ricrea, dalle vaghe suggestioni tradizionali, un mondo concreto e definito in ogni dettaglio.

74. *le dimostra*: le fa apparire.

75. *basso inferno*: così Virgilio chiama la regione racchiusa dalle mura di Dite, distinguendola dalla più alta, che comprende i cinque cerchi degli incontinenti; la distinzione fisica ha una sua ragione etica, che si spiegherà nel canto XI.

76. *pur*: alla fine (continuando il nostro cammino); pur indica la continuità dell'azione (cfr. V 21).

che vallan quella terra sconsolata:
le mura mi parean che ferro fosse.
Non sanza prima far grande aggirata,
venimmo in parte dove il nocchier forte
«Usciteci», gridò: «qui è l'intrata».
Io vidi più di mille in su le porte

76-7. *a l'alte fosse che vallan...*: ai profondi fossati che circondano a difesa (fanno da «vallo») quella città... Il vallo (lat. *vallum*) era il recinto di difesa, qui costituito, come in molte fortezze, da fossati. Si deve immaginare che l'acqua della palude Stigia discenda a riempire queste *alte fosse*, ad essa contigue, dato che la barca di Flegiàs passa direttamente da quella a queste. Anche in questa terzina si avverte la solennità e la gravità del tono che accompagna l'apparizione di Dite.

77. *terra sconsolata*: «quia Infernus est locus inconsolabilis, ut dicit Aristoteles in sua poetria» (Benvenuto); «per le anime che vi son dentro, che mai non hanno speranza di uscirne» (Buti).

78. *che ferro fosse*: «per lo colore, e per la sostanza» (Buti); cfr. v. 72. Questa cerchia di mura così difesa indica secondo il Buti che dai peccati di malizia è ben difficile uscire, come è invece possibile da quelli di incontinenza. L'immagine della città circondata dalle mura, difesa dal fossato e custodita da torri, è di Virgilio (*Aen*. VI 548-58), non solo nei dati materiali (per le mura di ferro si vedano i vv. 630-1), ma nello spirito solenne e tragico della descrizione. Tuttavia tale immagine era nello stesso tempo ben familiare a tutti i cittadini dell'Italia medievale. Questo incontro tra l'immagine letteraria e quella realistico-popolare si ripeterà più volte nella *Commedia*, e ne è in certo senso un contrassegno stilistico.

79. *grande aggirata*: un lungo giro intorno alle mura per giungere alla porta.

80. *forte*: dipende da *gridò*; Flegiàs parla soltanto per grida (cfr. v. 18). («Si conviene a Flegiàs parlare come ad adiroso, et ad arrogante»: Buti.) Con un grido entra in scena, e con un altro grido ne esce.

81. *«Usciteci»*: uscite di qui («exite de navi»: Benvenuto); cfr. IV 49.

82. *Io vidi più di mille...*: comincia con questo verso – non a caso sottolineato in apertura dal verbo *Io vidi* – la grande scena drammatica dell'ingresso in Dite. Qui per la prima volta compaiono i diavoli, che raffigurano appunto concretamente lo scontro, la *guerra* che deve sostenere il pellegrino dell'inferno. Qui la parola

da ciel piovuti, che stizzosamente
dicean: «Chi è costui che sanza morte
va per lo regno de la morta gente?».
E 'l savio mio maestro fece segno
di voler lor parlar segretamente.

di Virgilio (la ragione), che ha quietato i guardiani dei primi cerchi, non sarà più sufficiente a dominare la situazione. Qui si mostrerà sulle mura il volto di Medusa, che col terrore che ispira ha la forza di impietrare l'uomo. E solo un «messo dal cielo», in cui si confida, permetterà l'entrata. Tale struttura allegorica tuttavia non scalfisce in nulla la forza e la vivezza della «rappresentazione», che tale appunto resta, significando ciò che tutte le azioni sceniche significano, cioè un aspetto del dramma dell'uomo.

– *più di mille*: indica un numero sterminato (cfr. V 67 e molte altre volte); tali erano infatti gli angeli caduti.

– *in su le porte*: l'entrata è una sola (cfr. v. 81 e IX 89), ma questo plurale sembra indicare che vi erano più porte a difesa, una dietro l'altra, come in molte città medievali.

83. *da ciel piovuti*: i diavoli, nella concezione cristiana, sono angeli precipitati dal cielo per la loro ribellione a Dio. Dante ne discorre in *Conv.* II, V 12 e riprende più volte nel poema il tema di questa drammatica caduta (cfr. XXXIV 121 e *Par.* XXIX 49-57); l'immagine gli era così familiare che egli può designare i diavoli appunto come «coloro che piovvero dal cielo». La preposizione semplice *da* si usava comunemente con *cielo*, come oggi con *scuola*, *casa*, ecc. Per l'uso di *piovuti* come «caduti dall'alto», detto dei dannati, cfr. XXIV 122: *Io piovvi di Toscana...* e XXX 95: *quando piovvi in questo greppo*.

– *stizzosamente*: la prima espressione è di stizza (tutti i custodi infernali si irritano per la venuta del vivo), e la prima domanda riecheggia quella di Filippo Argenti (cfr. v. 33), creando immediatamente uno stretto rapporto di tono e linguaggio con la prima parte del canto, anch'essa tutta vivamente drammatica, così che l'insieme appare dal punto di vista narrativo e poetico fortemente unitario (Momigliano).

84. *sanza morte*: senza esser morto.

85. *morta gente*: se qui, come sembra, *morta* vale «di corpo e d'anima», anche l'espressione precedente *sanza morte* racchiude probabilmente i due significati (si cfr. III 88 e nota).

87. *segretamente*: a parte (dal senso etimologico di «secreto»:

Allor chiusero un poco il gran disdegno,
e disser: «Vien tu solo, e quei sen vada,
che sì ardito intrò per questo regno.
Sol si ritorni per la folle strada:
pruovi, se sa; ché tu qui rimarrai
che li ha' iscorta sì buia contrada».

appartato). Virgilio pensa che i diavoli accettino di parlare con lui solo, visto che l'opposizione era stata fatta soltanto al vivo.

88. *chiusero*: contennero; o forse anche, come intesero il Buti e il Landino, coprirono, dissimularono.

– *gran disdegno*: lo sdegno può essere anche buono, come appare nel canto seguente, dove è attribuito al messo celeste (v. 88), o più sopra al v. 44 (*alma sdegnosa*). Ma qui – come osserva il Boccaccio – «sdegno si prende in mala parte, perciocché negli spiriti maledetti non può essere né è cosa che a virtù aspetti», e significa quindi rabbia e stizza (v. 83).

90. *sì ardito*: così audacemente; ci spiega il senso preciso del successivo *folle strada*, cioè strada intrapresa temerariamente; l'aggettivo *folle* ritorna con esatto richiamo dal canto II (v. 35: *temo che la venuta non sia folle*) di cui si ripete, come vedremo, la situazione, ed avrà una sua grande storia nella *Commedia*. Proprio su questo aggettivo verranno a contrapporsi le due vicende simili e diverse, di Dante e di Ulisse (cfr. XXVI 125: *folle volo* e *Par*. XXVII 82-3: *varco folle*). Per questo riteniamo importante sottolinearne ancora la portata ed il senso, di audacia temeraria, che presume di sé oltre le proprie forze (cfr. nota a II 35).

92. *pruovi, se sa*: forma corrente, e popolare, che racchiude scherno per chi tanto presunse; tutto il parlare dei diavoli è conciso e rilevato, come in un vivace scontro verbale terreno. Ma si osservi che non ci sono invece parole di Virgilio ad essi, pur avendo tutta la scena la struttura del dialogo. – Per la forma dittongata, cfr. *puose* a III 19 e nota.

93. *li ha' iscorta*: lo hai guidato, scortato per...; l'uso comune di *scorgere* (nel senso di «scortare») ha per oggetto la persona, non il luogo («scorgere alcuno per alcun luogo»); qui Dante rovescia tale uso sintattico nell'altro: «scorgere un luogo ad alcuno», come in *Le dolci rime* 39 (*Conv*. IV): «cui è scorto il cammino, e poscia l'erra», mentre nel commento in prosa usa *scorgere* transitivo (*Conv*. IV, VII 7). Altri intende *iscorta* come «mostrata», «indicata». Ma

Pensa, lettor, se io mi sconfortai
nel suon de le parole maladette,
ché non credetti ritornarci mai.
«O caro duca mio, che più di sette
volte m'hai sicurtà renduta e tratto
d'alto periglio che 'ncontra mi stette,

l'opposizione che c'è sia nel testo citato del *Convivio* che qui con *sanza scorta* (v. 129) fa preferire il primo valore di «scortare».

94. *Pensa, lettor*...: l'appello al lettore nella *Commedia* è sempre proprio delle situazioni altamente drammatiche. Dante coinvolge il lettore, perché tema e si sgomenti con lui, toccando il massimo della verosimiglianza storica proprio là dove si significa una realtà morale a tutti comune. (Su tali appelli, nuovi nell'epica, che fanno parte della finzione di veridicità propria del poema, molto si è scritto. Si veda Auerbach, *Studi*, pp. 309-23 e ED *ad vocem*.) Qui la situazione ripete in qualche modo quella del primo canto, dove sembra non poter essere via d'uscita. È difatti un secondo sbarramento (dopo quello delle fiere, questo dei diavoli) che costringe il viandante – e questa volta Virgilio stesso – a tornare indietro. E come là venne Virgilio, anche qui verrà qualcuno in soccorso.

95. *nel suon*: al suono (al sentire quelle parole).

96. *ritornarci*: ritornare qui, cioè nel mondo. L'appello dura per una sola terzina, quasi detta in parentesi e tuttavia dà il tono alle parole che ora Dante rivolgerà a Virgilio.

97. *O caro duca mio*: dall'appello al lettore si passa direttamente all'apostrofe a Virgilio, retoricamente appassionata, in un variare di toni che rafforza, senza mai interromperla, la temperie drammatica della scena.

– *più di sette*: è un numero indeterminato, per dire molte volte, ripreso dall'uso biblico, come in XXII 103 (cfr. *Prov*. 24, 16; *Matth*. 18, 21; ecc.). Le volte infatti sono, a fare i conti, almeno nove. Il discorso ha un andamento alto e solenne, e parole elevate (*sicurtà – alto periglio*) che sottolineano la gravità del momento.

98. *sicurtà renduta*: resa sicurezza, fiducia.

– *tratto*: tirato fuori, salvato: sottinteso *m'hai*; ma questa volta *mi* vale come oggetto, mentre in dipendenza da *renduta* è complemento di termine.

99. *alto periglio*: arduo pericolo; l'espressione sembra riferirsi con precisione allo scontro con la lupa (vedi le parole successive: *che 'ncontra mi stette*, e I 59-60), da cui veramente Virgilio lo ha

non mi lasciar», diss'io, «così disfatto;
e se 'l passar più oltre ci è negato,
ritroviam l'orme nostre insieme ratto».
E quel segnor che lì m'avea menato,
mi disse: «Non temer; ché 'l nostro passo
non ci può tòrre alcun: da tal n'è dato.
Ma qui m'attendi, e lo spirito lasso
conforta e ciba di speranza buona,
ch'i' non ti lascerò nel mondo basso».

salvato, mentre in tutti gli altri casi lo ha incoraggiato, ridandogli fiducia e ardire (*sicurtà renduta*). Anche questo accenno stabilisce un rapporto fra i due momenti, i due «passi difficili» del viaggio.

100. *disfatto*: distrutto, cioè senza forza o coraggio. «*Disfatto* è il sommo dello smarrimento» (Cesari).

102. *ritroviam*: ripercorriamo all'indietro (quasi ritrovandole sul terreno).

– *ratto*: forma avverbiale (subito, rapidamente) di uso frequente nel poema (cfr. IX 37; *Purg*. II 17; ecc.). Dante si raffigura in preda a quella paura istintiva e infantile che di fronte a un pericolo desidera soltanto fuggire (quasi temendo che il saggio Virgilio voglia tentare il passaggio e trattare coi diavoli, come accadrà). Atteggiamento che egli assumerà più volte, con chiaro significato etico, ma non senza un'ombra di divertimento.

104. *'l nostro passo*: il passaggio oltre le mura; la frase: *'l nostro passo / non ci può tòrre alcun* risponde a *se 'l passar... ci è negato* di Dante (v. 101). Questo passo appare così il centro drammatico della scena.

105. *tòrre*: togliere, cioè impedire (cfr. II 120, dove lo stesso verbo è usato da Dante per l'impedimento opposto dalla lupa).

– *da tal*: da tale persona (cioè da Dio), a cui nessuno può opporsi.

– *n'è dato*: ci è dato, cioè donato per grazia.

106-8. *Ma qui m'attendi...*: il *duca* (come Dante temeva) non rinuncia all'impresa, ma la risposta solenne dei vv. 104-5 si muta ora in affettuoso e concreto conforto, secondo il modo proprio del Virgilio dantesco.

106. *lasso*: affranto (cfr. I 28); risponde al *disfatto* del v. 100.

108. *ch'i' non ti lascerò*: queste ultime parole, quasi una promessa, sono la risposta al vero timore di Dante (v. 100: *non mi la-*

Così sen va, e quivi m'abbandona
lo dolce padre, e io rimagno in forse,
che sì e no nel capo mi tenciona.
Udir non potti quello ch'a lor porse;
ma ei non stette là con essi guari,
che ciascun dentro a pruova si ricorse.

sciar); appare qui quel rapporto madre-figlio, fatto appunto di conforto e sicurezza (*non ti lascerò*) da una parte, e di irrazionale timore dall'altra, che Dante coscientemente raffigura in quello che nel poema egli ha con Virgilio; questi sarà mostrato esplicitamente, in altra rischiosa occasione, come una madre (cfr. XXIII 37-42), e tale sarà anche nell'ultima scena in cui egli appare nella *Commedia* (*Purg*. XXX 43-5).

– *mondo basso*: il *mondo basso* non può essere che l'inferno in genere, che è situato sotto terra, contrapposto al mondo dei vivi, lassù in alto; non si tratta del *basso inferno* di cui al v. 75, che è ulteriore determinazione di tale mondo, e dove ancora Virgilio e Dante non sono entrati.

109. *Così sen va...*: il verso ripete nei due emistichi la stessa idea, e sembra riecheggiare il ripetersi in Dante della sconsolata frase.

111. *che sì e no*: «quasi dica: non tornerà, ché no 'l lasceranno;... sì tornerà, però che infino a qui mi ha osservata ogni promissione» (Ottimo); il *che* è congiunzione modale (cfr. sopra, v. 64).

– *mi tenciona*: lottano fra loro nella mia mente, come in un duello o tenzone. Per *tencionare*, cfr. *tencione* a VI 64 e nota.

112. *potti*: perfetto forte arcaico di *potere* (da *potui* latino), ancor vivo in alcuni dialetti; in Dante si trova di norma il perfetto debole *potei*, ma anche *pottero* a *Vita Nuova* XXIII 13.

– *quello ch'a lor porse*: si può facilmente immaginare, col Buti, «che Virgilio dicesse loro che Dante veniva per grazia concedutali da Dio, e che Idio volea così; ma quelli che sono ostinati nel male più che li altri non vollono credere a Virgilio, come Carone e li altri demoni».

113. *guari*: molto (provenzale *guaire*); avverbio usato in genere nelle frasi negative (*Tesoretto* 1188-9: «e non fu' guari andato, ch'i' fu' nella deserta»); rimasto nella locuzione letteraria «or non è guari»: non molto tempo fa.

114. *a pruova*: a gara, «con la maggior possibile velocità»

Chiuser le porte que' nostri avversari
nel petto al mio segnor, che fuor rimase,
e rivolsesi a me con passi rari.
Li occhi a la terra e le ciglia avea rase
d'ogne baldanza, e dicea ne' sospiri:

(Lombardi); tale precipitazione nel tornare indietro e chiudere le porte è indice di timore.

– *si ricorse*: corse indietro.

115. *Chiuser le porte...*: il verso ha tono definitivo, e sottolinea la sconfitta di Virgilio (*nel petto al mio segnor*). *Avversario* è termine biblico per indicare il demonio, e Dante lo usa più volte nella *Commedia* (cfr. *nemico* a VI 115 e nota); ma qui ha un preciso riferimento alla battaglia che ora si svolge, nel momento appunto in cui Virgilio è sconfitto. Di fatto questa sconfitta, con le varie reazioni psicologiche che ne seguono, del maestro e del discepolo, è il vero tema di questa fine del canto, tema ripreso all'inizio del canto seguente. Essa significa l'insufficienza dell'umana ragione a vincere da sola il male, e per questo ha così largo e attento spazio nella trama di questa drammatica entrata. Nello stesso tempo la figura di Virgilio non è per tale significato meno reale e concreta, anzi è questo uno dei momenti in cui la sua umanità prende maggior rilievo. Preciso esempio della rappresentazione figurale propria di tutta la *Commedia*.

117. *passi rari*: lenti: «come va chi à pensiere, e dolore» (Buti); «accenna che di mal grado facesseli retrogradi» (Lombardi). È il primo tratto della raffigurazione di questo Virgilio sconcertato, colto nell'andamento, nello sguardo, nel sospiro, finché resta, per così dire, fuori portata da Dante. Appena sarà vicino e si rivolgerà a lui, cambierà tono, mostrandosi fiducioso e tranquillo.

118. *a la terra*: volti alla terra; (cfr. *Aen*. VI 862: «frons laeta parum et deiecto lumina vultu»).

– *rase*: prive, spogliate; di tale accezione di *raso* si trovano altri esempi negli scrittori del Duecento («Ora ch'io son, com'io vi dico, raso / d'ongnunque cosa ch'ave' in me vertute...»: Monte Andrea, *Rime* VI 60-1). Le ciglia indicano l'atteggiamento interiore dell'uomo: «le quali l'uomo apre et alza quando à allegrezza e ardire» (Buti).

119. *baldanza*: fiducioso ardire (cfr. *Par*. XVI 17: *voi mi date a parlar tutta baldezza*). Tutto l'aspetto di Virgilio manca appunto di quella fiducia e sicurezza che sono sua prerogativa.

«Chi m'ha negate le dolenti case!».
E a me disse: «Tu, perch'io m'adiri,
non sbigottir, ch'io vincerò la prova,
qual ch'a la difension dentro s'aggiri.
Questa lor tracotanza non è nova;
ché già l'usaro a men segreta porta,
la qual sanza serrame ancor si trova.

120. *Chi m'ha negate...*: come dicesse: «vedi chi m'ha vietato l'entrare! vedi tracotanza!» (Scartazzini).

– *le dolenti case*: la città del dolore (cfr. III 1); *case* indica in genere l'interno della città, oltre le mura, dove sono le varie dimore dei dannati.

121. *E a me disse*: il tono cambia d'un tratto, dal sospiro alla sicurezza.

– *perch'io*: per il fatto che io (concessivo: cfr. IV 64).

– *m'adiri*: mi crucci, mi rammarichi. La parola «ira» e i suoi derivati prendono spesso negli antichi, come osservò il Barbi (*Problemi* I, p. 239), il senso di cruccio, rammarico e affanno (cfr. tra gli altri Petrarca, *RVF* CXXIV 5-8). Accogliamo questa interpretazione perché l'aspetto di Virgilio descritto nei versi precedenti, come di uno che torna indietro lentamente, con gli occhi a terra, senza più sicurezza e sospirando, non è quello di chi è in preda all'ira, ed è a quell'aspetto che il verso si riferisce.

122. *non sbigottir*: non temere (cfr. v. 104); Virgilio ha come sempre compreso il suo discepolo anche se egli tace.

– *la prova*: il cimento; cfr. IX 7: *Pur a noi converrà vincer la punga...*

123. *qual ch'...*: chiunque sia che ora si aggiri dentro le mura per procurar la difesa: «come si fa dalli assediati nelle castella e nelle cittadi» (Buti). Il verso suggerisce un indaffarato agitarsi dei diavoli, come per prepararsi a respingere un assalto. Tutta la situazione è presentata in realtà come un vero e proprio combattimento.

124. *tracotanza*: presunzione, temerità, cioè il presumere di sé; per aferesi da «oltracotanza» (latino *ultra cogitatio*); si cfr. *Par.* XVI 115: *oltracotata*, detto della famiglia degli Adimari, a cui appartenne Filippo Argenti.

125. *a men segreta porta*: a una porta meno interna, cioè alla prima porta dell'inferno (come precisa il v. 127), quella che Dante ha trovato aperta.

126. *la qual sanza serrame...*: si ricorda qui per la seconda volta

Sovr'essa vedestù la scritta morta:
e già di qua da lei discende l'erta,
passando per li cerchi sanza scorta,
tal che per lui ne fia la terra aperta». 130

(cfr. IV 52-4) l'evento della discesa di Cristo agli Inferi, riprendendo da un'antica tradizione, riportata nel Vangelo Apocrifo di Nicodemo (VII e VIII), il fatto che i demoni gli si opponessero, sì che egli spezzò la porta che tale rimase per sempre: «hodie portas mortis et seras (cfr. il dantesco *serrame*) pariter Salvator noster dirupit» (Mattutino dell'Ufficio del Sabato Santo); si cfr. anche la *Legenda aurea* (ediz. Graesse, pp. 244 e 242): «concurrerunt demones et ostia aenea cum vectibus ferreis clauserunt»; «ad imperium domini omnes ferrei confracti sunt vectes». Virgilio sembra dire: se si opposero perfino a Cristo, non è da stupirsi se ora osano opporsi a noi. È sempre la stessa *tracotanza*, perché anche ora si oppongono al volere stesso di Dio. Il richiamo a quella discesa vuol ricordare a Dante che le forze infernali sono state sconfitte una volta per sempre.

127. *vedestù*: vedesti tu, forma sincopata, comune nel Due-Trecento anche in prosa (cfr. *Vita Nuova* XXII, *Se' tu colui* 7 e XXIII, *Donna pietosa* 26).

– *la scritta morta*: l'iscrizione di III 1-9; *morta* «perché annunzia morte eterna, e perché morta può dirsi ogni cosa del regno della morte» (Scartazzini); il senso dell'aggettivo è qui riferito tuttavia non tanto alla scritta in sé, quanto a ciò che essa significa.

128. *e già di qua da lei...*: e già (mentre ti parlo) ha oltrepassato quella porta, e sta scendendo la china infernale (che rispetto alla posizione di Dante e Virgilio è appunto una salita: l'*erta*)... Questo attacco (*e già...*) cambia il tono del racconto, infondendo fiduciosa speranza.

129. *sanza scorta*: senza bisogno di guida. Conferma il valore di *iscorta* al v. 93 da noi sostenuto.

130. *tal che*: qualcuno tale che, cioè che ha tanto potere da.

– *per lui*: compl. d'agente (cfr. I 126).

– *terra*: città murata; spesso in questo senso nella *Commedia* (cfr. V 97; XXIII 105; ecc.). L'intonazione e il ritmo della terzina finale hanno la sicurezza e la solennità che porta con sé il personaggio celeste, anche se non specificato (*tal*), già prima di apparire sulla scena. Questi versi sembrano fugare tutti i timori, e placare l'inquieto dramma di questo finale di canto.

NOTE INTEGRATIVE

1. **Io dico, seguitando**. A questo verso (in ispecie al *seguitando*) si collega la nota storia narrata dal Boccaccio nel *Trattatello* (e accolta anche da Benvenuto e dall'Anonimo) secondo la quale Dante avrebbe composto prima dell'esilio i primi sette canti che poi, ritrovati casualmente e inviatigli presso i Malaspina, egli avrebbe ripreso e continuato con questo attacco; storia considerata autentica anche da alcuni moderni (cfr. G. Ferretti, *I due tempi della composizione della Divina Commedia*, Bari 1935). Ma forma e contenuto dei primi sette canti, cioè il loro aspetto stilistico e narrativo strettamente omogeneo ai seguenti e del tutto nuovo, e soprattutto l'idea centrale etica, politica e religiosa che li guida e che già contiene tutto il poema, non possono in alcun modo immaginarsi prima dell'esilio e prima del *Convivio*. Tale racconto appare oggi dunque senza alcun serio fondamento, e addirittura inaccettabile alla luce dello sviluppo dell'arte e del pensiero danteschi, in quanto si dovrebbe ammettere che tra il 1300 e il 1301 (quando lasciò Firenze per l'ambasceria a Bonifacio VIII) Dante avesse già compiuto il disegno generale della *Commedia* e stesi ben sette canti; prima quindi del grande ripensamento e della meditazione filosofica del *Convivio*, prima di aver maturato il suo pensiero teologico, morale e politico e le sue convinzioni stilistiche, quando ancora il «volgare illustre» e la canzone morale erano la meta suprema della sua attività letteraria. Quello che invece è generalmente supposto come probabile è che una prima idea del poema dell'oltremondo fosse già nella mente di Dante prima dell'esilio (si veda la fine della *Vita Nuova*) e quindi – se si vuol concedere un nucleo di verità al racconto del Boccaccio – egli potrebbe aver steso un primo abbozzo o scritto preparatorio di qualche sua parte, rimasto tra le sue carte a Firenze quando partì per l'ambasceria senza ritorno. Ma ciò non ha nulla a che fare con il primo verso di questo canto.

19. **Flegïàs** – Personaggio mitologico, figlio di Marte e Crise, condannato al Tartaro per aver incendiato il tempio di Apollo in Delfi, irato col dio che gli aveva sedotto la figlia (cfr. *Aen*. VI 618-20 e *Theb*. I 712 sgg.). Gli antichi mitografi lo presentano come un empio sacrilego. Dante ne fa il custode del quinto cerchio, ricreandolo a suo modo dai pochi spunti dei testi classici. Probabilmente la suggestione del nome – che si intendeva derivato da «flegi... quo, est inflammans» (Uguccione), come Flegetonte –, e la sua impresa di incendiario, hanno portato Dante a sceglierlo come l'infiammabile, iroso guardiano degli iracondi (cfr, *Purg*. XV 106: *poi vidi genti, accese in foco d'ira...*) proprio alle porte della *città del foco*, facendone una libera invenzione: il suo muoversi è veloce, il suo parlare è per grida. Pochi tratti, ma come sempre precisi e de-

finitori di un carattere. Il compito di Flegiàs appare, come già intese il Buti (e oggi il Caretti), quello di prendere in custodia i peccatori del quinto cerchio, e probabilmente dislocarli al loro posto nella palude (più o meno come faranno i diavoli nella bolgia dei barattieri, immersi nella pece bollente). Così almeno si deduce dalle poche battute del testo ai vv. 18-21, per cui si vedano le singole note.

CANTO IX

[Canto nono, ove tratta e dimostra de la cittade c'ha nome Dite, la qual si è nel sesto cerchio de l'inferno e vedesi messa la qualità de le pene de li eretici; e dichiara in questo canto Virgilio a Dante una questione, e rendelo sicuro dicendo sé esservi stato dentro altra fiata.]

Quel color che viltà di fuor mi pinse
veggendo il duca mio tornare in volta,
più tosto dentro il suo novo ristrinse. 3

1. *Quel color...*: quel pallore che la viltà d'animo (il colore della viltà è infatti il pallore; cfr. IV 14-21) mi spinse fuori (dall'anima sul volto); questo significato è preferibile a «dipinse» perché meglio si accorda con l'espressione usata al v. 3 (*di fuor mi pinse / dentro... ristrinse*); inoltre il verbo *pingere* ha sempre altrove nel poema il valore di «sospingere». Questa paura ritorna dal canto precedente (*mi sconfortai – non temer – non sbigottir*), prendendo però ora lo stesso nome che nel canto II (*viltade*, v. 45) e istituendo dunque apertamente un rapporto tra i due momenti della storia. Così il Pietrobono: «quanto accade davanti alla porta di Dite altro non è che una variazione del motivo centrale del prologo».

2. *in volta*: indietro; la vera paura è nata infatti in Dante nel momento in cui ha visto Virgilio ritornare con l'aspetto del vinto.

3. *più tosto dentro...*: fece tornar dentro più rapidamente il suo, appena comparso (*novo*). Cioè il mio pallore fece sì che Virgilio dominasse il suo turbamento, tanto da far sparire dal proprio volto quel colore che lo manifestava; tale colore è quasi certamente un rossore, dovuto al cruccio descritto alla fine del canto VIII: *perch' io m'adiri* (v. 121; si noti lo straordinario effetto dei due colori che vanno e vengono dai due volti del discepolo e del maestro). Come sempre Virgilio dimostra un dominio assoluto dei propri sentimenti, pur essendovi totalmente esposto come tutti, anzi provandoli, come pare, più intensamente e finemente degli altri uomini.

Attento si fermò com'uom ch'ascolta;
ché l'occhio nol potea menare a lunga
per l'aere nero e per la nebbia folta.
«Pur a noi converrà vincer la punga»,
cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse.

4-6. Tutta la terzina esprime attenzione ed attesa. Virgilio è fermato in atteggiamento di ascolto, come per supplire con l'udito alla vista che non può andar lontano nella nebbia oscura.

4. *si fermò*: ritrae l'immobilizzarsi improvviso di chi tende l'orecchio per percepire un rumore aspettato. Il cogliere con precisione ogni singolo gesto dell'uomo, non solo nel suo aspetto fisico, ma nello spirito che lo anima, è uno dei tratti più tipici della poesia dantesca.

5. *ché l'occhio...*: dà la ragione per cui Virgilio sta in ascolto: poiché l'occhio non poteva condurlo lontano (*a lunga*) sulla palude, dove regnano l'oscurità e il denso fumo già prima osservato (cfr. VIII 12), e quindi doveva affidarsi all'udito. Per la forma avverbiale *a lunga*, modellata sul femminile, cfr. *Rime* LXX 47: «da lunga»; *Inf*. XXXI 23: *da la lungi*; ecc.

7. *Pur*: eppure, nonostante tutto (cioè nonostante l'opposizione dei demoni). Già questa parola iniziale sembra sottintendere un dubbio, che Virgilio chiude in se stesso, e che è il senso di tutto il suo breve discorso.

– *converrà vincer*: è l'uso di *convenire* già notato altrove, che corrisponde a *opus est* latino: accadrà necessariamente che.

– *punga*: per «pugna», battaglia; metatesi comune nell'antico toscano (cfr. Villani X 122: «ove fu grande punga e battaglia»); così ancora nel dialetto toscano vegno-vengo, spegnere-spengere ecc. Per la prima volta questo termine viene ad esprimere il vero senso della scena qui rappresentata (cfr. VIII 115: *avversari*).

8. *se non...*: la reticenza non è spiegata; il lettore, proprio come il Dante personaggio, deve supplire con la sua immaginazione. Evidentemente essa esprime una esitazione in Virgilio, integrabile dalle parole che seguono: se non accada che la promessa non sia mantenuta perché questa opposizione è troppo forte, e si debba tornare indietro; ma questo non può essere, tale fu la persona che ci apparve, ci si presentò (*ne s'offerse*; cfr. I 62). Tutto il discorso di Virgilio – la certezza, il dubbio che affiora, e la risposta rassicurante che lo tronca – è rivolto a se stesso, non a Dante; ma Dante

Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!». 9
I' vidi ben sì com'ei ricoperse
lo cominciar con l'altro che poi venne,
che fur parole a le prime diverse; 12
ma nondimen paura il suo dir dienne,

ne coglie ogni sfumatura. Questa invenzione scenica – spesso usata in teatro – è la prima di altre ugualmente fini e vive che costellano il poema e ne accentuano la veridicità (si veda *Purg*. XXI 103-20 e *Par*. XVI 10-5).

– *Tal*: così potente e vicino a Dio (e quindi più forte dei diavoli); si allude alla discesa di Beatrice nel Limbo ricordata nel II canto (analogamente, di Dio stesso, a VIII 105: *da tal n'è dato*). Altro legame narrativo (dopo la *viltà* sopra ricordata) tra i due tempi del cammino, come un primo e un secondo ingresso nel mondo infernale.

9. *Oh quanto...*: è come un sospiro, anche questo detto a se stesso soltanto, che di nuovo apre uno spiraglio di incertezza nella sicurezza di Virgilio – quasi riepilogando il senso delle tre frasi precedenti – che non è tranquillo finché non vedrà arrivare l'aiuto in cui pur confida. Questo breve monologo, scandito in quattro tempi di alterno sentire, è un capolavoro del «parlato» della *Commedia*, che non resterà il solo esempio del genere, come si osserverà in seguito.

– *altri*: qualcuno (che non si vuol nominare, ma che è noto); corrisponde alla indeterminata espressione di VIII 130: *tal*.

10. *I' vidi ben...*: l'alternarsi delle parole – e dei pensieri – di Virgilio non è sfuggito naturalmente a Dante, come si voleva. Il riflettersi in lui di ogni mossa o parola del maestro, tratto comune alle prime due cantiche (e anche alla terza, mutata la «persona» scenica di Virgilio in quella di Beatrice), è tuttavia elemento specifico di questo preciso momento del «passaggio» dentro le mura di Dite, dove i due fanno tutt'uno.

10-2. *ricoperse...*: coprì la frase incominciata (*se non...*) con l'altra frase che venne dopo (*Tal ne s'offerse*), che aveva senso ben diverso dalla prima (la prima indicava dubbio, la seconda fiducia). Per il costrutto di *diverso* con la preposizione *a* cfr. *Purg*. XIII 48: *al color de la pietra non diversi*.

13. *ma nondimen...*: ma nonostante tale cambiamento, dal dubbio alla fiducia, avvenuto nelle sue parole...

– *dienne*: ne dié, dié a noi; per «diede a me». L'uso del plurale per il singolare nella prima persona, proprio dei narratori, è eccezionale in Dante, e dovuto probabilmente alla rima.

perch'io traeva la parola tronca
forse a peggior sentenzia che non tenne.
«In questo fondo de la trista conca
discende mai alcun del primo grado,
che sol per pena ha la speranza cionca?».
Questa question fec'io; e quei «Di rado
incontra», mi rispuose, «che di noi

14-5. *traeva*...: tiravo, forzavo la parola interrotta a un significato (*sentenzia*) forse peggiore di quel che di fatto essa conteneva (*traeva* indica una forzatura di significato: cfr. *Mon*. III, IX 18: «si verba illa Cristi... typice sunt accipienda, non ad hoc... trahenda sunt...»: Poletto). Quale *peggior sentenzia* abbia immaginato Dante, è impossibile dire con precisione, non conoscendo neppure il termine del confronto (la *parola tronca*, la frase non detta sopra). Si può soltanto dedurre da quel che segue, come abbiamo tentato al v. 8. E dalle domande che subito Dante pone a Virgilio (conosci veramente il cammino? sei stato quaggiù?) si può pensare che egli abbia inteso: se non è in alcun modo possibile proseguire oltre (e non si possa di qui ritornare indietro).

16. *trista conca*: la cavità infernale, che ha la forma dell'imbuto, può essere in qualche modo paragonata a una immensa conca, o recipiente: «ogni cosa che tiene è conca» (Buti).

17. *discende mai*: capita mai che qualcuno dal Limbo (dal primo cerchio) scenda quaggiù? Dante pone una *questione* (v. 19) di ordine generale, per sapere in realtà una cosa particolare, e cioè se Virgilio è stato laggiù, e conosce quindi la strada. L'ingenuo tentativo di nascondere il timore (e la sfiducia che potrebbe offendere Virgilio) è naturalmente subito scoperto (*ben so 'l cammin*..., v. 30): questa schermaglia fa parte del rapporto, che già notammo, come di madre a figlio (meglio: a bambino) che Dante ha voluto instaurare fra sé e il maestro.

18. *che sol per pena*...: che come pena ha soltanto la speranza monca, mutilata (*cionca*), cioè l'impossibilità di sperare. È riferimento preciso alla definizione della pena degli abitanti del Limbo, data da Virgilio nel canto IV, ai vv. 41-2.

19. *Di rado*...: raramente (ma talvolta quindi ciò accade: *incontra*; cfr. XXII 32). La prima parola di questo calmo discorso è dunque già una risposta all'ansia di Dante.

20. *di noi*...: dipende da *alcun*: cioè alcuno di noi, del nostro cerchio.

faccia il cammino alcun per qual io vado. 21
Ver è ch'altra fiata qua giù fui,
congiurato da quella Eritón cruda
che richiamava l'ombre a' corpi sui. 24
Di poco era di me la carne nuda,
ch'ella mi fece intrar dentr'a quel muro,
per trarne un spirto del cerchio di Giuda. 27

23. *congiurato*...: costretto, chiamato da scongiuri (formule o riti magici); è usato da Dante questa sola volta; «coniuramenti» per scongiuri si trova nei *Fatti di Cesare*, proprio a propositoli Eritone: «Et allora tolse Eriton di tutte maniere cose da coniuramenti fare» (ed. Banchi, p. 190).

– *Eritón*: la maga tessala Eritone; Lucano (*Phars*. VI 507-827) racconta che essa fece tornare in vita un morto per predire al figlio di Pompeo l'esito della battaglia di Farsalo tra il padre e Cesare. A tale racconto si ispira certamente Dante per questo episodio, immaginando (forse sulla traccia di qualche leggenda a noi ignota, che l'Ottimo e l'Anonimo sembrano conoscere) che essa abbia compiuto un'altra volta una simile operazione (del resto descritta come abituale: *che richiamava*.... cioè soleva richiamare) servendosi di Virgilio, che era ritenuto anch'egli nel Medioevo come dotato di poteri magici. Quanto alla cronologia, se Eritone viveva nel 48 a.C. (al tempo di Farsalo), poteva benissimo essere ancora in vita l'anno della morte di Virgilio (19 a.C.). Tutta la storia appare inventata per giustificare una prima discesa di Virgilio nel fondo dell'inferno, seguendo lo schema di *Aen*. VI 565, dove la Sibilla assicura ad Enea di essere già stata altre volte nell'Ade.

– *cruda*: traduce l'aggettivo di Lucano *fera*, *effera*; cioè selvaggia, feroce, perché vive fuori del consorzio umano. Ai maghi si attribuiva qualcosa di ferino, per il loro vivere in luoghi selvaggi e per il loro rapporto con i diavoli (cfr. XX 82: *vergine cruda*, detto della maga Manto).

24. *l'ombre*: le anime dei morti, che per breve tempo tornavano ai loro corpi (*a' corpi sui*), ridando loro la vita.

25. *di me*: della mia anima (dove veramente abita la persona, in quanto l'anima è forma del corpo, secondo la dottrina aristotelica).

– *nuda*: priva.

26. *quel muro*: il muro che cinge Dite, e che sta di fronte ai due poeti.

27. *per trarne un spirto*: alcuni intendono: per andare a prendere, a tirarne fuori (come intermediario). Altri: perché io restassi al

Quell'è 'l più basso loco e 'l più oscuro,
e 'l più lontan dal ciel che tutto gira:
ben so 'l cammin; però ti fa sicuro.
Questa palude che 'l gran puzzo spira
cigne dintorno la città dolente,
u' non potemo intrare omai sanz'ira».

suo posto per il tempo in cui essa lo tratteneva sulla terra (in questo caso il soggetto di *trarne* è Eritone). Ma di tali pratiche magiche non abbiamo notizia sicura, e non possiamo quindi dirimere con certezza la questione.

– *cerchio di Giuda*: l'ultima zona del nono e ultimo cerchio infernale, dove sono puniti i traditori dei benefattori, e che da Giuda prende il nome; il nome della prima zona, *Caina*, è citato da Francesca al canto V 107 (v. nota ivi).

28. *Quell' è 'l più basso*...: dunque Virgilio ha percorso già l'inferno fino all'ultimo suo grado, e Dante può del tutto rassicurarsi.

29. *dal ciel che tutto gira*: dal Primo Mobile, che avvolge (aggira) tutto l'universo, cioè tutti gli altri cieli e la terra (cfr. *Par.* XXIII 112: *Lo real manto di tutti i volumi / del mondo*). Altri intende *gira* come «fa girare», in quanto dal Primo Mobile ha origine il moto di tutti gli altri cieli (*Par.* XXVIII 70-2; *Conv.* II XIV 15). Comunque inteso, questo verso sembra misurare l'infinita distanza tra quel fondo infernale e l'altissimo cielo cristallino.

30. *ben so*...: le ultime parole di Virgilio corrispondono alla vera domanda di Dante, facendogli intendere che egli l'ha compresa; ma, come si è notato, già le prime bastavano a tranquillizzarlo.

31. *spira*: esala (cfr. *Purg.* XXV 113).

32. *cigne dintorno*...: questa frase – considerata di solito oziosa – significa probabilmente che non ci sono altre entrate nella città, tutta recinta dalla palude, se non quella porta dove appunto si vieta a loro il passo (come Virgilio sa, perché già conosce il luogo: v. 30); non è possibile quindi entrare se non vincendo tale resistenza. – *cigne* per «cinge», secondo la comune alternanza sopra notata (v. 7).

33. *potemo*: possiamo. Per la desinenza arcaica in *-emo* alla I plurale si veda *semo* a IV 41 e nota.

– *sanz' ira*: pacificamente, senza violenza (come è accaduto nei primi cerchi).

E altro disse, ma non l'ho a mente;
però che l'occhio m'avea tutto tratto
ver' l'alta torre a la cima rovente,
dove in un punto furon dritte ratto
tre furie infernal di sangue tinte,

34. *non l'ho a mente*: non l'ho più nella memoria, non lo ricordo (locuzione ancor viva); perché appena lo intese fu distratto da una vista improvvisa, come ora dirà.

35. *però che l'occhio...*: perché l'occhio mi aveva tratto, trascinato tutto (senza lasciar posto quindi agli altri sensi); cioè: aveva attratta tutta la mia possibilità di attenzione... Il verso annuncia qualcosa di nuovo e importante. Si noti la forte allitterazione.

36. *ver' l'alta torre...*: verso l'alta torre dalla cima infuocata (cfr. VIII 72), che evidentemente sovrastava la porta; è plausibilmente la torre su cui si era acceso il fuoco di risposta (VIII 5). Per la prep. *a* che introduce il complemento di qualità cfr. I 42 e nota. Altri intende *a la cima* come moto a luogo, cioè come ulteriore determinazione di *ver' l'alta torre*, a indicare il punto preciso dove è tratto lo sguardo; ma sembra pesantezza non dantesca, in quanto *ver' l'alta torre* già dice che lo sguardo va verso la cima.

37. Il ritmo martellato del verso sottolinea l'immediatezza e l'evidenza dell'apparizione: «*dritte*, *ratto*, due parole scattanti che ci fan vedere la rapidità con cui le Furie balzano sulla torre» (Provenzal). Per *ratto* usato come avverbio (subito, istantaneamente) cfr. VIII 102.

– *in un punto*: in uno stesso momento.

38. *tre furïe...*: le Furie (nome latino delle greche Erinni; cfr. v. 45) sono personaggi della mitologia classica, figlie di Acheronte e della Notte, tormentatrici dei colpevoli di delitti di sangue, che Dante trovava raffigurate in Virgilio (*Aen*. VI 570-2; VII 324-9; XII 845-8), Ovidio (*Met*. IV 451-4 e 481-96) e Stazio (*Theb*. I 103-15). La descrizione fattane in questo passo riccheggia soprattutto quella di Stazio, ma gli elementi figurativi erano comuni a tutti i poeti antichi. La tradizione medievale vi vedeva raffigurate le tre forme classiche del male (nella mente, nella parola, nell'azione). Sul loro significato allegorico in questo luogo si veda in particolare la nota alla fine del canto.

che membra feminine avieno e atto,
    e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avien per crine,
onde le fiere tempie erano avvinte.
    E quei, che ben conobbe le meschine
de la regina de l'etterno pianto,
«Guarda», mi disse, «le feroci Erine.

– *di sangue tinte*: è il loro primo tratto, che subito le caratterizza: esse inducono al sangue.

39. *avieno*: avevano. Nell'imperfetto dei verbi in *-ere* la forma in *-ia* (di origine siciliana) s'alterna con quella fiorentina in *-ea*; e le desinenze *-ia*, *-iano* a loro volta si scambiano con *-ie*, *-ieno* (così troveremo *moveano* e *movieno*, *soleano* e *solien* ecc.); lo stesso accade nel condizionale in *-ia*: cfr. Petrocchi, *Introduzione*, p. 463.

– *atto*: atteggiamento.

40. *idre*: serpenti che vivono nell'acqua, dei più velenosi (Plinio, *Nat. Hist.* XXIX 4): «l'autore pon qui la spezie per lo genere, volendo che per "idra" s'intenda qualunque velenosissimo serpente» (Boccaccio). Ma il termine è già usato per Aletto in *Aen*. VII 447: «tot Erynis sibilat hydris».

– *cinte*: alla vita, a mo' di cintura; la cintura e la chioma fatte di serpenti rientrano nella figurazione tradizionale delle Furie, e indicano il veleno del male che corrode l'animo umano.

41. *serpentelli e ceraste*: dato che anche le ceraste sono serpenti, si vorrà qui intendere serpenti piccoli e grossi: i piccoli sciolti intorno alla fronte, i secondi ricadenti sulle spalle (Lombardi).

– *ceraste*: «una spezie di serpenti, li quali hanno uno o due cornicelli in capo, e da questo son dinominati "ceraste" perché *ceras* in greco tanto vuol dire quanto «"corno"» (Boccaccio; cfr. Isidoro, *Etym*. XII, IV 18).

42. *fiere tempie*: feroci, orribili a vedersi (cfr. XXXI 68: *fiera bocca*, del gigante Nembrot).

43. *ben conobbe*: ben riconobbe; Virgilio le riconosce subito, come personaggi a lui familiari, descritti nella sua *Eneide*.

– *meschine*: schiave, serve (cfr. XXVII 115); voce araba (*meskin*), che ricorda il mondo degli infedeli, come sopra *meschite*. Probabilmente derivata in italiano dal provenzale *mesqui* o dal francese antico *meschin*: ragazzo, garzone, servente (DEI).

44. *regina*...: Proserpina, moglie di Plutone, re dell'Ade. Le Furie erano nel mito appunto al servizio di Plutone e di Proserpina.

45. *Erine*: Erinni, nome greco delle Furie; *Erine* è formato sul

Quest'è Megera dal sinistro canto;
quella che piange dal destro è Aletto;
Tesifón è nel mezzo»; e tacque a tanto.
Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;
battiensi a palme, e gridavan sì alto,
ch'i' mi strinsi al poeta per sospetto.
«Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto»,
dicevan tutte riguardando in giuso;
«mal non vengiammo in Teseo l'assalto».

latino medievale *Erines* (Giovanni da Genova, Papia, ecc.); esiste anche il singolare *Erina*, ritrovabile in testi antichi (*Ovidio volgar.*, ed. Rigoli, p. 52: «Erina trista furia infernale») e fino al Pulci («la crudele Erina»: *Morgante* I 111).

46. *dal sinistro canto*: che sta al lato sinistro (cfr. *Purg*. III 89: *dal mio destro canto*).

46-8. *Megera... Aletto... Tesifón*: i tre nomi delle Furie, per i quali riportiamo un distico latino citato da Pietro di Dante e Guido da Pisa: «Mentes, verba, manus sordent: Alecto flagellat / mentem; Tisiphone verba, Megaera manus».

49-50. *Con l'unghie si fendea...*: tutta la figurazione indica rabbia e dolore; il gesto di *battersi a palme* (con le palme) era comune nelle cerimonie funebri: «come qui fanno le femmine che gran dolor sentono» (Boccaccio).

51. *per sospetto*: per paura (cfr. III 14).

52. *Medusa*: notissima figura della mitologia greca: la terza delle tre Gorgoni, figlie del dio marino Forco, il cui volto rendeva di pietra chiunque lo guardasse; Perseo con l'aiuto di Minerva ne tagliò la testa, che conservò tuttavia il suo potere. Il mito era noto a Dante attraverso Ovidio (*Met*. IV 779-81), ed egli se ne serve, come sempre, secondo la tradizione medievale, per simboleggiare eventi della fenomenologia etica cristiana. Medusa rappresenta qui, con la maggiore probabilità, la disperazione della salvezza. Ma su questo discusso significato si veda la nota alla fine del canto.

– *di smalto*: di pietra (cfr. *Rime* C 59): «lo smalto è pietra, perché di pietra si fa» (Buti).

54. *mal non vengiammo*: male (per noi) fu che non vendicammo su Teseo il suo assalto all'inferno (corrisponde al costrutto moderno: male facemmo a non vendicare...); *vengiare* (vendicare) è usato transitivamente, come altrove, nel senso di «punire» (si vedano a confronto *Par*. VII 21 e 51); la forma, gallicismo comune (franc. «venger»), è usata nel poema accanto all'italiana *vendicare*.

«Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;
ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso».
Così disse 'l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.
O voi ch'avete li 'ntelletti sani,

– *Tesëo*: disceso nell'Averno con Piritoo per impadronirsi di Proserpina, fu trattenuto prigioniero finché fu liberato da Ercole, mentre Piritoo fu ucciso da Cerbero. Se avessimo ucciso anche lui, dicono le Furie, nessuno si sarebbe più attentato a scendere quaggiù: facciamo morire dunque costui (cfr. *Aen*. VI 392-7). Per il significato del mito nella tradizione cristiana e l'uso che ne fa Dante si veda oltre, nota al v. 98.

55. *lo viso chiuso*: gli occhi chiusi; secondo il mito, bastava guardare in volto la Gorgone per essere impietrati.

56. *'l Gorgón*: usato al maschile (probabilmente con valore neutro) indica di solito la testa della Gorgone (cfr. Simintendi, *Metamorfosi*, p. 180); tale uso è rimasto nel linguaggio poetico fino ai moderni (Tasso, *Gerusalemme* XX 46: «ma come inanzi a gli occhi abbia 'l Gorgone... or gela e impetra»).

57. *nulla sarebbe di*: non ci sarebbe nessuna possibilità di; «essere niente di» è costrutto latino (*nihil est quod*) usato anche in prosa nel Trecento. Il di vale: quanto a, riguardo a (cfr. *Novelle antiche* CXLVIII: «non era neente di poterlo trarre de la fossa»); così anche a XXII 143. Il verso ha andamento definitivo, senza speranza. Per il senso allegorico, cfr. nota al v. 52.

58. *ed elli stessi...*: Virgilio stesso dunque interviene, dimostrando la gravità del pericolo che qui si corre: la ragione deve usare tutte le sue forze per proteggersi da tale tentazione.

– *stessi* singolare è forma arcaica, usata anche in *Par*. V 133.

59. *non si tenne*: non si contentò delle mie mani (con le quali Dante si era chiusi gli occhi, obbedendo alle sue parole).

60. *chiudessi*: per la desinenza in *-i*, di uso non raro, cfr. IV 64 e nota.

61. *O voi ch'avete...*: Dante si appella al lettore, la cui mente non sia corrotta dal male (con *intelletto sano*), perché comprenda l'allegoria qui significata; la dottrina che si nasconde sotto il velo dei versi è appunto l'allegoria (cfr. *Conv*. II, 1 3: il senso allegorico è quello che «si nasconde sotto 'l manto» delle favole dei poeti). Questo appello, di cui si ha solo un altro esempio nella *Commedia*

mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.
E già venia su per le torbide onde
un fracasso d'un suon, pien di spavento,

(*Purg*. VIII 19-21), ci avverte che siamo a un momento centrale della storia, dove l'evento letterale raffigura un importante evento morale, e bisogna quindi sforzarsi di comprenderne il significato. Esso si riferisce certamente sia alla figura di Medusa sia a quella – che tra poco apparirà – del Messo celeste, perché si tratta di un unico avvenimento allegorico; tanto più che nel corrispondente appello del *Purgatorio* sopra citato si attende ugualmente un aiuto angelico che sta per arrivare a vincere le forze del male, rappresentate là dal serpente.

– *'ntelletti sani*: «lo nostro intelletto... sano dire si può, quando per malizia d'animo e di corpo impedito non è ne la sua operazione» (*Conv*. IV, XV 11); qui evidentemente si pensa all'impedimento dovuto a «malizia d'animo».

63. *versi strani*: *strano* (diverso) qui può intendersi in due modi: diversi dagli altri, non consueti (perché racchiudono un secondo significato; cfr. XIII 15); oppure misteriosi: che intendono cosa diversa da quella che dicono, «alla quale si deve procedere da essi» (Buti). In ogni caso il senso risulta lo stesso, cioè i versi sono designati dalla loro qualità allegorica.

64. *E già venìa...*: comincia qui la seconda parte della scena, dove giunge un nuovo e ben diverso personaggio; il ritmo si fa solenne ed annuncia, con la grande similitudine, l'arrivo non più di un mostro infernale, ma di un essere che viene dall'alto. L'espressione d'attacco: *E già venìa* risponde alla speranza di Virgilio alla fine dell'VIII: *E già di qua da lei...*; *E già* è la traduzione del virgiliano *iamque*, che dà sempre particolare rilievo all'azione introdotta.

65. *un fracasso d'un suon*: il primo termine determina il secondo, con più forza di un aggettivo (un suono fragoroso): *fracasso* (dalla radice di *frangere*, come fragore) indica rumore violento, come di cose spezzate (si veda oltre la sequenza dei verbi *fiere*, *schianta*, *abbatte*, che preciserà questo suono). Dante ha gli occhi chiusi, e percepisce il nuovo arrivo solo per l'udito. Il verso è intessuto di sibilanti sorde, anticipando il soffio del vento a cui presto questo suono sarà paragonato.

– *pien di spavento*: che incuteva spavento.

per cui tremavano amendue le sponde,
non altrimenti fatto che d'un vento
impetuoso per li avversi ardori,
che fier la selva e sanz'alcun rattento
li rami schianta, abbatte e porta fori;

66. *amendue le sponde*: le due rive opposte dello Stige: quella che lo circonda, da cui sono partiti Dante e Virgilio, e quella dove la palude termina, sotto le mura di Dite. Il *suon* percorre quindi col suo fragore pauroso tutta la palude da un margine all'altro.

67. *non altrimenti*: è il «non aliter» delle similitudini virgiliane, più volte usato da Dante (cfr. XXI 55; XXII 130; ecc.): tale suono non era diverso da quello di un vento...

– *un vento*: si cfr. questo passo di Dante con il seguente di Ristoro d'Arezzo: «noi aviamo già veduto... movere e menare le grandi torri en qua e là al vapore aereo lo quale è chiamato vento, e desfare case, e deradicare li grandissimi arbori, e atòrciare e spezzareli tutti, e sentimolo venire delogne che ne 'impulsa e fere e non lo vedemo...» (*Composizione* II 7, 4, 1, ed. Morino, p. 183). La *Composizione del Mondo* era uno dei manuali enciclopedici noti e usati da Dante, come appare da più luoghi. Si osservi come il testo si trasforma nella serrata potenza della terzina dantesca.

68. *per li avversi ardori*: la dottrina del vento è ripresa da Aristotele (*Meteora* III 1), per cui esso si origina dallo scontro di masse d'aria fredde e calde: «e così si genera lo vento che non è altro che aere ripercosso e dibattuto; e quanto gli ardori sono più avversi, tanto lo vento è più impetuoso» (Buti). Cioè per la forza del calore (gli *avversi ardori*) che provenga da un luogo caldo della terra (cfr. *Rime* C 14-6) si scatena con maggior violenza la massa d'aria fredda che vi s'imbatte, provenendo da luoghi a più bassa temperatura.

69. *fier*: fiere, presente di ferire (dal lat. *ferit*), proprio dell'uso antico, anche in prosa (cfr. X 69; XI 37). In Dante è raro l'uso delle forme incoative; si vedano *langue*, *pate*, *garra* ecc. Il vento ferisce, cioè colpisce con violenza gli alberi. Cfr. la citazione virgiliana alla nota 70 e quella di Ristoro qui sopra.

– *sanz' alcun rattento*: senza che alcun ostacolo possa trattenerlo; *rattento* vale rattenimento, oggetto che rattiene (cfr. v. 90: *ritegno*).

70. *porta fori*: della selva, per la violenza con cui avanza; il verso è graduato in crescendo, a significare la violenza di questo vento

dinanzi polveroso va superbo,
e fa fuggir le fiere e li pastori.
i occhi mi sciolse e disse: «Or drizza il nerbo
del viso su per quella schiuma antica
per indi ove quel fummo è più acerbo».
Come le rane innanzi a la nimica
biscia per l'acqua si dileguan tutte,

misterioso (cfr. *Georg*. II 440-1: «silvae / quas animosi Euri adsidue franguntque feruntque»).

71. *polveroso... superbo*: con questo verso che chiude la descrizione il vento diventa quasi una persona, per la superbia con cui avanza atterrendo tutti all'intorno (v. 72). Pur chiuso nella similitudine, questo tratto già anticipa il portamento altero e sdegnoso del messaggero che quel fragore annuncia, e di cui questo vento potente a cui nulla resiste non è che la figura (cfr. *Act. Ap*. 2, 2: «factus est repente de caelo sonus, tamquam advenientis spiritus vehementis, et replevit totam domum»: Buti).

73. *mi sciolse*: mi liberò (dalle sue mani che li tenevano chiusi come una benda). All'arrivo dell'angelo, sia pure ancora lontano, il pericolo della Gorgone è già svanito.

73-4. *il nerbo del viso*: la forza, l'acume della vista (lat.: *acies oculorum*). Altri intende che si designi qui semplicemente il nervo ottico («'l nervo per lo quale corre lo spirito visivo»: *Conv*. II, IX 5). Ma nell'espressione è contenuto certamente un valore di intensità (di aguzzare cioè lo sguardo), richiesto dal dover guardare là dove la nebbia è più fitta (v. 75); del resto così intesero Boccaccio («il vigore del senso visivo») e Benvenuto («idest robur intellectualis oculi»).

74. *schiuma antica*: l'acqua schiumosa dello Stige, detta antica come ogni cosa infernale (cfr. VIII 29: *antica prora*).

75. *acerbo*: acre, aspro (agli occhi), perché più denso; cfr. *Purg*. XVI 6-7, dove si parla di un altro fumo *aspro* appunto alla vista, cioè pungente. Il fumo si fa più denso là dove passa l'angelo perché, come dice subito la similitudine seguente, davanti a lui tutte le anime si tuffano sott'acqua nel fango, sollevando così il vapore del pantano.

76-7. *nimica biscia*: nemica naturale, e proverbiale, delle rane («quae naturaliter inimicatur ranis»: Benvenuto), perché di loro si nutre.

77. *si dileguan tutte*: «la similitudine risponde esattamente,

fin ch'a la terra ciascuna s'abbica, 78
vid'io più di mille anime distrutte
fuggir così dinanzi ad un ch'al passo
passava Stige con le piante asciutte. 81

non solo all'atto del gittarsi d'un salto e dell'involarsi ad altrui, ma eziandio alla cagione di quell'atto, che è il timore» (Venturi).

78. *s'abbica*: fa di sé una bica, ammucchiandosi contro la terra («applicatur terrae»: Benvenuto); bica, in origine mucchio di grano, vale anche mucchio in genere (cfr. XXIX 66). Altri intende: si ammucchiano l'una sull'altra formando come una bica; ma il soggetto *ciascuna* fa preferire la prima interpretazione, che oltretutto ritrae al vivo l'atto dell'impaurito che si rannicchia su se stesso.

79. *distrutte*: morte; detto di anime, vale dannate, perdute.

80. *dinanzi ad un*: colui che arriva resta indeterminato: *un* (come *tal* di VIII 130, e *altri* del v. 9), ad accrescere il mistero che lo avvolge. Che sia un angelo, si dirà tra poco: *da ciel messo*, cioè un messaggero celeste, secondo il preciso significato della parola angelo (in greco *angelos*: nunzio; cfr. *Purg.* XV 30). La funzione specifica di vincere il demonio è del resto affidata, anche nel *Purgatorio*, all'angelo, nella scena analoga del canto VIII, secondo la concezione teologica cristiana, come già a Michele nel Genesi. Escludiamo il riferimento – da molti proposto – ad un personaggio storico qualsiasi (Arrigo VII, Enea ecc.) perché non ve n'è alcuna traccia nel testo, mentre l'indicazione dell'angelo appare chiara sia nelle parole *da ciel messo*, sia nel riscontro con la scena di *Purg.* VIII, sia nel compito a lui affidato, sia nell'esortazione di Virgilio a Dante perché si inchini davanti a lui, come farà per gli angeli del Purgatorio. Che l'angelo poi ricalchi il pagano Mercurio, messaggero degli dei (si veda il particolare della verga, e la nota al v. 84), è invece nella norma della *Commedia*, dove anche Dio è chiamato Giove con tutta naturalezza (cfr. *Purg.* VI 118). Ma non è Mercurio. Egli scende dal cielo cristiano.

– *al passo*: a piedi, senza bisogno di nave. Altri intende: là dov'è il varco, il passaggio per la palude. Ma quello che importa qui precisare è che il *messo* passava a piedi sull'acqua (e non, per esempio, a volo); altrimenti non avrebbe senso il verso successivo.

81. *passava Stige...*: il verso che conclude l'immagine, piano e potente nel ritmo, in forte contrapposizione coll'affannoso fuggire delle anime, pone come il suggello a tutta l'attesa e la sospensione che finora hanno guidato la scena. Il ricordo evangelico a tutti no-

Dal volto rimovea quell'aere grasso,
menando la sinistra innanzi spesso;
e sol di quell'angoscia parea lasso.
Ben m'accorsi ch'elli era da ciel messo,

to del Cristo che cammina sulle acque (*Matth*. 14, 25-30) indica chiaramente l'origine divina del nuovo arrivato.

– *con le piante asciutte*: tipico tratto dantesco, di concreto realismo, introdotto nella scena biblica: costui non tanto cammina sulle acque, ma le sorvola leggermente, tanto che le piante dei suoi piedi restano asciutte.

82. *aere grasso*: è il *fummo acerbo* del v. 75, denso e maleolente per le esalazioni del pantano (cfr. v. 31).

83. *menando la sinistra*: nella destra infatti, la mano che adempie all'ufficio più alto, aveva la *verghetta* (v. 89); il gesto è di fastidio, come di chi è turbato da qualcosa di molesto che pur non lo tocca. Tutto l'aspetto e l'atteggiamento dell'angelo è di chi sfiora appena l'ambiente infernale, restandone il più possibile estraneo (cfr. vv. 101-3).

84. *e sol di quell' angoscia*: là dove tanto grande è il dolore e il terrore, l'angelo appare turbato, affaticato, solo dal fastidio che gli arreca *quell'aere grasso* intorno al volto. Straordinaria invenzione, che esprime in un solo gesto di estrema naturalezza e realismo, a tutti familiare, la profondità teologica che già, dottrinalmente, avevano espresso le parole di Beatrice nel canto II (vv. 91-3): che cioè il male con tutta la sua forza non riesce nemmeno a sfiorare (*non mi tange*) o intaccare chi abita presso Dio. Su tale modello espressivo (di realtà terrestre, concreta e quotidiana, che si fa segno di quella celeste ed eterna), qui particolarmente evidente, è fondato del resto tutto il tessuto narrativo della *Commedia*. L'analogia tra i due atteggiamenti (dell'angelo e di Beatrice) è un altro dei legami stabiliti fra i due momenti difficili, le due entrate di cui abbiamo già parlato. Il passo della *Tebaide* di Stazio, dove il volo di Mercurio è ritardato nell'Averno dall'aria torbida (*Theb*. II 1-3), è come sempre riletto in altra chiave, materiale da costruzione, come i capitelli dei templi pagani nelle chiese cristiane.

85. *Ben m'accorsi...*: e per il fragore che lo annunciava, e per il fuggire dei dannati, e per il suo camminare sull'acqua; ma certo anche per il suo aspetto e atteggiamento (per l'espressione *da ciel messo* cfr. *Purg*. XXX 10 e nota al v. 80). L'idea adombrata dal verso precedente ha dunque subito la conferma, se qualcuno non

e volsimi al maestro; e quei fé segno
ch'i' stessi queto ed inchinassi ad esso.
Ahi quanto mi parea pien di disdegno!
Venne a la porta, e con una verghetta
l'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno.
«O cacciati del ciel, gente dispetta»,

l'avesse intesa. Il *ben* rafforzativo davanti al verbo ha spesso questo valore di conferma.

– *da ciel*: per l'uso della prep. semplice davanti a «cielo» cfr. nota a VIII 83.

86. *e volsimi al maestro*: per qualunque comportamento di fronte a cose nuove, Dante si rivolge a Virgilio, come il figlio alla madre.

87. *inchinassi*: mi inchinassi; l'uso di *inchinare* intransitivo è normale negli antichi (cfr. *Purg*. IX 11). L'atto reverente di fronte all'angelo si ripeterà più volte nel *Purgatorio* (II 28; IX 109; XII 82), come sopra abbiamo ricordato.

88. *parea*: appariva allo sguardo, come è spesso il senso di parere in antico; cfr. XXI 32; XXVIII 100 e altrove.

– *disdegno*: è il santo sdegno contro chi si ostina ad opporsi a Dio (cfr. VIII 44: *alma sdegnosa*). Questa sola parola riassume tutto l'atteggiamento dell'angelo di fronte ai demoni.

89. *verghetta*: la verga è simbolo del potere, come lo scettro (cfr. *Conv*. IV, VI 20): «questa verghetta dinota la giurisdizione e signoria della quale Iddio investì questo angelo» (Ottimo). Dante usa qui il diminutivo come a significare che basta un fuscello – a chi viene da Dio – per vincere tutta la forza dell'inferno (Poletto). Tale diminutivo concorda nel tono col precedente gesto dell'angelo, al quale tutto l'inferno è cosa da poco.

90. *che*: consecutivo modale: in modo tale, che.

– *ritegno*: resistenza, opposizione che trattenga (cfr. sopra v. 69: *sanz'alcun rattento*).

91. *O cacciati...*: non a caso i demoni sono qui denominati dalla loro eterna condanna, la «cacciata» che seguì alla ribellione a Dio. Ogni parola del discorso dell'angelo esprime il *disdegno* che poco sopra lo ha caratterizzato.

– *dispetta*: disprezzata, spregiata («da Dio e dal mondo»: Buti); *dispetto* (dal lat. *despectus*) è aggettivo di uso comune presso gli antichi (per lo più nel senso di «vile», «da poco») ritrovabile in *Par*. XI 65 e 90.

cominciò elli in su l'orribil soglia,
«ond'esta oltracotanza in voi s'alletta?
Perché recalcitrate a quella voglia
a cui non puote il fin mai esser mozzo,
e che più volte v'ha cresciuta doglia?
Che giova ne le fata dar di cozzo?

92. *orribil soglia*: orribile, cioè che incute orrore: varcarla è entrare nel regno più profondo del male.

93. *ond'*: di dove mai (come può mai essere che...

– *oltracotanza*: presunzione, superbia; dal lat. *ultra cogitatio* (franc. antico: *outrecuidance*). Indica il presumere di sé; cfr. VIII 124: *tracotanza* e *Par*. XVI 115: *oltracotata*.

– *s'alletta*: «si chiama e si ritiene» (Boccaccio): *allettare* vale attrarre con lusinghe; qui, come a II 122, può tradursi come «accogliere con compiacenza».

94. *recalcitrate*: è vocabolo della Scrittura, come lo è buona parte del lessico di maggior forza realistica della *Commedia*: «durum est... contra stimulum calcitrare» (*Act. Ap*. 26, 14). Dante lo usa in un contesto simile anche in *Ep*. V 14: «qui divine ordinationi repugnat, voluntati omnipotentie coequali recalcitrat», citando poi di seguito le parole scritturali da noi riportate: «et durum est ecc.».

94-5. *quella voglia a cui...*: cioè la volontà di Dio: «voluntati enim cius quis resistit?» (Rom. 9, 20).

95. *non puote... mozzo*: non è mai troncato, impedito il fine.

96. *più volte*: tutte le volte che vi siete opposti ad essa. Si allude alle discese mitologiche di Teseo (ricordata al v. 54) e di Ercole (ricordata più avanti, ai vv. 98-9), e implicitamente anche a quella di Cristo (cfr. VIII 124-6), di cui le prime erano considerate figura (cfr. nota al v. 98).

– *v'ha cresciuta doglia*: ogni volta infatti sono stati sconfitti e offesi. Secondo la teologia scolastica, le pene dell'inferno sono aumentabili fino alla fine del mondo.

97. *le fata*: plurale femminile derivato dal neutro latino (come le *peccata* di V 9), portato forse dal ricordo del verso virgiliano: «desine fata deum flecti sperare precando» (*Aen*. VI 376). Qui, come del resto in Virgilio, il fato significa il volere provvidenziale di Dio; cfr. anche XXI 82. In questo senso il termine era stato assunto, come altri del mondo antico, dalla teologia cristiana (cfr. *S.T*. I, q. 116 a. 2). Come si vede, anche nel discorso dell'angelo le citazioni scritturali convivono con quelle virgiliane, secondo il tipico modello dantesco.

Cerbero vostro, se ben vi ricorda,
ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo». 99
Poi si rivolse per la strada lorda,
e non fé motto a noi, ma fé sembiante
d'omo cui altra cura stringa e morda 102

98. *Cerbero vostro*: si narra nell'*Eneide* che Cerbero fu incatenato e trascinato fuori dalla porta dell'inferno da Ercole, perché si era opposto al suo ingresso (*Aen*. VI 392-6). Dante riprende il mito, come sopra quello di Teseo (v. 54), come un *exemplum*, seguendo la tradizione culturale cristiana nella quale Ercole e Teseo erano interpretati come figure di Cristo, e Cerbero e gli altri mostri come figure del demonio. Tutto l'antico patrimonio mitico è ripreso nella *Commedia*, fino nel *Paradiso* (dove nel canto I il mito di Glauco raffigurerà il *trasumanare*), con questo valore paradigmatico, che del resto gli appartiene in origine, stabilendo così coscientemente la continuità tra i due mondi e le due forme poetiche che li esprimono.

– *vi ricorda*: il verbo di memoria è costruito impersonalmente col dativo, secondo l'uso antico (cfr. XI 79; XX 128; ecc.).

99. *ancor pelato*: per l'attrito della catena; il particolare realistico, tipico della fantasia dantesca, sembra rinnovare e dar verità storica all'antico mito.

100. *strada lorda*: è il pantano fangoso dello Stige; cfr. VII 127: *lorda pozza*.

101. *fé sembiante*...: assunse l'atteggiamento dell'uomo che... Per questo distacco totale dell'angelo dal mondo in cui è disceso, espresso anche qui in un gesto, cfr. sopra, nota al v. 83. Dante e Virgilio appartengono anch'essi all'inferno, in quanto Virgilio vi abita, e Dante non è ancora purificato. Ma, con l'estrema finezza con cui Dante sempre penetra le sfumature degli animi, e le esprime nei gesti, si suggerisce qui che l'angelo, pur non rivolgendo ai due la parola, non vuol mostrare disprezzo, e fa capire di aver altri pensieri, quasi per motivare il suo silenzio. L'altro pensiero (*l'altra cura*) dell'angelo è il ritorno al cielo (cfr. II 71: *vegno del loco ove tornar disio*...).

102. *altra cura*: altra preoccupazione; cioè diversa, ben altra da quella di chi gli è davanti. Indica la distanza ed estraneità tra i due mondi.

– *stringa e morda*: avvinca, tenga stretto, e turbi, preoccupi; due verbi in coppia con valore sinonimico rafforzativo, come spesso in

che quella di colui che li è davante;
e noi movemmo i piedi inver' la terra,
sicuri appresso le parole sante.
Dentro li 'ntrammo sanz'alcuna guerra;
e io, ch'avea di riguardar disio
la condizion che tal fortezza serra,
com'io fui dentro, l'occhio intorno invio;
e veggio ad ogne man grande campagna
piena di duolo e di tormento rio.
Sì come ad Arli, ove Rodano stagna,

Dante; ambedue potenti ed espressivi, a significare la premura e la forza dell'*altra cura* che porta lontano l'angelo.

104. *la terra*: la città di Dite; cfr. VIII 77 e 130.

105. *sicuri*: ormai sicuri, dopo tanta angoscia. Verso liberatorio e conclusivo.

106. *li 'ntrammo*: *li* equivale a «vi» ed è forma avverbiale antica (cfr. XXIII 54 e XXXIV 9); come *gli* enclitico (*Purg*. XIII 152 e *Par*. XXV 124) è probabilmente il pronome dativo passato ad uso avverbiale (Parodi, *Lingua*, pp. 261-2); cfr. anche *i* a VIII 4.

– *sanz' alcuna guerra*: ogni resistenza è sparita, dei demoni non c'è più traccia; questo verso sottolinea ancora la facilità e totalità della vittoria dell'angelo, e chiude per sempre la scena dell'entrata in Dite.

108. *la condizion...*: *condizione* indica «stato e qualità» delle cose (Tommaseo); qui indicherà in genere i luoghi, le pene, i peccatori. Gli antichi lo intendono riferito specificamente ai peccatori: «cioè che condizione è quella di coloro che sono inchiusi dentro a quella città» (Buti).

109. *l'occhio intorno invio*: questo sguardo circolare sembra voler abbracciare tutta la *condizione* all'interno di Dite, per rispondere all'ansioso *disio* di cui al v. 107.

110. *ad ogne man*: a destra e a sinistra.

– *grande campagna*: un'estesa pianura; *campagna* indica, come il latino *campus*, luogo piano ed ampio (cfr. III 130).

111. *rio*: aspro, terribile.

112. *ad Arli*: Arles in Provenza, sul delta del Rodano, dove tuttora sono visibili i resti di un grande sepolcreto romano, poi cimitero cristiano; il luogo (Alyscamp, da Elysii Campi) era famoso e spesso citato nei testi medievali. Una leggenda riferita dal Boccaccio, Benvenuto ed altri, diceva che quelle tombe erano sorte mira-

sì com'a Pola, presso del Carnaro
ch'Italia chiude e suoi termini bagna,
fanno i sepulcri tutt'il loco varo,
così facevan quivi d'ogne parte,

colosamente una notte per dar sepoltura ai guerrieri cristiani morti in battaglia contro i saraceni. Altre narrazioni (tra cui la *Storia di Carlo Magno* dello Pseudo-Turpino e il *Roman de Saint Trophime*, in versi provenzali) dicono che le tombe romane furono a quello scopo consacrate da santi vescovi. Ciò basta a render conto della celebrità del luogo, e di come esso avesse colpito la fantasia popolare. Per raffigurare l'inferno, Dante si rifà di norma a paesaggi ben conosciuti, tanto più là dove l'invenzione è più strana e incredibile, in modo da renderla veridica e persuasiva; così per le bolge dove bolle la pece si appellerà all'arsenale di Venezia; per la selva dei suicidi alle macchie della Maremma, e così via.

– *stagna*: forma palude, insabbiandosi prima di uscire in mare; il Boccaccio cita Plinio (*Nat. Hist*. III 4, 33), secondo il quale presso la foce del Rodano si trovava «un ragguardevole stagno», là dove sorgeva Eraclea, che egli identifica con Arles; ma il delta del Rodano è rimasto zona paludosa fino ad oggi.

113. *Pola*: in Istria, presso il golfo del Quarnaro, che si estende tra l'Istria e la costa dalmata e segna il confine geografico nordorientale dell'Italia (*i suoi termini*). Anche presso Pola c'era una grande necropoli e Benvenuto ricorda che vi erano circa settecento sepolcri. Ricordando i due sepolcreti ben noti ai lettori del poema (quello di Arles è citato anche nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, IV 21) Dante vuol suggerire l'aspetto di queste tombe, non scavate nel terreno (come le *tombe terragne* di *Purg*. XII 17), ma arche di pietra con coperchio; solo così si rende comprensibile la scena del canto seguente. Nello stesso tempo l'aura di leggenda e di miracolo che avvolgeva quei luoghi concorda con il misterioso orrore di questa prima visione dell'interno di Dite.

115. *varo*: vario (come *avversaro* per avversario e simili; il suffisso *-aro* per *-ario* è ancora vivo in Toscana); cioè diseguale, accidentato. Secondo il Boccaccio, *varo* vale invece «a riquadri», come le fodere di vaio, pelliccia di scoiattolo di color bianco e grigio. Valore da non escludere, se ben si guardi (dal vero o in fotografia) l'aspetto dei luoghi qui ricordati, dove i sarcofaghi rettangolari disegnano il terreno.

116. *così facevan...*: così i sepolcri facevano qui vario il luogo...

salvo che 'l modo v'era più amaro;
ché tra gli avelli fiamme erano sparte,
per le quali eran sì del tutto accesi,
che ferro più non chiede verun'arte.
Tutti li lor coperchi eran sospesi,
e fuor n'uscivan sì duri lamenti,
che ben parean di miseri e d'offesi.
E io: «Maestro, quai son quelle genti
che, seppellite dentro da quell'arche,
si fan sentir coi sospiri dolenti?».

117. *più amaro*: ben più doloroso e terribile, perché qui i sepolcri erano roventi, come dirà. Per il senso di *amaro*, molto più forte che nell'uso moderno, cfr. I 7: *tant' è amara che poco è più morte*.

118. *tra li avelli fiamme*: *tra* sta forse per *intra*; infatti da quelle fiamme gli avelli sono accesi (verso seguente) ed esse fanno letto tormentoso ai dannati (X 78); che non sarebbe, se le fiamme fossero tra un sepolcro e l'altro. Inoltre, come potrebbero Dante e Virgilio camminarvi in mezzo? (Poletto). Altri intende che le fiamme siano fuori (*tra* con valore di *fra*), ma a ridosso delle arche, così da arroventarle.

– *sparte*: sparse; *sparto* è la forma di participio di *spargere* più comunemente usata da Dante e dai suoi contemporanei, poi sostituita da *sparso*, che in Petrarca è già prevalente.

120. *che ferro più...*: che nessun'arte di fabbro richiede – per lavorarlo – ferro più acceso di quanto fossero quegli avelli.

121. *sospesi*: alzati (cfr. X 8); dice *sospesi*, perché un giorno cadranno a chiudere le tombe (X 10). I coperchi sono ancora alzati perché, come nota il Buti, le eresie non sono ancora finite, e termineranno solo con la fine del mondo (cfr. X 10-2).

123. *di miseri e d'offesi*: la coppia di aggettivi simili, o dittologia sinonimica (cfr. VII 20 e nota), è posta questa volta in crescendo: infelici, e colpiti da gravi tormenti (cfr. V 109: *quell'anime offense*).

124. *quai son...*: Dante chiede, come sempre, che specie di peccatori siano quelli (cfr. V 50-1: *chi son quelle / genti che l'aura nera sì castiga?*).

125. *arche*: sepolcri di pietra.

126. *si fan sentir*: Dante non ne vede alcuno, ma ode soltanto i lamenti. Questi peccatori sepolti e non visibili nelle arche di fuoco

Ed elli a me: «Qui son li eresiarche
con lor seguaci, d'ogne setta, e molto
più che non credi son le tombe carche.
Simile qui con simile è sepolto,
e i monimenti son più e men caldi».
E poi ch'a la man destra si fu vòlto,

creano un'attesa solenne, che il prossimo canto scioglierà; e tanto maggior rilievo prenderà la voce e la figura che si leverà da esse.

127. *li eresïarche*: i capi, gli iniziatori delle eresie (e con loro tutti i loro seguaci: v. 128); il plurale in *-e* dei nomi maschili in *-a* di derivazione latina è dell'uso arcaico (Parodi, *Lingua*, p. 248); così troveremo *omicide* (XI 37), *idolatre* (XIX 113), *pirate* (XXVIII 84). – L'eresia è la prima colpa punita dentro Dite, quasi l'ingresso nella città di quel male in cui ha parte l'umana ragione. Eresia, nota il Buti citando san Tommaso, «è l'elezione di propria opinione contro la determinazione di Santa Madre Chiesa».

128. *d'ogne setta*: *setta* indica la specie di eresia seguita: «sicut haeresis dicitur ab eligendo, ita secta a sectando... et ideo haeresis et secta idem sunt» (*S.T.* II^{a} II^{ae}, q. 11 a. 1).

129. *più che non credi*: è proprio dell'eresia che «molti la professano occultamente, onde ciascuna ha più seguaci che non paia» (D'Ovidio).

130. *Simile qui...*: gli eretici sono raggruppati, probabilmente in diverse zone del sepolcreto, secondo la loro specifica eresia. Il Buti elenca nel suo commento dodici principali iniziatori di eresia, «come dodici sono gli articoli del credo», ma osserva che ve ne sono molti di più.

131. *monimenti*: latinismo (*monimentum*) per sepolcro; cfr. *Conv*. IV, XXII 14: «andaro per trovare lo Salvatore al monimento».

– *più e men caldi*: secondo la gravità dell'errore. La punizione del fuoco è analoga a quella del rogo, riserbata agli eretici nel mondo. La tomba, secondo Benvenuto, significa che essi sono morti rispetto alla fede, e vivono come sepolti, perché nascondono il loro errore. Tuttavia la definizione,che si darà degli epicurei (*che l'anima col corpo morta fanno*) non può non far pensare a queste tombe, fatte per le anime, come ad un eterno contrappasso.

132. *a la man destra*: soltanto qui e di fronte a Gerione, simbolo della frode (XVII 31), i due poeti volgono a destra invece che a sinistra. L'aver sottolineato il fatto indica che esso racchiude un senso allegorico, per noi non immediatamente chiaro. La spiega-

passammo tra i martiri e li alti spaldi. 133

zione più convincente e semplice ci sembra questa, che risale allo Scartazzini: eretici e fraudolenti hanno in comune la falsità, gli uni nella dottrina, gli altri nella parola e nell'azione. Ora la destra indica comunemente la rettitudine, come dice la parola stessa. Il volgere a destra in questi due casi vorrà dichiarare come tali deviazioni vadano affrontate e vinte, cioè con la verità, che è dirittura della mente e della volontà.

133. *i martìri*: i tormenti, le pene, o meglio gli strumenti della pena: cioè le tombe infuocate.

– *li alti spaldi*: le alte mura di difesa della città; *spaldi* erano propriamente i ballatoi che correvano in cima alle mura; qui per sineddoche indicano genericamente le mura. Dante e Virgilio camminano quindi, come si dirà in X 2, nello stretto spazio di terreno tra le mura e le tombe.

Il grande paesaggio che si delinea in questa chiusa di canto, il primo dentro le mura di Dite, ha una sua terribile solennità: l'immensa distesa di tombe, il fuoco che ne esce, il non vedere alcuno – in contrasto con il tumulto e le grida dello Stige e la violenta scena con i diavoli alle porte – sono tutti elementi che annunciano il nuovo mondo in cui si è entrati e denunciano la gravità e potenza del male che qui si punisce. L'eresia infatti, male sempre terribile per il cristiano, perché significa – ben diversamente da tutti gli altri peccati – il cosciente e volontario porsi fuori dalla fede e dalla Chiesa, era un problema profondamente sentito e vissuto al tempo di Dante, come tutto ciò che riguardava la fede. In Firenze stessa, come in tutta Italia, era largamente diffusa l'eresia catara, e processi contro quegli eretici si erano celebrati proprio al tempo della giovinezza di Dante (si veda nota a X 32). Ugualmente diffuso – non come setta, ma come posizione mentale – era l'epicureismo (inteso come negazione di Dio e dell'immortalità dell'anima), specialmente tra gli intellettuali. Non per niente Dante incontrerà qui, sia pure in forma indiretta, l'ombra del suo «primo amico», a lui pari *per altezza d'ingegno*. Si tratta quindi in questo testo non di un argomento lontano e oltrepassato, ma estremamente vivo e attuale, che suscita echi profondi nell'animo di chi aveva vissuto ben vicino a tali persone, e probabilmente ne aveva subito il fascino. Proprio per questo «fatto personale» qui incontreremo, non diversamente da quel che accade nel canto V, due dei personaggi poeticamente più potenti di tutto l'*Inferno*.

NOTE INTEGRATIVE

38. **Tre furïe**... Nell'antica mitologia, le Furie rappresentavano il rimorso della coscienza che perseguita l'uomo e lo porta alla disperazione infuriando appunto dentro di lui. Ma Dante ignorava quasi certamente questo significato, e sembra più credibile che egli si rifaccia alla interpretazione più diffusa al suo tempo (dato che deve supporla nota ai suoi lettori), riportata anche dal figlio Pietro nel *Commento* e seguita da tutti i trecentisti, secondo la quale, come abbiamo detto sopra, esse figurano le tre forme che il male assume nell'uomo: «prava cogitatio, prava elocutio, prava operatio»; tale interpretazione, per la quale Pietro cita due distici latini rimati di tipo proverbiale certamente ben noti al suo tempo (cfr. nota ai vv. 46-8) – mentre Boccaccio si rifà a Fulgenzio (*Myth*. I, VII) –, concorda fra l'altro con il senso generale di tutta la scena: all'entrata nella città del peccato (quello più grave, che non è solo incontinenza ma impegna la mente dell'uomo, come si vedrà), le forze del male che là è racchiuso si oppongono al viandante che cerca la salvezza, ripetendo in veste allegorica l'atto stesso dei diavoli. In ogni caso, là dove noi abbiamo documenti precisi (come Fulgenzio, o i quattro esametri popolari citati da Pietro) che concordano col testo, sembra corretto non costruire altre ipotesi. Per le varie interpretazioni date dagli esegeti si veda la voce *Furie* in ED III, pp. 78-9 a c. di G. Padoan.

52. **Medusa**. Della Gorgone già gli antichi offrono diverse interpretazioni: per il Lana essa rappresenta l'eresia, per il Boccaccio la sensualità, per Pietro il terrore causato dal rimorso. Anche per questa figura tanto discussa crediamo opportuno, per i motivi detti sopra (cfr. nota sulle Furie), non discostarsi dalla interpretazione che del mito di Medusa dà Fulgenzio (*Myth*. I, XXI; così anche Auerbach, *Studi*, p. 103), alla quale si rifanno, citandola o meno, tutti gli antichi, da Pietro in poi. (Si veda in particolare Benvenuto, che discute le varie spiegazioni già sorte al suo tempo.) In essa le Gorgoni sono le tre forme della paura, della quale Medusa è la più terribile, che annebbia la mente e oscura la vista (per alcuni antichi Medusa è infatti «oblivione», o dimenticanza). Tale paura o terrore, invocata dalle forze infernali per fermare Dante, può essere soltanto quella di non poter appunto riuscire a salvarsi dal male (si ricordi il timore già espresso da Dante di non poter più tornare indietro): che corrisponde alla tesi dei molti commentatori che vedono in Medusa la disperazione della salvezza. Così intendendo, ci teniamo all'unica interpretazione documentata e diffusa ai tempi di Dante, e insieme si rispetta il senso letterale e teologico della scena: letterale, perché solo la paura (come il dolore) fa impietrare l'uomo (non l'attrattiva dei sensi, o l'eresia, o altro); teologico, perché solo la disperazione della salvezza – non altri peccati, per

quanto gravi – chiude veramente la strada ad essa (*nulla sarebbe di tornar mai suso*). Per tutta la discussione sull'argomento, tra le più ampie perché richiesta in certo senso da Dante stesso (vv. 61-3), si rimanda comunque a ED, alla voce *Medusa* (vol. III, pp. 883-4) a cura di G. Padoan.

CANTO X

[Canto decimo, ove tratta del sesto cerchio de l'inferno e de la pena de li eretici, e in forma d'indovinare in persona di messer Farinata predice molte cose e di quelle che avvennero a Dante, e solve una questione.]

Ora sen va per un secreto calle,
tra 'l muro de la terra e li martìri,
lo mio maestro, e io dopo le spalle.
«O virtù somma, che per li empi giri

1. *Ora sen va...*: l'attacco, narrativo e tranquillo, introduce tuttavia, nel paesaggio già dato, un nuovo tempo: *ora*, il tempo di questo canto, nel quale accadranno cose nuove; lo stesso modello si ritroverà all'inizio del canto XV, dove appare Brunetto Latini; come vedremo, i due canti sono per più aspetti profondamente legati fra di loro (e anche il movimento è brunettiano: «Or va mastro Brunetto / per un sentiero stretto»: *Tesoretto* 1183-4).

– *secreto calle*: sentiero appartato, nascosto (perché chiuso tra le mura e le tombe, v. 2) e quindi stretto; tanto è vero che i due poeti devono procedere uno dietro all'altro, come dice il V. 3 (cfr. *Aen*. VI 443: «secreti celant calles»). Per *secreto* cfr. nota a III 21.

2. *tra 'l muro*: il verso riprende alla lettera l'ultimo del canto precedente (IX 133), come a stabilire una perfetta continuità di racconto. La storia è infatti già cominciata, con l'aprirsi del paesaggio di tombe infuocate, alla fine del canto IX.

– *de la terra*: della città.

– *li martìri*: le tombe infuocate: cfr. IX 133.

4. *O virtù somma*: questo appellativo solenne rivolto qui a Virgilio, più che una lode generica («o sommamente virtuoso»), vuole forse significare, all'inizio del canto degli eretici, la suprema virtù della ragione che egli rappresenta. Si noti in questa terzina l'elevarsi del linguaggio, che annuncia l'altezza dell'argomento.

– *empi giri*: i cerchi dell'inferno, pieni di ogni empietà (cfr. *Aen*. VI 543: «impia tartara»); *giri*, come *cerchi*, è usato nella

mi volvi», cominciai, «com'a te piace,
parlami, e sodisfammi a' miei disiri.
La gente che per li sepolcri giace
potrebbesi veder? già son levati
tutt'i coperchi, e nessun guardia face».
E quelli a me: «Tutti saran serrati

Commedia per le ripartizioni circolari di tutti e tre i regni oltremondani.

5. *mi volvi*: mi volgi, cioè mi conduci con un cammino circolare (Dante e Virgilio scendono infatti di cerchio in cerchio percorrendo una specie di spirale).

6. *sodisfammi a' miei disiri*: *soddisfare* è costruito normalmente in Dante con il dativo, secondo l'uso latino (cfr. qui a 16-7; *Par*. IX 79; XXI 93; ecc.). Il dativo del pronome personale (*mi*) è da intendersi come dativo etico. Lo stesso costrutto di doppio dativo si ritrova al v. 126: *li sodisfeci al suo dimando*.

7. *La gente che...*: la domanda, che nasconde, per cautela o ritegno, il suo vero oggetto, segue il modello del canto precedente, ai vv. 16-8: è cioè una domanda di carattere generale (cfr. IX 17: *discende mai alcun del primo grado...*), ma lo scopo è particolare. Là per *alcun* Dante intendeva Virgilio, qui per *gente* intende una persona ben precisa, quella stessa di cui già aveva chiesto a Ciacco nel canto VI, cioè quel Farinata la cui voce si leverà tra poco fra le tombe. Che tale sia l'intenzione nascosta si deduce dalla risposta di Virgilio al v. 18. Potrebbe anche intendersi in genere di fiorentini noti a Dante (Buti), ma tale interpretazione diminuisce la grande forza della domanda, a cui l'apostrofe del v. 22 è chiara risposta. Questa domanda che risuona nel silenzio delle tombe scoperte e senza alcuna custodia crea di fatto già l'attesa che le ultime parole di Virgilio rafforzeranno.

8. *già...*: i coperchi sono già alzati; non c'è sorveglianza (come agli altri cerchi); non c'è dunque nessun ostacolo al desiderio di Dante.

9. *face*: fa; come *faci* al v. 16, è da ritenersi, più che latinismo, forma dovuta all'influenza della lirica siciliana.

10. *Tutti saran serrati...*: i coperchi saranno chiusi nel giorno del giudizio universale, quando le anime rivestiranno i loro corpi e li riporteranno per sempre in quelle tombe. *Iosafàt* è la valle presso Gerusalemme dove, secondo la Scrittura, avverrà il giudizio uni-

quando di Iosafàt qui torneranno
coi corpi che là sù hanno lasciati.
Suo cimitero da questa parte hanno
con Epicuro tutti suoi seguaci,
che l'anima col corpo morta fanno.

versale (cfr. *Ioel* 3, 2 e *Matth*. 25, 31). Le tombe aperte aspettano dunque i corpi dei dannati. Il riferimento al Giudizio, che già osservammo essere una costante dell'oltremondo dantesco, riporta sempre in primo piano il corpo, ora sepolto, ma che dovrà risorgere, quasi anticipando quella realtà nella fantasia, e già rendendo in qualche modo corporea, per riflesso, la realtà di ombre che ora ci sta davanti.

13. *Suo*: loro; *suo* riferito a soggetto plurale (secondo l'uso latino) è normale nei nostri antichi.

14. *Epicuro*: il filosofo greco era noto a Dante attraverso il *De finibus* di Cicerone (cfr. *Conv*. IV, VI 11-2) ed era considerato nel Medioevo come il capostipite dei negatori dell'immortalità dell'anima, e in generale della concezione materialistica ed edonistica della vita. Questa eresia, che tale non può chiamarsi propriamente in Epicuro, vissuto prima di Cristo, ma che prese il suo nome in età cristiana, era molto diffusa ai tempi di Dante, anche in Firenze, come attesta il Villani (IV 30). La negazione dell'immortalità era propria in particolare degli ambienti intellettuali. Dante nel *Convivio* non presenta Epicuro come un eretico, ma solo come il caposcuola di una delle tre più importanti correnti filosofiche dell'antichità (Epicurei, Stoici, Accademici), definite in rapporto al problema del fine ultimo dell'uomo. La differenza dipende dalla prospettiva, filosofica nel trattato, religiosa nel poema, dove il fine dell'uomo è ormai per Dante l'unione con Dio, alla quale tutto il viaggio conduce (sul problema si veda la voce *Epicurei* in ED II, pp. 697-701, a cura di G. Stabile).

15. *che l'anima col corpo...*: che ritengono che l'anima muoia insieme al corpo; questo verso è posto quasi ad epigrafe del canto, come già nel V (e anche là in proposizione relativa, col tempo presente e in conclusione di terzina) la definizione dei lussuriosi: *che la ragion sommettono al talento*. Tale definizione non va dunque sottovalutata se si vuol comprendere tutta la scena che segue, che da essa in qualche modo s'intitola. Tanto più se si ha presente quanto appassionatamente questa opinione è condannata in *Conv*. II, VIII 8: «intra tutte le bestialitadi quella è stoltissima, vilissima e dannosissima», e con quanto ardore è là (*Conv*. IV, II 16) procla-

Però a la dimanda che mi faci
quinc'entro satisfatto sarà tosto,
e al disio ancor che tu mi taci». 18
E io: «Buon duca, non tegno riposto
a te mio cuor se non per dicer poco,
e tu m'hai non pur mo a ciò disposto». 21
«O Tosco che per la città del foco

mata la fede di Dante nell'immortalità dell'anima: «e io così credo, così affermo e così certo sono ecc.»; passo che ci è testimonio di come vivo fosse il problema, quanto forti e noti avversari avesse quella verità di fede, e come Dante tenesse a prendere posizione e a proclamarla, con accento non diverso dagli incrollabili versi sulla fede che risuonano nel XXIV del *Paradiso* (130-47). (Per la definizione degli epicurei si veda il commento di Servio *ad Aen*. IV 34: «dicit autem secundum Epicureos, qui animam cum corpore dicunt perire».)

16. *faci*: cfr. *face* al v. 9 e nota.

17. *quinc' entro*: da qui dentro, cioè da questo cerchio, o anche da queste arche (la frase sembra accompagnare un gesto di Virgilio).

– *satisfatto sarà*: forma impersonale che ricalca il modello latino «satisfactum erit»: si soddisferà, si darà soddisfazione alla tua domanda (cfr. v. 126).

18. *e al disio*: come nel canto IX (v. 30), Virgilio ha ben compreso la vera domanda di Dante, il suo vero desiderio.

19. *riposto*: chiuso, celato.

20. *mio cuor*: il segreto pensiero o desiderio del cuore; Dante stesso, in *Conv*. II, VI 2 – spiegando il verso «udite il ragionar ch'è nel mio core» –, ci dà la chiosa: «lo "core" si prende per lo secreto dentro».

– *se non per dicer poco*: al solo scopo di parlar poco, e non infastidirti; cioè non per nasconderti qualcosa.

21. *non pur mo*: non da poco, cioè: già da un pezzo (cfr. III 79-81); l'espressione *pur mo* vale infatti «or ora», «testé» (cfr. *Purg*. VIII 28: *Verdi come fogliette pur mo nate*), essendo composta da *pur* rafforzativo e dall'avverbio *mo* (ora), forma apocopata dell'avverbio latino *modo*, propria del dialetto toscano, e diffusa anche in altre regioni d'Italia.

22. *O Tosco...*: possiamo chiosare questo grande verso con la didascalia che Dante stesso farà seguire: *Subitamente questo suono uscìo / d'una de l'arche*. Proprio perché la spiegazione è posposta,

vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco. 24
La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio
a la qual forse fui troppo molesto». 27

l'uscita di questa voce è improvvisa e subitanea (*Subitamente*) e risuona tra i sepolcri con incredibile autorità. L'apostrofe, che ad ogni parola esprime un profondo e complesso ambito di pensieri e sentimenti (*Tosco – città del foco – vivo...*), è forse la più straordinaria di tutto il poema, esempio eminente dell'intensità e sinteticità di cui è capace il verso dantesco.

– *Tosco*: cioè toscano, della mia stessa patria; questa parola porta con sé tutto il mondo di Farinata, concentrato appunto in quella patria.

– *per la città del foco*: qui nell'inferno, nella città di Dite, nel luogo del tormento eterno; e il pensiero non può non correre dall'una all'altra città.

23. *vivo*: con valore e posizione predicativa: ancor vivo; e quindi ancor legato a quel mondo. Tu solo vivo tra noi morti per sempre. La parola, come *Tosco*, sta non a caso nella prima sede del verso.

– *ten vai*: così libero, e padrone di te stesso nell'andare.

– *onesto*: in modo onorevole e cortese («honorabiliter et ornate»: Benvenuto). Dimostri quindi un animo elevato e capace di nobili sentimenti (e per questo potrai ascoltarmi). *Onesto*, come *onestà*, ritiene ancora in Dante del valore latino derivato da *honor* (cfr. in senso affine a questo *Purg*. VII 1: *l'accoglienze oneste e liete*); qui si riferisce alla gentilezza e dignità con cui Dante ha parlato nei vv. 18-21.

24. *piacciati*: la preghiera è cortese, e forse contiene e vela il senso della differenza e distanza tra il dannato e il vivo. Così Brunetto Latini, nel canto per tanti aspetti fratello di questo, userà la stessa parola: *O figliuol mio, non ti dispiaccia* (XV 31). Già questa terzina descrive Farinata prima ancora che appaia: dignità, fierezza, amor di patria, tristezza, nobiltà d'animo, tutto risuona in questi soli tre grandissimi versi.

25-6. *La tua loquela...*: il tuo modo di parlare, la tua parlata, ti dimostra chiaramente nativo di quella patria (cfr. *Matth*. 26, 73: «loquela tua manifestum te facit»: il ricalco è evidente).

27. *molesto*: gravemente nocivo; il senso di questo aggettivo in Dante è molto più forte di quello che sia poi divenuto nell'uso mo-

Subitamente questo suono uscìo
d'una de l'arche; però m'accostai,
temendo, un poco più al duca mio.
Ed el mi disse: «Volgiti! Che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:

derno. Si pensi che esso è riferito all'atto del suicida verso il proprio corpo nel canto XIII (v. 108). Farinata esprime qui, proprio nelle prime parole, il fondo di tutti i suoi pensieri. Dietro a questa frase già si profila il terribile evento (la strage di Montaperti) di cui si tace, ma che è ben presente ai due interlocutori, e che per anni aveva pesato sulla vita di Firenze; esso verrà allo scoperto in tutta la sua tragicità soltanto nel v. 85: *Lo strazio e 'l grande scempio* (cfr. nota ivi). Tale procedimento di sviluppo tematico è tipico della più grande arte dantesca. Su questa parola così densa di richiami, e a cui il *forse* accresce drammaticità – come un continuo tormentoso domandarsi se così fu –, si chiude la grande apostrofe.

28. *uscìo*: uscì, con desinenza dell'antico perfetto; cfr. *combatteo* a V 66, *feo* a IV 144 e nota.

31. *Che fai?*: acutamente il Buti: «quasi dicat: quid fugis timide illum ad quem deberes avide accedere?»; proprio ora che sta per essere soddisfatto, cioè, il desiderio prima taciuto ma non nascosto. Il *Volgiti* – *Vedi* fa intendere che Dante per paura abbia volto le spalle alla voce che usciva dalla tomba. Questo timore non è un fatto accidentale, ma funzionale. Esso anticipa la grandezza e reverenza che spira da tutta la figura del grande fiorentino, talmente connaturata al testo che toglierla da esso vuol dire travisarne il significato.

32. *Vedi là Farinata...*: questo verso e il seguente ci danno la prima figurazione – completata dai due versi paralleli (35-6) della terzina seguente – del Farinata che Dante vide e volle che noi vedessimo: un uomo che si erge in tutta la sua umana statura, pieno di dignità e fierezza e insieme di superbia e alterigia. Ad essa aggiungerà pochi tratti (*levò le ciglia... – né mosse collo...*) che la confermano, e insieme uno che sembra incrinarla (*sospirando*). Tutta quella grandezza infatti, che «sembra» (come *avesse...*) sfidare l'inferno, non basterà a togliere l'eterno tormento e l'eterna cecità a cui Farinata, ben consapevole, soggiace (*ciò mi tormenta più che questo letto...*; *tutta morta / fia nostra conoscenza...*). Sono questi i due termini del dramma – e già Dante ce ne ha avvertiti fin dal VI canto (vv. 79-87) – e non si può eliminare o attenuare uno dei due senza perderne la forza.

da la cintola in sù tutto 'l vedrai».
Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergea col petto e con la fronte

– *Farinata*: Manente degli Uberti, detto Farinata, fu il personaggio politico di maggiore spicco della parte ghibellina di Firenze nel sec. XIII. Fu sempre al centro delle alterne vicende della lotta tra le due fazioni (cfr. v. 48 e nota). Il suo nome è legato soprattutto alla battaglia di Montaperti, nella quale i fuoriusciti ghibellini, uniti ai senesi e appoggiati da Manfredi, vinsero in modo travolgente le forze guelfe guidate dai fiorentini. Egli salvò Firenze dalla distruzione nel concilio di Empoli seguito alla vittoria (v. 92 e nota), ma rientrato coi suoi in città compì terribili vendette. Morì nel 1264, e il suo nome fu esecrato per decenni nel ricordo di quella strage. Nel 1283 (Dante aveva 18 anni) fu celebrato contro di lui in Firenze un processo di eresia, con condanna postuma, di cui ci è rimasto il documento. L'eresia catara, alla quale aderivano molti fra i ghibellini, era diffusa nella città (si veda la nota a IX 133). Per l'Uberti si trattava probabilmente di un atteggiamento mentale, quello per cui Dante lo colloca fra gli Epicurei (si veda A. Frugoni, *Il canto X dell'Inferno*, in NLD, I, pp. 261-83). Così acutamente Benvenuto: «imitator Epicuri non credebat esse alium mundum nisi istum; unde omnibus modis studebat excellere in ista vita brevi, quia non sperabat aliam meliorem».

33. *da la cintola...*: essendosi levato in piedi nella tomba (che è, ricordiamo, un sarcofago di pietra) è visibile dalla vita in su: l'espressione era di uso comune e popolare, ma il *tutto* la trasforma, dando alla figura che appare un eccezionale rilievo (Cavalcante, che si leverà in ginocchio, appare soltanto *fino al mento*). Il *s'è dritto*, già inconsueto nell'*Inferno*, sarà ripreso e come spiegato dal *s'ergea* del v. 35; il primo verbo è l'atto fisico, il secondo verbo è l'atto morale.

34. *viso*: sguardo.

– *fitto*: confitto; indica l'intensità dello sguardo. È l'intensità di chi finalmente appaga l'antico desiderio (Torraca); cfr. XV 26: *ficcai' li occhi per lo cotto aspetto*. Il *già* vuol dire prima che Virgilio finisse di parlare. I due sguardi si scontrano con pari dignità.

35. *col petto e con la fronte*: «quasi dicat: magnifice et superbe» (Benvenuto); con la solita finezza, l'imolese coglie, accanto alla superbia, la reale grandezza umana di Farinata (*magnifice*). Il portare la fronte alta indica anche altrove nella *Commedia* la superbia (cfr.

com'avesse l'inferno a gran dispitto.
E l'animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepulture a lui,
dicendo: «Le parole tue sien conte».
Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,

Purg. XII 70-1; *Par*. IX 50), mentre l'ergersi del petto sembra ricordare la forza dell'animo pronto ad ogni battaglia. È indubbia la superiorità umana espressa da questo atteggiamento, ma apparirà altrettanto chiaro dal contesto quanta profonda miseria e infelicità essa racchiuda.

36. *dispitto*: disprezzo (lat. med. *dispectus*, antico francese *despit*); cfr. IX 91: *gente dispetta*, per spregiata, spregevole (il verbo *dispettare* era nell'uso). Questo *dispitto*, che commenta il verso precedente, è parola chiave di tutto l'episodio; si veda più oltre: *quasi sdegnoso* (v. 41), e il *disdegno* che definirà Guido Cavalcanti (v. 63) e che di questo *dispitto* è l'esatto equivalente. Tale atteggiamento è proprio di questi uomini grandi d'animo e d'intelletto, che proprio per esso restano per sempre al di qua del loro compimento eterno. Da tale rischio, che fu anche il suo, Dante si distacca qui con totale decisione.

37. *animose*: che danno animo, coraggio; si può anche intendere: «pronte e deste all'officio» (Boccaccio), nel qual caso tuttavia la coppia di aggettivi diventa puramente sinonimica.

39. *conte*: l'aggettivo ha varie sfumature di significato nell'italiano antico (cfr. III 76 e nota); qui probabilmente va inteso come derivato dal latino *comptus*: ornato, ben disposto (si cfr. l'espressione latina *oratio compta*, cioè ben costruita); altri intende da *cognitus*, nel senso di «ben ponderato, conveniente» (Parodi). Ambedue le derivazioni, che probabilmente si sovrappongono, concorrono a dire lo stesso: parole che si convengono alla grandezza dell'uomo. Anche questo dettaglio – che a Farinata non si possa parlare a caso, senza curare le parole – contribuisce al clima di reverenza che Dante qui vuole instaurare, come verso persona di alta condizione.

41. *quasi sdegnoso*: si veda la nota al v. 36. Prima, rivolgendosi all'ignoto *Tosco* che udiva passare fra le tombe, Farinata ha usato parole di preghiera, di accorata richiesta, come sollevandosi in lui un'onda di ricordi e sentimenti. Ora, che sono faccia a faccia, ritorna in lui l'abituale modo di disdegno verso gli altri a lui minori o ostili; e del fiorentino vuol sapere non il nome, ma la parte.

mi dimandò: «Chi fuor li maggior tui?». 42
Io ch'era d'ubidir disideroso,
non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;
ond'ei levò le ciglia un poco in suso; 45
poi disse: «Fieramente furo avversi

42. *li maggior tui*: i tuoi antenati (dal lat. *maiores*); cioè a quale famiglia, e quindi a quale parte, appartieni. La domanda rivela il costante ed unico indirizzarsi dei pensieri di quest'uomo.

43. *d'ubidir disideroso*: come al v. 40, tale annotazione rileva la condizione di superiorità umana in cui Dante vuol porre Farinata. Di fronte a lui, l'obbedire viene istintivo. In tali tratti certamente si riflette l'alone leggendario che circondava in Firenze la figura del capo ghibellino ai tempi della fanciullezza di Dante, pur nella generale esecrazione. Tipico di questa come di altre tali storie dantesche infatti è l'aver il poeta mantenuto tutti i lineamenti reali e storici della figura umana nell'oltremondo, pur creando con quelli stessi una diversa dimensione: proprio da essi cioè nasce e si configura la condizione infernale e tragica del personaggio. Qui Farinata, grande di statura e di animo, è chiuso tuttavia in un eterno tormento, il cui aspetto più grave nasce per lui proprio dalla sua stessa passione politica (cfr i vv. 77-8), mentre Dante, a lui minore e di fronte a lui «desideroso d'ubbidire», prosegue libero il suo cammino verso il *dolce raggio* di colei che l'attende.

45. *levò le ciglia*: questo gesto, così realisticamente colto, è stato interpretato diversamente. Alcuni intendono: nello sforzo di ricordare; altri: in atto che esprime disprezzo. Tutta la raffigurazione di Farinata ci porta a questa seconda interpretazione, che concorda con le parole che egli pronuncia subito dopo e con il *quasi sdegnoso* del v. 41. Inoltre, una connotazione che non abbia rilevanza ai fini della creazione e identificazione del personaggio ci sembra senz'altro da escludere in un testo come questo, dove tutto è condensato in brevissimo, e dove ogni singola parola è contata e carica di simultanei affetti e pensieri.

– *suso*: lat. *susum*, da *sursum*; altre edizioni hanno *soso*, di uso più raro, con variazione vocalica (come *voi-vui*); ma qui si tratta probabilmente di una rima siciliana o imperfetta (come poco oltre *lume-come*) che alcuni copisti hanno voluto correggere in perfetta (cfr. *agogna* a VI 28 e nota e Petrocchi *ad locum*).

46. *Fieramente*: l'avverbio dà rilievo e dignità agli avversari, in-

a me e a miei primi e a mia parte,
sì che per due fiate li dispersi». 48
«S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogne parte»,
rispuos'io lui, «l'una e l'altra fiata;
ma i vostri non appreser ben quell'arte». 51

tonandosi peraltro al carattere di Farinata, che fa ogni cosa di cui tratti grande alla sua misura.

– *avversi*: gli Alighieri erano di parte guelfa, e dunque nemici della famiglia (i *miei primi*) e della parte di Farinata. Il moltiplicare in tre determinazioni tale inimicizia (in modo da occupare tutto il verso) la ingigantisce ed esaspera, come è proprio del capo ghibellino.

48. *due fiate*: due volte; sono le due cacciate dei guelfi, avvenute in Firenze la prima nel 1248, quando giunsero ai ghibellini gli aiuti di Federico II, e la seconda nel 1260, dopo la rotta di Montaperti; anche se è vero che di ambedue fu parte eminente Farinata, il parlarne in prima persona (*li dispersi*) rivela l'uomo: dove è lui, non c'è posto per nessun altro.

49. *S'ei fur cacciati...*: la risposta, violenta e intonata a modo di «rinfaccio» (o *improperium*, come allora si diceva), secondo l'uso tra gli avversari politici, produce due effetti immediati: fa apparire sulla scena infernale il clima terreno delle lotte partigiane cittadine, e insieme d'un tratto pone sullo stesso piano umano e morale – come già fece lo sguardo – i due personaggi. Il Dante *d'ubidir desideroso* sembra scomparso, a sentir toccare l'onore dei suoi. È ben vero che tale sentimento dell'onor familiare era fortissimo nel Medioevo (come osservò il Barbi), ma non bisogna dimenticarsi – trascinati dalla *fictio poetica* in verità qui potentissima – che è Dante stesso a condurre le fila del dialogo, e che tale «rinfaccio» è quindi volutamente creato, proprio per quel duplice effetto che sopra abbiamo indicato.

– *d'ogne parte*: da ogni luogo ove si erano ricoverati (Scartazzini).

50. *l'una e l'altra fiata*: la prima nel gennaio del 1251, dopo la sconfitta dei ghibellini a Figline e dopo la morte di Federico II e del suo podestà in Firenze, Riniero di Montemerlo; la seconda nel 1266, dopo la morte di Manfredi di Svevia a Benevento, battaglia in cui tramontarono definitivamente le fortune ghibelline in Italia (cfr. Villani VI 38 e 42; VII 73 sgg.).

51. *quell'arte*: l'arte del ritorno; è un modo duramente ironico per dire a Farinata che dei suoi nessuno era più ritornato a Firen-

Allor surse a la vista scoperchiata
un'ombra, lungo questa, infino al mento:
credo che s'era in ginocchie levata.
Dintorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco;

ze. Gli Uberti erano stati infatti sempre esclusi da ogni condono (cfr. più oltre, vv. 83-7 e note). Quanto profondamente tale frase colpisca il capo ghibellino apparirà solo più avanti, ai vv. 77-8: qui resta sospesa, quasi prolungando il suo effetto nel silenzio che l'accoglie.

52. *Allor surse...*: si alzò rendendosi visibile; va unito con *infino al mento* del v. 53.

– *a la vista scoperchiata*: all'apertura della tomba, che era senza coperchio; *vista* indica «ogni apertura attraverso la quale si potesse guardare» (Sapegno); cfr. *Purg*. X 67, dove vale «finestra» e *Par*. II 115 (*vedute*) e XXX 9, dove è detto delle stelle, quasi finestre del cielo.

53. *un'ombra...*: è Cavalcante dei Cavalcanti, padre del poeta Guido, ritenuto in Firenze, come Farinata, colpevole dell'eresia epicurea («con simigliante credenza vivendo si ritenne»: Iacopo). Quest'ombra che si leva *lungo* l'altra (cioè a ridosso, affiancando l'altra: cfr. XXI 98) e appare solo *infino al mento* (mentre la prima è visibile *da la cintola in su*), perché si alza solo in ginocchio, come non avesse la forza di alzarsi in piedi, subito si dichiara minore dell'altra. Minore di forza, e anche di superbia, porta tuttavia con sé, nella diversità, una non minore intensità di dramma. È un altro mondo che qui si affaccia, anch'esso fiorentino e ben strettamente legato a Dante forse più del primo: è il mondo letterario degli intellettuali, del «primo amico» Guido. Sembrano irrompere in questo canto i due grandi motivi della giovinezza di Dante, l'uno intrecciato all'altro, con la potenza antica, eppure tali che egli può ormai guardarli con profondo distacco; la Firenze di allora sembra entrare con violenza sulla scena, le voci stesse di allora risuonano qui nel cerchio infernale. È il segreto e la forza di questo canto, di altissima poesia, dove, come già in Francesca, Dante lascia e distacca da sé parte della sua vita.

55-6. *come talento avesse...*: come se avesse desiderio, voglia; alla voce del fiorentino, al nome pronunciato da Dante, Cavalcante si leva, con l'unico scopo che ora dirà: vedere suo figlio. Egli guarda ansiosamente tutto intorno (*Dintorno*) a Dante, come se avesse ritenuto certa la presenza dell'altro.

e poi che 'l sospecciar fu tutto spento,
piangendo disse: «Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
mio figlio ov'è? e perché non è teco?».
E io a lui: «Da me stesso non vegno:

57. *'l sospecciar...*: il dubitoso sperare (che vi fosse *altri*, cioè il figlio). Dal lat. *suspectare*, frequentativo di *suspicio*; vale «aver sospetto» di qualcosa; qui in senso buono, di cosa che ci si augura.

– *fu tutto spento*: il guardare, e lo sperare, sembrano prolungarsi, come se ci volesse del tempo prima di rassegnarsi a convincersi che l'altro non c'è.

58. *piangendo*: è la prima espressione di Cavalcante, già vinto prima di parlare. Null'altro infatti egli vuole sapere, la domanda già comporta una sconfitta.

59. *per altezza d'ingegno*: in virtù del tuo alto, eccezionale ingegno (cfr. II 7: *o alto ingegno*); il nodo dell'incontro con Cavalcante (che è poi in realtà un incontro con Guido) è tutto in queste parole. Cavalcante, ignorando valori che non siano quelli umani, pensa che Dante possa compiere un tale straordinario viaggio solo per la forza del suo ingegno, cioè per la sua umana eccellenza. Ma in questo Dante non era da più del suo figliolo Guido. Perché dunque costui non è qui? Nella risposta di Dante – *Da me stesso non vegno* – sta appunto tutta la distanza, che fu ben dolorosa e tragica per l'animo del più giovane, che separò i due uomini.

60. *mio figlio ov' è?*: l'acutezza di questo grido riecheggia, anche nell'accento (*Hector ubi est?*) il grande passo virgiliano dell'incontro di Andromaca con Enea sulla spiaggia dell'Epiro, passo a cui sono ispirate anche le tre drammatiche interrogazioni successive (cfr. *Aen*. III 306-13). In una situazione inversa, Andromaca crede che Enea venga dagli Inferi, e chiede quindi perché Ettore non è venuto con lui. E questo uno degli esempi più alti dell'incontro tra i due grandi poeti italici, per cui Dante può riprendere alla lettera Virgilio facendo altra e non meno grande poesia: la sostanza umana del fatto è appunto la stessa (il non vedere il proprio caro accanto all'amico che viene dall'altro mondo), ma in Dante c'è una risonanza in più e questa assenza è molto più tragica: di quella assenza (di quel grido) soffre infatti lui stesso, ma per un'altra ragione: l'amico non può – non poté – percorrere la stessa via di salvezza.

61. *Da me stesso...*: da solo; cioè in virtù delle mie qualità uma-

colui ch'attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno». 63
Le sue parole e 'l modo de la pena

ne. Come abbiamo osservato, questa frase è essenziale per comprendere tutta la *Commedia*. Il grande viaggio di salvezza si compie infatti solo per virtù dall'alto (*Purg*. I 68-9), cioè per grazia, ed occorre quindi una guida che Dante coscientemente accetta e richiede (I 130-5). Questo significava rinunciare all'orgoglio intellettuale dell'autosufficienza della ragione – che portava appunto all'eresia – fortemente diffuso nell'élite culturale del suo tempo di cui Guido era uno dei massimi rappresentanti, atteggiamento di cui Dante stesso aveva subito influenza e il fascino. Così si comprende anche il senso del discusso v. 63, che non fa che dichiarare ciò che in questo è già implicito.

63. *forse cui Guido vostro...*: a colei (Beatrice) che il vostro Guido forse ebbe a dispregio. Sul senso di questo verso, tormentato dall'esegesi, si veda la nota alla fine del canto.

– *Guido*: Guido Cavalcanti, il personaggio di maggior rilievo nella Firenze culturale della giovinezza di Dante; considerato il secondo nome, in ordine di tempo, della scuola dello Stil Nuovo, superò tuttavia il «padre» Guido Guinizzelli (cfr. *Purg*. XI 97-8; XXVI 97-9) e tra i poeti del '200 fu secondo soltanto a Dante; appartenne anch'egli ai negatori dell'immortalità dell'anima, e in genere all'ambiente degli intellettuali atei, come testimoniano il Boccaccio (*Dec*. VI 9, 9) e Benvenuto: «errorem quem pater habebat ex ignorantia, ipse conabatur defendere per scientiam». Cultore della filosofia, rivela nelle sue opere l'influenza dell'averroismo allora di moda. Dante, più giovane, fece parte della sua cerchia al tempo delle rime d'amore e lo chiama nella *Vita Nuova*, che a lui è dedicata, suo «primo amico» (III 14; XXX 3). Tutte le *Rime* di quel periodo testimoniano il suo profondo rapporto con Guido, sul piano intellettuale e stilistico. Questi versi lo definiscono e risolvono per sempre. – Di nobile famiglia, il Cavalcanti fu attivo anche nella vita politica; tra i capi di parte bianca, fu confinato nel giugno del 1300, al tempo del priorato di Dante, insieme ai principali rappresentanti delle due fazioni; da quel confino tornò ammalato e morì nell'agosto dello stesso anno. Guelfo, aveva sposato la figlia di Farinata quando per ragioni di pace si erano stretti parentadi tra le opposte fazioni. Farinata apprende dunque, come osservò per primo il Foscolo, nella finzione scenica qui creata, la morte del proprio genero.

m'avean di costui già letto il nome;
però fu la risposta così piena.
Di subito drizzato gridò: «Come?
dicesti "elli ebbe"? non viv'elli ancora?
non fiere li occhi suoi lo dolce lume?».

65. *già letto*: già dichiarato (cfr. *Purg*. XXVI 85); nessun altro, sembra voler dire Dante, poteva essergli considerato a pari per ingegno, se non Guido; in più la pena per eresia (*'l modo de la pena*) gli conferma trattarsi di Cavalcante, di cui erano note in Firenze le credenze epicuree (cfr. nota al v. 53).

66. *così piena*: completa ed esauriente; la risposta è infatti, come si è visto, ben densa di significato.

67. *drizzato*: in piedi, mentre prima era in ginocchio. La spinta dell'angoscia lo fa alzare in piedi e gridare, mutando atto e voce, e divenendo grande anch'egli per quel breve momento.

67-8. *Come dicesti?*: manteniamo in questi versi la punteggiatura del '21, che riteniamo per più ragioni decisamente preferibile a quella del Petrocchi (già proposta da Casella e Contini):... *Come? / dicesti "elli ebbe"?*... L'unico argomento portato infatti per la nuova punteggiatura, di un simile uso fatto del *come* a *Purg*. XXVII 43, con interpunzione esclamativa a fine di verso, non sembra in verità vincolante, a parte la totale diversità del contesto. A noi sembra in primo luogo che il valore logico, e drammatico, di quell'*enjambement* stia nel dubbio, come di chi non ha ben sentito, e spera di non aver ben sentito, valore che la nuova punteggiatura attenua o toglie dei tutto. In quel tragico prolungarsi del *come* è poi l'elemento di forza ritmica di tutta la terzina, altrimenti di costruzione banale, specie nel secondo verso, che risulterebbe fatto di due emistichi uguali. Infine il modello virgiliano (*Aen*. III 310-2) presenta un'ugualmente variata sequenza ritmica, con *enjambement* dal 1° al 2° verso, e alcuni membri che sembrano riecheggiati da Dante in egual sede di verso: *vivisne? – elli ebbe?*; *Hector ubi est? – mio figlio ov' è?*.

68. I tre interrogativi nello stesso verso (eccezionali nella *Commedia*) esprimono il massimo del dolore. Sembra che, morto Guido, non resti a Cavalcante più nulla, ed egli sembra di fatto morire una seconda volta (v. 72).

69. *non fiere*: non ferisce, non colpisce; forma normale del presente antico di *ferire* (cfr. IX 69 e nota).

– *lo dolce lume*: la dolce luce del sole (*lume* è rima imperfetta o

Quando s'accorse d'alcuna dimora
ch'io facea dinanzi a la risposta,
supin ricadde e più non parve fora.
Ma quell'altro magnanimo, a cui posta

siciliana con *come* e *nome*). Questo richiamo è, come abbiamo visto altre volte, un *topos* dell'*Inferno* dantesco, che tuttavia in questo verso si carica di straordinaria potenza. Qui batte l'accento dell'ultima disperata domanda, che sembra oltrepassare la volta dell'inferno. È questo uno dei passi della *Commedia* che restano per sempre nel ricordo del lettore per la suprema tensione umana che lo attraversa: e non è chi non veda come dietro a quello strazio paterno stia come ultima ragione quella negazione dell'immortalità dell'anima che intitola il canto. Se infatti tutto si conclude sulla terra, la perdita del *dolce lume* è in realtà perdita totale e definitiva.

70. *alcuna dimora*: alcun indugio; Dante indugia a rispondere, come spiegherà dopo (vv. 112-4), perché non comprende come l'altro possa ignorare che Guido è ancor vivo, dato che i dannati conoscono e predicono l'avvenire. Bisogna ricordare che il viaggio è immaginato nella primavera del 1300, quando Guido era appunto vivo, sia pure per pochi mesi ancora. Questa straordinaria invenzione scenica, dell'equivoco su quella parola *ebbe* – forse veramente uscita di getto dalla penna di Dante, come qualcuno ha pensato, dato che Guido era ben morto quando egli scriveva – che provoca la caduta senza ritorno di Cavalcante (una seconda morte appunto) e poi la tragica e tristissima spiegazione di Farinata ai vv. 100-8, è una delle meraviglie di questo canto. Se si aggiunge che creando questa finzione in cui Guido è creduto morto, ma risulta ancora vivo, Dante aveva presente nel cuore (come ben vide il Foscolo) la morte reale dell'amico di un tempo, avvenuta in parte per causa sua, la densità di questi versi apparirà tra le più forti della storia della poesia. Al suo confronto, la scena di Farinata che difende Firenze contro tutti, al concilio di Empoli, sembra ai nostri occhi quasi impallidire nel suo pur grande rilievo drammatico.

73. *Ma quell'altro magnanimo*: il *Ma* conclude la scena di Cavalcante e riapre quella di Farinata, stabilendo una contrapposizione fra le due figure: il primo è caduto supino al grave colpo subito; l'altro, che ha subito uguale dolore, resta in piedi e non si sposta né muta aspetto. A questo contrasto va riferito l'aggettivo *magnanimo* che subito segue. Farinata è infatti dichiarato magnanimo nel

restato m'era, non mutò aspetto,
né mosse collo, né piegò sua costa:
  e sé continuando al primo detto,
«S'elli han quell'arte», disse, «male appresa,
ciò mi tormenta più che questo letto.

senso specifico di chi sopporta con animo forte e incrollabile i colpi del destino. Non c'è nell'aggettivo una lode incondizionata, né tanto meno un biasimo, come oggi si è sostenuto. Si riconosce qui a Farinata la sua eccezionale statura umana in accordo con la figura di lui tramandata, di animo fiero e indomito. Egli non si piega al dolore di Cavalcante è stato detto; ma tale atteggiamento impassibile riguarda non soltanto il dolore dell'altro, ma anche il suo proprio: anch'egli è stato profondamente ferito, come subito dirà. Questa «magnanimità» fa parte dunque del Farinata storico, che non si altera in nessun modo ma si perpetua, come dicemmo, nell'aldilà dantesco; ma essa appare qui in tutto il suo tragico limite: insensibile ai dolori altrui; insufficiente a trar fuori l'uomo dall'inferno, dove egli resta con la sua superba incredulità.

– *a cui posta*: al cui desiderio (espresso nel v. 24), cioè: per assecondare il desiderio del quale. *Posta* in tali espressioni significa beneplacito, piacimento (cfr. VI 81: *a tua posta*: a tuo talento).

74. *non mutò aspetto...*: la triplice negazione sottolinea la rigida impassibilità della figura di Farinata, fisso nel suo unico pensiero; essa rimanda il lettore all'atteggiamento prima fissato (*ed ei s'ergea...*) come a qualcosa di immutabile.

75. *né mosse collo... sua costa*: non chinò quindi il capo, né lo volse; e non si curvò verso l'altro, piegando il busto. Come vedremo, ci sarà tuttavia un ricordo che finirà col far «muovere il collo» a questa immobile figura.

76. *sé continüando...*: continuando il discorso precedente, rimasto interrotto (come se niente fosse accaduto); *continuarsi a* era di uso comune per «continuare», «far seguito» a un discorso: cfr. *Conv*. II, X 3 : «dice adunque continuandosi a l'ultime sue parole...».

77. *S'elli han quell' arte...*: il discorso rimasto in sospeso a cui si rifà ora Farinata era l'ultima frase di Dante (v. 51) che gli annunciava l'esilio degli Uberti.

78. *ciò mi tormenta*: il dolore per l'esilio dei suoi è più tormentoso, per Farinata, dello stesso letto infuocato che è per lui la tom-

Ma non cinquanta volte fia raccesa
la faccia de la donna che qui regge,
che tu saprai quanto quell'arte pesa.
E se tu mai nel dolce mondo regge,
dimmi: perché quel popolo è sì empio

ba in cui giace. Appare qui chiaramente come la vera pena infernale non è tanto il tormento fisico, ma la colpa stessa che rode l'animo – cioè l'atteggiamento dell'animo già assunto in vita, che del resto le pene simboleggiano. In questo caso, l'attaccamento esclusivo e cieco ai valori terreni: la grandezza del figlio per Cavalcante, la fortuna della parte per Farinata.

79. *Ma non cinquanta*...: non passeranno cinquanta mesi (non si accenderà cinquanta volte la faccia della luna, venerata come Proserpina, dea degli Inferi) che tu saprai a tue spese come sia difficile l'arte del ritorno. Tutti i tentativi dei Bianchi di rientrare in Firenze fallirono infatti, e Dante ruppe con loro nel giugno del 1304, mentre il viaggio è immaginato nell'aprile del 1300: giusto un tempo di cinquanta mesi.

80. *che qui regge*: che governa questo mondo infernale (cfr. I 127: *In tutte parti impera, e quivi regge*).

81. *che tu saprai*: la risposta di Farinata non ha questa volta il piglio della ritorsione, ma è formulata con amara tristezza, come ad accomunare l'altro al proprio destino e dolore.

82. *E se tu mai*...: è il *se* augurativo (che corrisponde al latino *sic* o *utinam*), ripreso più oltre da Dante al v. 94 e altre volte nel poema. È costruito normalmente con il modo congiuntivo: *regge* (lat. *redeas*) è infatti congiuntivo presente di «redire» (cfr. *veggia* da *videam* a I 134 e nota): così tu possa ritornare...; *mai* vale «una qualche volta» (lat. *umquam*), valore che del resto gli è proprio anche nell'italiano moderno (cfr. IV 49; IX 17; ecc.). – Tutti i critici hanno avvertito il mutamento del tono di Farinata in questa ripresa di dialogo. Se egli non si è mosso, né ha mutato aspetto, qualcosa è pur cambiato dopo la tragica scena di Cavalcante, seguita al durissimo colpo a lui inferto dalle parole di Dante.

83. *quel popolo*: il fiorentino; non nominato per riserbo o per sdegno.

– *empio*: senza pietà. Gli Uberti infatti erano stati sempre esclusi dai pubblici editti di condono, e tutto il popolo nutriva una profonda esecrazione verso il loro nome, come ci testimoniano gli antichi commentatori.

incontr'a' miei in ciascuna sua legge?». 84
Ond'io a lui: «Lo strazio e 'l grande scempio
che fece l'Arbia colorata in rosso,
tal orazion fa far nel nostro tempio». 87

84. *in ciascuna sua legge*: «Quando fiebat aliqua reformatio de bannitis reducendis, semper excipiebantur Uberti» (Benvenuto); da ogni amnistia, erano esclusi gli Uberti.

85. *Lo strazio e 'l grande scempio...*: i due termini sono posti in forte *gradatio*, con grande effetto emotivo: è questa la terribile strage di Montaperti, che colorò di sangue le acque del fiume Arbia, rimasta per decenni nella memoria del popolo di Firenze. La virtù evocativa di questi due versi sembra riportarci l'eco della commozione popolare di allora. Ma la grande forza poetica del testo nasce dalla tacita presenza del tragico fatto alla mente dei due uomini fin dalle prime battute dell'incontro (v. 27). Finalmente viene qui allo scoperto l'evento che pesa sulla figura di Farinata fin dall'inizio, e prorompe quindi nel verso con tanta potenza.

86. *colorata in rosso*: sembra, come notò il Parodi, che Dante abbia visto con i suoi propri occhi quel fiume, visto in realtà con gli occhi dei suoi concittadini che narravano il fatto quando egli era ancora fanciullo. Così un'antica cronaca senese: «tutte le strade e poggi e ogni rigo d'acqua pareva un grosso fiume di sangue» (*La battaglia di Montaperto*, in «Propugnatore» VI, 1873, I, p. 58); e quella dell'Aldobrandini: «nota leggitore che il terreno era tutto rosso come se fusse coperto di scarlatto, e molte fosse avieno ricolto dimolto sangue» (*La sconfitta di Montaperto*, Siena 1836, p. 14). Ma cfr. anche Ovidio, *Ars* I 411-2.

87. *tal orazion...*: fa fare nelle nostre chiese tale tipo di preghiere; cioè i decreti contro gli Uberti. Il verso è stato molto discusso. Riteniamo che Dante prendesse *tempio* in senso proprio («credo quod loquatur stricte de templo»: Benvenuto) in quanto i consigli si tenevano in antico nelle chiese cittadine (normalmente in Santa Reparata, talvolta in San Giovanni; cfr. Davidsohn 5, 105; Compagni II 8) come anche il Buti ricorda: «le leggi e li statuti si soleano fare coi consigli che si faceano nelle chiese anticamente, per la moltitudine del popolo». *orazion* è invece da intendere in senso figurato (la domanda di Farinata infatti riguarda le *leggi*, cioè i decreti del popolo fiorentino, e il riferimento è preciso: «*tal* orazion»), come metafora richiesta dalla parola *tempio*, a cui si aggiunge un valore ironico: «tale specie di orazioni».

Poi ch'ebbe sospirando il capo mosso,
«A ciò non fu' io sol», disse, «né certo
sanza cagion con li altri sarei mosso.
Ma fu' io solo, là dove sofferto
fu per ciascun di tòrre via Fiorenza,
colui che la difesi a viso aperto».

88. *sospirando il capo mosso*: s'incrina qui l'immobilità di Farinata; la testa rimasta prima eretta (*non mosse collo*) si scuote ora con un sospiro. E qui si riscatta la sua figura umana. Questo atteggiamento, lentamente preparato dai dolorosi e drammatici avvenimenti apparsi sulla scena, risponde all'ultimo verso del suo discorso iniziale (v. 27) che già rivelava l'interno dubbio e tormento. Confessiamo di preferire qui la sia pur tarda variante *scosso*, respinta dal Petrocchi a favore di *mosso* (cfr. *Introduzione*, p. 175 e nota *ad locum*), non tanto perché la parola-rima identica al terzo verso – ben raramente usata da Dante anche se non unica – appare debole in questo contesto così stilisticamente sostenuto, ma soprattutto per la ripetizione che *mosso* porta del verbo usato al v. 75, ripetizione che scopre banalmente il profondo mutamento avvenuto, mentre l'altro verbo lo lascia intendere senza dirlo: che è tipico tratto dantesco. Manteniamo *mosso* per riguardo all'antica tradizione, che non è tuttavia da ritenersi infallibile.

89. *non fu' io sol*: si contrappone, a due versi di distanza, all'altra espressione: *Ma fu' io solo*... Non fui solo ad assalire Firenze, ma fui solo a difenderla.

91. *là*: ad Empoli, dove dopo la vittoria di Montaperti tennero consiglio i capi dei ghibellini toscani.

– *sofferto*: tollerato, accettato.

92. *per ciascun*: compl. di agente: da ciascuno, da tutti.

– *di tòrre via*: di togliere di mezzo, distruggere: «Nel detto parlamento tutte le città vicine, e' conti Guidi, e' conti Alberti e que' da Santafiore... proposono e furono in concordia per lo migliore di parte ghibellina di disfare al tutto la città di Firenze e di recarla a borgora, acciocché mai di suo stato non fosse rinomo, fama, né podere» (Villani VI 81). Lo stesso Villani, ricordando l'opposizione di Farinata, lo paragona a Camillo difensore di Roma. Ma per questo tratto si può pensare che sul cronista già agisse l'influenza del testo dantesco.

93. *a viso aperto*: unita a *fu' io solo* questa frase ripropone Farinata nello stesso atteggiamento in cui ci è apparso (*s'ergea col petto e con la fronte*) come se fosse il solo a lui proprio: egli si leva solo

«Deh, se riposi mai vostra semenza»,
prega' io lui, «solvetemi quel nodo
che qui ha 'nviluppata mia sentenza.
El par che voi veggiate, se ben odo,
dinanzi quel che 'l tempo seco adduce,
e nel presente tenete altro modo».
«Noi veggiam, come quei c'ha mala luce,
le cose», disse, «che ne son lontano;

fra tutti gli altri, che cedono al suo confronto. Come abbiamo osservato, Dante lascia a Farinata tutta la sua statura umana, come del resto ad ogni figura dell'*Inferno*. Ma i prossimi versi, ancor più del tormentoso letto che lo accoglie, rivelano la totale oscurità della sua sorte, senza apertura o speranza, chiusa nel *carcere cieco* che Cavalcante ha definito per sempre.

94. *se riposi*...: se mai i vostri discendenti (*semenza*) possano riposare in patria... Il *se* augurativo di Dante risponde nel tono a quello di Farinata del v. 82; i due antagonisti sono così sempre sullo stesso piano, prima di violenza, poi di mestizia, nel comune pensiero dell'esilio. Tanto più scoperto ci appare quindi lo stretto rapporto tra le due figure, di cui l'una è quasi specchio dell'altra.

95. *solvetemi*...: risolvetemi quel dubbio, quella difficoltà... Il dubbio come difficoltà intellettuale è inteso come un nodo (v. oltre *'nviluppata*), e porta dunque con sé il verbo *solvere* (sciogliere). Cfr. *Vita Nuova* XII 17: «questo dubbio io lo intendo solvere e dichiarare»; si veda anche I 92-3.

96. *'nviluppata*...: che ha avvolto il mio giudizio, la mia mente, tanto che non se ne può districare. La metafora è tipica del concreto di stile dantesco: cfr. *inretito*, sempre da un dubbio, a *Par*. I 96.

97. *El par*...: Dante spiega qui perché ha esitato a rispondere davanti al grido di Cavalcante: appare chiaro (*El par*) che i dannati vedano il futuro (come già Dante aveva sperimentato con Ciacco, e come ora gli appare dalla predizione di Farinata), e tuttavia ignorano il presente (*tenete altro modo*: avete un'altra misura, un'altra norma, riguardo al presente). E la cosa gli sembra incomprensibile. *El* è soggetto del verbo impersonale (cfr. XVI 115: *e'... convien*; XXII 32: *elli 'ncontra*; ecc.).

100-4. *Noi veggiam*...: noi vediamo, come colui che ha cattiva vista (cioè il presbite), le cose lontane nel tempo; ma via via che si

cotanto ancor ne splende il sommo duce.
Quando s'appressano o son, tutto è vano
nostro intelletto; e s'altri non ci apporta,
nulla sapem di vostro stato umano.
Però comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
che del futuro fia chiusa la porta».
Allor, come di mia colpa compunto,
dissi: «Or direte dunque a quel caduto

avvicinano, la nostra mente non ha più la capacità, la forza di vederle: *è vano* (cioè inutile, incapace) *nostro intelletto*.

102. *cotanto*: limitativo: di tanto (quanto ora ho detto).

– *ne splende*: risplende ai nostri occhi, ci concede la sua luce (*ne*: a noi, dativo etico); perché ogni conoscenza viene da Dio.

104. *e s'altri non ci apporta*...: se qualcun altro (i demoni, o i nuovi arrivati dal mondo terreno) non ci porta notizie...; si confrontino le parole di Jacopo Rusticucci a XVI 67-72.

105. *nulla sapem*...: non sappiamo niente (per *sapem* cfr. *semo* a IV 41 e nota). Si osservi come tutta l'espressione insista su tale condizione di inferiorità e di mancanza: *come quei ch'ha mala luce*..., *e s'altri non ci apporta, nulla sapem*. Tale progressione culmina nella frase finale: *tutta morta / fia nostra conoscenza*...

106. *tutta morta*: finita per sempre; la conoscenza è per l'uomo come la vita.

107-8. *da quel punto che del futuro*...: dal momento in cui sarà chiuso il futuro: cioè alla fine del tempo, all'ultimo giorno. Il ricordo dell'ultimo giorno è presente fin dal principio di questo episodio, e con la stessa immagine (*tutti saran serrati*...) come se alla chiusura del futuro rispondesse la chiusura eterna di tutte le tombe, e della mente di chi le occupa.

109. *compunto*: punto, contrito; Dante usa *compunto* per indicare l'animo ferito da qualche doloroso sentimento; cfr. I 15: di paura; VII 36: di pietà; XXII 124: di colpa, come in questo luogo.

110. *a quel caduto*: a colui che è ricaduto nel sepolcro (cfr. V. 72); Cavalcante è nominato dal suo atto di supremo dolore, causato appunto dalla reticenza di Dante. Si osservi che il suo nome non è mai pronunciato; il solo nome che conta – il vero *partner* di Farinata – è infatti quello di Guido.

che 'l suo nato è co'vivi ancor congiunto;
e s'i' fui, dianzi, a la risposta muto,
fate i saper che 'l fei perché pensava
già ne l'error che m'avete soluto».
E già 'l maestro mio mi richiamava;
per ch'i' pregai lo spirto più avaccio
che mi dicesse chi con lu' istava.
Dissemi: «Qui con più di mille giaccio:
qua dentro è 'l secondo Federico,

111. *che 'l suo nato...*: che suo figlio è ancora vivo; così era infatti nell'aprile del 1300 (cfr. nota al v. 70).

113. *perché pensava...*: perché già ero col pensiero, perché già ero tutto preso da quel dubbio che mi avete risolto. – *pensare in* vale: essere concentrato col pensiero in qualche cosa (cfr. *pensare sopra* in *Vita Nuova* XXVII 1).

114. *soluto*: risolto (da *solvere*, già usato al v. 95). Quest'ultima parlata di Dante ha un tono dimesso, quotidiano, di necessarie pratiche spiegazioni. In essa si smorza, come in diminuendo, la grande carica drammatica della scena precedente, che si chiude di fatto sul definitivo v. 108.

115. *E già...*: già è tardi, già è l'ora di riprendere il cammino. Ogni sosta, anche la più umanamente densa di ricordi e di affetti, ha in questo viaggio un suo preciso limite.

116. *avaccio*: presto, in fretta (da cui *avacciare*: cfr. *Purg*. IV 116). Deriva dal lat. *vivacius*, ed è voce comune del Due e Trecento. Va unito probabilmente a *mi dicesse*, ma può intendersi anche come determinativo di *pregai*: lo pregai affrettandomi, cioè in modo più affrettato di come avevo fin qui parlato.

117. *che mi dicesse...*: è la stessa richiesta di XV 101-2.

118. *più di mille*: ha come altrove valore indeterminato (cfr. V 67; VIII 82; ecc.): un gran numero.

119. *Federico*: Federico II di Svevia, il figlio di Enrico VI e di Costanza d'Altavilla, morto nel 1250, la cui figura domina tutto il secolo XIII. Noto per la sua grande impresa politica di riunificazione dell'Impero, che raccolse intorno a lui tutte le forze ghibelline d'Italia, fu anche letterato e poeta, e la sua corte siciliana fu uno dei più grandi centri culturali del '200. Dante lo ammirò per la sua umana grandezza, come appare in *Conv*. IV, X 6; *Vulg. El.* I, XII 4; *Inf*. XIII 75 e *Par*. III 120. Ma tale grandezza, come sempre, non

e 'l Cardinale; e de li altri mi taccio». 120
Indi s'ascose; e io inver' l'antico
poeta volsi i passi, ripensando
a quel parlar che mi parea nemico. 123
Elli si mosse; e poi, così andando,

salva l'uomo nella *Commedia*. Qui Federico è condannato per la sua convinzione eretica, dichiarata dalla Chiesa per ragioni politiche, ma testimoniata peraltro da tutti gli antichi; cfr. Villani VI 1: «Federico menava vita epicurea, non facendo conto che mai altra vita fosse»; e fra Salimbene da Parma, che lo conobbe da vicino: «Erat enim Epycureus, et ideo quicquid poterat invenire in divina Scriptura... quod faceret ad ostendendum quod non esset alia vita post mortem, totum inveniebat...» (*Cronica* I 512). Non è certo un caso che i soli due nomi fatti dal ghibellino Farinata siano appunto quelli di due grandi personaggi ghibellini. L'eresia epicurea veniva di fatto a coprire in qualche modo, nella coscienza popolare, la stessa area della parte ghibellina, assumendo un colorito più politico che religioso. Tuttavia Dante, collocando qui anche il guelfo Cavalcante, sembra voler distanziarsi da questo atteggiamento, mantenendo come sempre il poema – e se stesso – al di sopra delle parti. – Per il *qua dentro* si legga Benvenuto: «et cui non sufficiebant tot regna in mundo, nunc iacet inclusus isto carcere caeco».

120. *'l Cardinale*: Ottaviano degli Ubaldini, arcivescovo di Bologna dal 1240 al 1244, poi cardinale, morto nel 1275. Tanto fu il suo potere nell'Italia centrale che egli fu detto il Cardinale per antonomasia. È descritto come un feroce ghibellino. Così l'Anonimo: «Guidò la corte di Roma com'egli volle, e innalzò molto i consorti suoi e i Ghibellini di Toscana, tanto ch'egli usò di dire: Se anima è, per i Ghibellini io l'ho perduta». La frase, riportata anche dal Buti e da altri, rivela la voce comune sull'eresia per cui Dante pone qui l'Ubaldini.

– *de li altri mi taccio*: segue il principio per cui si nominano solo le anime *di fama note*, che possono aver quindi valore di esempio (cfr. *Par*. XVII 138).

122. *ripensando...*: il pensiero dell'esilio, che domina l'animo di Farinata, domina anche l'animo di Dante e stabilisce così un ultimo nesso fra le due figure.

123. *a quel parlar...*: a quelle parole che mi sembravano avverse, cioè preannuncio di destino avverso.

124. *così andando...*: nell'andare, mentre andavamo. Virgilio

mi disse: «Perché se' tu sì smarrito?».
E io li sodisfeci al suo dimando.
«La mente tua conservi quel ch'udito
hai contra te», mi comandò quel saggio.
«E ora attendi qui», e drizzò 'l dito:
«quando sarai dinanzi al dolce raggio
di quella il cui bell'occhio tutto vede,
da lei saprai di tua vita il viaggio».

attende di essere in cammino, come a dar tempo a Dante di riprendersi.

125. *smarrito*: fuori di te, come uno che perde il dominio di se stesso: questo aggettivo è sempre molto forte in Dante (si cfr. V 72; XIII 24; ecc.) e indica l'animo che vacilla, si *smarrisce*, in forza di un violento sentimento, in modo che ciò appaia sul volto.

126. *li sodisfeci al suo dimando*: per il costrutto del verbo *soddisfare*, cfr. v. 6 e nota.

127-8. *quel ch'udito hai contra te*: è il *parlar nemico* del v. 123, nemico nel contenuto, non nell'intenzione di chi lo ha pronunciato.

129. *attendi qui*: fai attenzione a ciò che sto per dirti: il gesto (*drizzò il dito*) è proprio di chi ammonisce solennemente. Il senso di tutta la frase di Virgilio è questo: conserva queste parole, serbale nella mente, ma non ti ci fermare né tormentare; quando sarai davanti a Beatrice, cioè solo nella luce divina, allora tutto si farà comprensibile.

130. *raggio*: sguardo luminoso (si cfr. II 55). La dolcezza di quella luce sembra confortare la durezza di ciò che si rivelerà. Questa terzina dichiara decisamente il diverso fine della vita di Dante, il suo distacco da quel mondo che pure fu il suo. Il *dolce raggio* che lo attende misura un'infinita distanza dal *cieco carcere* dove restano chiusi i due grandi fiorentini.

131. *tutto vede*: non, come costoro, solo una limitata realtà.

132. *da lei saprai*: in *Par.* XVII sarà in realtà Cacciaguida, e non Beatrice, a predire a Dante il suo destino. Le ragioni compositive, che si determinano nel corso del poema, porteranno a questa scelta. Ma il senso delle parole di Virgilio resta ugualmente valido: è solo davanti allo sguardo di Beatrice, cioè dove si vede la realtà in Dio nella sua completezza, che la rivelazione potrà esser fatta. Si veda la nota seguente.

Appresso mosse a man sinistra il piede:
lasciammo il muro e gimmo inver' lo mezzo
per un sentier ch'a una valle fiede,
che 'nfin là sù facea spiacer suo lezzo. 136

– *di tua vita il viäggio*: il corso, la storia della tua vita, nel suo significato provvidenziale. Questo testo si chiarisce a confronto di XV 88-90. Anche la profezia di Brunetto viene infatti messa da parte, *serbata*, per essere confrontata con questa davanti a Beatrice. Tale rinvio, come se ancora non sia giunto il tempo di parlare della propria vita, ha un profondo significato. Qui nell'inferno non si può avere che un preannuncio, un anticipo (cfr. *arra* di XV 94) del destino che aspetta Dante, nei suoi dati terreni (l'esilio e l'ostilità di Firenze). Ma esso non sarebbe comprensibile, e apparirebbe solo nel suo aspetto doloroso. Tale vicenda ha invece un suo valore positivo, provvidenziale, visibile solo nella luce di Dio. In quella luce apparirà, insieme alla sua terrena amarezza, l'alta missione che essa comporta (cfr. *Par*. XVII 94-9 e 124-35), rendendola quindi anche umanamente sopportabile. Per questo Virgilio esorta Dante ad attendere la visione completa della storia della propria vita (*di tua vita il viäggio*). Certo non si può non essere colpiti dal fatto che già mentre scriveva questo X canto dell'*Inferno* – e non solo alla fine della vita, all'altezza del XVII del *Paradiso*, come siamo abituati a pensare – ci fosse in Dante una così chiara coscienza del proprio esilio nel suo significato provvidenziale, e del valore quindi universale e profetico del poema sacro.

134. *e gimmo inver' lo mezzo*: lasciate le mura di Dite, lungo le quali avevano finora camminato (v. 2), Dante e Virgilio si dirigono verso il centro del cerchio (*lo mezzo*).

135. *ch'a una valle fiede*: *fiede* da *fedire* (arcaico per ferire): si dirige come a suo termine (senso traslato: «come saetta che termina suo corso dov'ella ferisce»: Buti). *Fiede* con senso di movimento diretto a una meta precisa si ritrova in *Purg*. IX 25 e XVI 101.

– *una valle*: a un avvallamento; è la balza che costituisce il settimo cerchio.

136. *suo lezzo*: il suo cattivo odore, voce dialettale ancora viva in Toscana: «leggium appellatur foetor continuus, qualis est foetor hirci vel carceris» (Benvenuto). È il preannuncio del nuovo cerchio, dove sono puniti i violenti.

NOTA INTEGRATIVA

63. **Forse cui Guido vostro**... Il *cui* è riferito, ormai da tutti, a Beatrice – non a Virgilio, come molti intesero, interpretazione che non dà senso convincente in questo contesto – che rappresenta la sapienza e la grazia divina. Per maggior precisione sintattica, e per meglio definire l'*ebbe*, è stato proposto dal Pagliaro di sottintendere nella frase un infinito: «alla quale Guido ebbe a disdegno *l'essere menato*». Ma l'integrazione non sembra necessaria, e diminuisce la forza del verso, impedendo che il *disdegno* investa direttamente colei che rappresenta il divino. Il significato complessivo della frase, su cui si è molto discusso, appare in ogni caso ormai certo: Guido *ebbe a disdegno* quella via di fede e di grazia – vale a dire, sul piano intellettuale, l'accettazione di una realtà trascendente e di una verità rivelata, e, sul piano spirituale, della propria insufficienza all'assoluto – che Dante invece, a un certo punto della sua vita, decisamente scelse. Qui passò la rottura fra i due amici, e di qui cambiò strada la poesia e lo stile del secondo. Il tempo perfetto, *ebbe*, segna probabilmente quel momento decisivo. Il *forse*, che riteniamo decisamente riferito ad *ebbe* (e non a *mena*), in quanto tutta la forza e il senso di questi versi sono concentrati su Guido, è l'apertura che il dettare dantesco lascia nel poema alla sorte del «Primo amico» (cfr. Contini, *Un'idea*, p. 143). Quell'unica parola *disdegno* ritrae al vivo la personalità di Guido come ci è descritta dagli antichi («sdegnoso e solitario e intento allo studio»: Compagni I 20) e insieme l'atteggiamento intellettuale verso il divino che lo contrassegnava, e da cui Dante si distingue. Si vedano sulla questione: A. Pagliaro, *Ulisse*, pp. 192-210; G. Contini, *Un'idea*, pp. 147-51; M. Marti, *Un'avventura letteraria dell'ultimo Duecento: l'amicizia di Dante e Guido*, in «Annuario della Fondazione N. Melli», Lecce 1969, pp. 129-54.

CANTO XI

[Canto undecimo, nel quale tratta de' tre cerchi disotto d'inferno, e distingue de le genti che dentro vi sono punite, e che quivi più che altrove; e solve una questione.]

In su l'estremità d'un'alta ripa
che facevan gran pietre rotte in cerchio
venimmo sopra più crudele stipa;
e quivi, per l'orribile soperchio
del puzzo che 'l profondo abisso gitta,

1. *d'un'alta ripa*: è il pendio per cui si scende al nuovo cerchio, all'orlo del quale porta il sentiero di cui si parla alla fine del canto precedente. Dante spesso chiama *ripa* la discesa dell'abisso infernale, che egli percorre di cerchio in cerchio (cfr.VII 17; XII 55; XVIII 8; ecc.).

2. *che facevan...*: la *ripa* era formata questa volta da grandi pietre spezzate, ammucchiate in cerchio, come per una frana, di cui si darà ragione all'inizio del canto successivo,

3. *sopra*: perché dall'orlo del pendio essi sovrastano il nuovo cerchio.

– *stipa*: ammassamento, stipamento di anime; *più crudele*, «perché fassi in maniera più penosa» (Lombardi). *Stipa*, da *stipare* (cfr.VII 19 e XXIV 82), indica l'accumularsi in spazio ristretto, come Dante immagina i dannati nei vari cerchi infernali; cfr. più oltre al v. 21, *costretti*.

4. *soperchio*: eccesso (cfr.VII 48); l'eccesso del *puzzo* li sopraffà, costringendoli ad arretrare. Come altre volte, Dante riprende un elemento anticipato alla fine del canto precedente (il *lezzo* del v. 136) in modo da stabilire con esso una continuità. Così la *torre* tra VII e VIII canto, *Pluto* tra VI e VII, la *pietà* tra V e VI, e così via.

5. *'l profondo abisso*: da quest'argine si domina infatti la parte

ci raccostammo, in dietro, ad un coperchio
d'un grand'avello, ov'io vidi una scritta
che dicea: "Anastasio papa guardo,
lo qual trasse Fotin de la via dritta".
«Lo nostro scender conviene esser tardo,
sì che s'ausi un poco in prima il senso
al tristo fiato; e poi no i fia riguardo».

più bassa dell'inferno, che ospita i peccatori più gravi, come tra poco si spiegherà. Per il valore di *abisso*, cfr. IV 8 e nota.

– *gitta*: esala, emana. Cfr. *Aen*. VI 201: «fauces grave olentis Averni».

6. *raccostammo*: il verbo indica già il trarsi indietro, dall'*estremità*, dall'orlo della *ripa* dove si erano affacciati, verso il luogo da dove venivano, cioè le tombe degli eretici.

– *ad un coperchio*: è una delle grandi lastre di pietra alzate in piedi vicino alle arche, come prima ha detto (cfr. X 8-9). Essi vi si accostano come a farsene riparo dal puzzo infernale.

7. *d'un grand'avello*: che il sepolcro sia grande, e abbia una iscrizione o epigrafe (*scritta*), sembra un riguardo alla dignità di chi lo occupa (Daniello).

8. *Anastasio papa guardo*: io custodisco papa Anastasio («come si scrive in su li nostri sepolcri: qui giace...»: Buti). Si tratta di Anastasio II (496-498), papa vissuto al tempo dell'eresia monofisita di Acacio, patriarca di Costantinopoli (eresia per la quale in Cristo era la sola natura umana, e non la divina); a questa eresia Anastasio sarebbe stato indotto dal diacono Fotino. Sull'origine e il significato di questa presenza nel sesto cerchio si veda la nota alla fine del canto.

9. *lo qual*: è complemento oggetto, mentre *Fotin* è soggetto.

– *de la via dritta*: dell'ortodossia.

10. *tardo*: ritardato, s'intende con una sosta.

11. *s'ausi*: si adusi, si avvezzi (cfr. *Purg*. XIX 23 e *Par*. XVII 11); per la forma senza la *-d-*, cfr. *auna* a III 120 e nota.

– *il senso*: dell'olfatto.

12. *fiato*: indica di solito spirar d'aria o di vento; qui vale esalazione.

– *no i fia riguardo*: non ci sarà più bisogno di avere riguardo ad esso (*i* è dativo pronominale, come in II 17: *cortese i fu*, e altrove); «imperò che Aristotele dice: *ab assuetis non fit passio*» (Buti). Si osservi la naturalezza della finzione, che assume da tali particolari la massima veridicità.

Così 'l maestro; e io «Alcun compenso»,
dissi lui, «trova che 'l tempo non passi
perduto». Ed elli: «Vedi ch'a ciò penso».
«Figliuol mio, dentro da cotesti sassi»,
cominciò poi a dir, «son tre cerchietti
di grado in grado, come que' che lassi.

13. *compenso*: un modo di compensare la forzata perdita di tempo, così che di fatto esso non sia perduto. Questa parola rivela il concetto essenziale del valore del tempo, prezioso in ogni suo istante perché irrecuperabile, proprio della cultura cristiana e tipico della *Commedia*, dove dall'eternità si misura quanto valga quel tempo che ad essa conduce (cfr. *Purg.* III 78; XII 86 e XVIII 103).

15. *a ciò penso*: sto pensando proprio a ciò che tu mi chiedi.

16. *Figliuol mio...*: comincia qui la grande spiegazione di Virgilio, che occuperà tutto il canto, sulla ripartizione dell'inferno immaginata da Dante. Che essa sia posta non al principio della cantica ma all'ingresso entro Dite, tra l'alto e il basso inferno, risponde ad una sapiente ragione di economia poetica. La *Commedia* non è infatti un trattato, ma un poema; e dà le sue ragioni, le sue basi dottrinali, in via complementare e sussidiaria, non primaria, alla rappresentazione. Il lettore, cioè, le riceve quando già è stato coinvolto, e in certo senso convinto, dalle altre ragioni, quelle poetiche, del grande racconto.

– *cotesti sassi*: le *pietre rotte* viste prima, che cerchiano l'abisso infernale. L'inizio è piano e semplice: si parte dall'evidenza elementare.

17. *cerchietti*: il diminutivo è probabilmente dovuto alla minore estensione dei tre ultimi cerchi rispetto ai superiori dell'imbuto. Si è osservato (Contini, *Commento alle Rime*, p. 151) che questo suffisso non va inteso propriamente come un diminutivo (v. *fioretti*, II 127 e più volte; *rubinetto*, *Par.* XIX 4); tuttavia in ognuno di questi casi una connotazione di diminutivo – reale o affettiva – appare giustificabile.

18. *di grado in grado*: digradanti, formanti cioè come dei gradini, come quelli che lasci, stai per lasciare, sopra di te. Come sopra le parole *cotesti sassi*, così ora *que' che lassi* richiamano Dante a ciò che vede e sperimenta direttamente: egli è dentro, calpesta quell'inferno di cui ora si darà ragione.

Tutti son pien di spirti maladetti;
ma perché poi ti basti pur la vista,
intendi come e perché son costretti.
D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista,
ingiuria è 'l fine, ed ogne fin cotale
o con forza o con frode altrui contrista.

19. *spirti maladetti*: maledetti da Dio, cioè dannati (cfr. VIII 38). C'è un sicuro richiamo al giudizio finale di *Matth*. 25, 41: «Discedite a me, maledicti, in ignem aeternum...».

20. *ma perché poi...*: perché poi, proseguendo il nostro cammino, ti possa bastare soltanto il vedere, senza cioè aver bisogno di fare altre domande...

21. *come e perché*: *come* si riferisce alla distribuzione dei peccatori nei vari cerchi; *perché* alla causa, cioè alla ragione per cui sono così suddivisi.

– *costretti*: ammassati, ristretti: riprende l'idea della *stipa* iniziale (cfr. v. 3 e nota). Si osservi che ogni terzina di questa prima parte del discorso (16-30) si conclude con un punto fermo, quasi saldi anelli della spiegazione. Le prime due sono preambolo, le altre tre danno lo schema generale della divisione del basso inferno. Si indicano poi le colpe specifiche di ogni ripartizione (31-3 e 52-4), e ad ognuna di esse è dedicata una coppia di terzine (34-51 e 55-66). Queste simmetrie significano nel loro rigore l'ordine intellettuale che regge e governa anche questo mondo, ordine che è il segno della presenza di Dio.

22-4. *D'ogne malizia...*: dopo il preambolo piano e familiare (vv. 16-21) Virgilio alza il tono del discorso, che qui ha il suo solenne attacco e si svolgerà, sullo stesso tono, fino alla conclusione ugualmente solenne del v. 66. Tuttavia la spiegazione è svolta nel modo insieme conciso e preciso, intessuto di logica chiarezza, proprio di tali discorsi danteschi, che sembrano strutturare l'endecasillabo e la terzina in modo che diventino la naturale forma dello sviluppo logico del ragionamento. – Intendi: di ogni forma di malizia (cioè di colpa commessa con la ragione, e non solo per passione), che sempre si procura odio presso Dio (in quanto Dio è il bene per essenza), lo scopo è l'ingiustizia, cioè la violazione del diritto a danno altrui (*ingiuria*) che può compiersi o con la violenza o con la frode. Dante riprende qui alla lettera un testo ciceroniano, del *De officiis* (I 13): «Cum autem duobus modis, *id est aut vi aut fraude*, fiat *iniuria*... utrumque homine alienissimum, sed fraus odio digna maiore». Il concetto di colpa è fondato quindi sul con-

Ma perché frode è de l'uom proprio male,
più spiace a Dio; e però stan di sotto
li frodolenti, e più dolor li assale.
Di violenti il primo cerchio è tutto;
ma perché si fa forza a tre persone,
in tre gironi è distinto e costrutto.
A Dio, a sé, al prossimo si pòne
far forza, dico in loro e in lor cose,
come udirai con aperta ragione.
Morte per forza e ferute dogliose

cetto romano di diritto, come sull'etica classica è costruito tutto l'*Inferno* . È importante notare che Dante misura poi tale *ingiuria* secondo il danno che essa reca al vincolo d'amore che esiste con l'uomo offeso (cfr. oltre, vv. 55-66).

25-7. *Ma perché.. assale*: ma poiché la frode è specifica dell'uomo (a differenza della forza, che è propria anche del bruto), in quanto richiede l'uso della ragione e mortifica quindi la più alta qualità umana, essa offende più gravemente Dio, e per ciò i *fraudolenti* (secondo la logica dell'inferno dantesco) sono nel cerchio più basso, e più dolorosamente puniti.

28. *il primo cerchio*: che incontreremo, s'intende, da qui in avanti: è di fatto il settimo dell'*Inferno*.

29. *ma perché si fa forza...*: ma poiché si può far violenza a tre diverse categorie di persone, il cerchio dei violenti è suddiviso in tre gironi, o fasce concentriche.

31-2. *A Dio... cose*: la violenza può essere usata contro Dio, contro se stessi e contro il prossimo; a sua volta ognuna di queste categorie si suddivide in due specie, secondo che la violenza è diretta contro le persone stesse o i loro beni (*in loro e in lor cose*).

31. *pòne*: può. È forma epitetica, come *féne* per *fé* (XVIII 87), *vàne* per *va* (*Purg*. XXV 42) e così via. L'epitesi è dovuta al rifiuto proprio del toscano dell'accento sull'ultima sillaba e vive ancora nella lingua dialettale (Parodi, *Lingua*, p. 243).

33. *aperta ragione*: chiaro ragionamento. – Seguono ora sei terzine, due per ogni categoria di violenza, cominciando inversamente all'ordine dato al v. 31, dalla colpa meno grave fino alla più grave. Quindi le prime due (34-9) riguardano la violenza contro il prossimo.

34-6. *Morte per forza...*: si esemplifica qui l'offesa che si può fa-

nel prossimo si danno, e nel suo avere
ruine, incendi e tollette dannose;
  onde omicide e ciascun che mal fiere,
guastatori e predon, tutti tormenta
lo giron primo per diverse schiere.
  Puote omo avere in sé man violenta
e ne' suoi beni; e però nel secondo
giron convien che sanza pro si penta
  qualunque priva sé del vostro mondo,

re al prossimo, prima nella persona: *Morte per forza*, cioè omicidio, e ferimenti; e poi nell'*avere*: *ruine*, cioè distruzioni di case e città; *incendi*, e *tollette*, cioè ruberie, rapine (cfr. *Par*. V 33: *maltolletto*, estorsione). L'elenco rivela che Dante ha in mente le sopraffazioni e violenze proprie dei conflitti politici dell'età comunale, che egli aveva sempre sotto gli occhi.

37-9. *onde omicide...*: ed ecco specificati i peccatori colpevoli di questa prima violenza fatta al prossimo, che abitano il primo girone: si osservi che i nomi corrispondono nell'ordine alle colpe elencate nella terzina precedente: *omicide* – che provocano la *morte per forza* (per il plurale in *-e* cfr. *eresiarche* a IX 127 e nota); *che mal fiere* – che ferisce con mala intenzione (per *fiere* cfr. IX 69); *guastatori* – saccheggiatori, che provocano le *ruine* e gli *incendi* («dare il guasto» ai territori dei nemici era regola delle guerre tra comune e comune); *predon* – ladri, che compiono le *tollette dannose*.

39. *per diverse schiere*: cioè ogni colpa è punita in una diversa schiera.

40-5. Queste altre due terzine spiegano come si può essere violenti contro se stessi.

40. *Puote omo*: l'uomo può...

– *in sé*: contro di sé (col suicidio).

41. *ne' suoi beni*: contro i propri averi (nel dissiparli).

42. *sanza pro si penta*: si debba pentire del male fatto, ma senza alcun vantaggio; è un pentimento infatti dovuto alla pena subita, e ormai vano. Non cioè un pentimento vero, il rimorso del male commesso, che sempre ottiene il perdono, ma per il quale è concesso solo il tempo della vita, sia pure l'ultimo momento di essa.

43. *priva sé...*: privarsi del mondo vale uccidersi. Virgilio dice *vostro* perché Dante è vivo, e ancora il mondo gli appartiene.

biscazza e fonde la sua facultade,
e piange là dov'esser de' giocondo. 45
Puossi far forza nella deitade,
col cor negando e bestemmiando quella,
e spregiando natura e sua bontade; 48

44. *biscazza*: giuoca in bisca (*biscazzare* da «biscazza», peggiorativo di bisca: latino medievale *biscatia*) e così sperpera (*fonde*, cioè effonde) i propri beni. I dissipatori sono posti con i suicidi secondo la definizione del prodigo data da Aristotele nell'*Etica Nicomachea* (IV, I 1120 a), così parafrasata nel commento tomistico: «Nam prodigus dicitur quasi perditus in quantum homo corrumpendo proprias divitias per quas vivere debet videtur suum esse destruere»: *in Eth*. IV, lect. I, (1119 b 30).

45. *e piange là...*: e ridotto in miseria, piange là (nel mondo) dove dovrebbe essere lieto, godendo dei beni avuti in sorte. Il verso suggerisce che come la vita, così i beni sono doni di Dio, che l'uomo deve usare e non spregiare. Alcuni, dal Buti in poi, hanno riferito questa frase anche ai suicidi, intendendo: piange là (nell'eternità) dove dovrebbe essere beato. Ma a parte l'inutilità in questo luogo di tale affermazione, è evidente che il verbo *piange*, dipendendo dal relativo *qualunque*, deve riferirsi logicamente, come *priva*, *biscazza* e *fonde*, a ciò che fa nel mondo chi ora qui se ne pente (*convien che... si penta / qualunque priva... / biscazza... / e piange*); il Chimenz infatti congettura *pianga*; ma cfr. Petrocchi, *ad locum*.

46-51. Queste ultime due terzine sono dedicate, secondo lo schema sopra indicato, a illustrare come si possa far violenza contro *la deitade* (cfr. *Conv*. IV, XXI 11: «la somma deitade, cioè Dio»).

47. *col cor negando...*: negandola nel cuore, e bestemmiandola con le parole (questa è la violenza contro la persona stessa di Dio); l'indicazione *col cor* precisa che la vera bestemmia, qui punita, parte da un rifiuto interiore; non si tratta cioè della bestemmia che nasce «da insensato abito o impeto d'ira, ma da pensata malizia» (Andreoli). Questo significato apparirà evidente al v. 51. In un passo di Tommaso (*S.T.* II^{a} II^{ae}, q. 13 a. 1) si distinguono due tipi di bestemmia (negare o asserire di Dio ciò che non gli conviene) e due diversi modi di compierla (solo col cuore, o anche con la bocca). «Se Dante, come pare, ebbe presente questo passo, lo riassunse in un solo verso» (Torraca).

48. *spregiando natura e sua bontade*: cioè peccando contro la

e però lo minor giron suggella
del segno suo e Soddoma e Caorsa
e chi, spregiando Dio col cor, favella.
La frode, ond'ogne coscienza è morsa,

natura (i sodomiti) e contro la bontà di Dio che si manifesta nell'arte umana (gli usurai, come si spiegherà più oltre ai vv. 94-111); non si può fare a meno di riferire il *sua* a *deïtade*, anche se sintatticamente il riferimento non è perspicuo, perché ci costringono i vv. 95-6, che a questo evidentemente si riferiscono, e comunque lo spiegano (*là dove di' ch'usura offende / la divina bontade*). Così intendono del resto lo Scartazzini, il Torraca, il Casini-Barbi. D'altra parte, dato che qui sono indicate le *cose* di Dio, cioè natura ed arte, come dopo si dirà, chi riferisce il *sua* a *natura* è costretto a spiegare come l'arte possa chiamarsi «bontà della natura», cosa non facile. Mentre a spiegare come l'usura offenda, nell'arte, la *divina bontade*, provvede Dante stesso.

49. *lo minor giron*: l'ultimo, che è quello di diametro minore. – *suggella*: marca a fuoco, bolla; *del segno suo* (v. 50): della sua impronta. Il suggello era appunto il marchio impresso a fuoco sulla cera (cfr. *Purg*. X 45). Il verbo non è scelto a caso: nel terzo girone cadono come vedremo falde di fuoco sui peccatori piagandoli in tutta la persona.

50. *Soddoma e Caorsa*: con i nomi delle due città si indica il peccato di cui esse erano divenute come il simbolo: Sodoma è la città del Mar Morto famosa per il peccato contro natura dei suoi abitanti, distrutta da Dio con una pioggia di fuoco insieme a Gomorra (*Gen*. 18-9). Dal racconto biblico derivò appunto a tali peccatori il nome di sodomiti. Analogamente Cahors era città francese della Guienna dove ai tempi di Dante si praticava notoriamente l'usura, tanto che gli usurai erano chiamati correntemente «caorsini» (Boccaccio), Si osservi che Dante accosta in parallelo il fatto biblico a quello contemporaneo, con un affiancarsi di diversi piani storici che è tipico di tutta la *Commedia*, dove ogni punto della storia è equivalente di fronte all'eterno.

51. *e chi, spregiando...*: si veda la nota al v. 47.

52. *La frode...*: la frode, colpa tale che non può non rimordere la coscienza di chi la commette (in quanto è sempre compiuta con concorso della ragione, e non per impeto passionale). Questa spiegazione, data fra gli altri dall'Anonimo e da Benvenuto, e ripresa dal Barbi, è la più rispondente al testo e al pensiero dantesco (v.

può l'omo usare in colui che 'n lui fida
e in quel che fidanza non imborsa.
Questo modo di retro par ch'incida
pur lo vinco d'amor che fa natura;
onde nel cerchio secondo s'annida
ipocresia, lusinghe e chi affattura,
falsità, ladroneccio e simonia,
ruffian, baratti e simile lordura.

25: *Ma perché frode è de l'uom proprio male...*) e trova conferma in un noto passo di Cicerone: «sua quemque fraus et suus terror maxime vexat, suum quemque scelus agitat» (*Rosc. Amer.* 24, 67).

53-4. *può l'omo... imborsa*: la frode può essere praticata contro due tipi di persone (la distinzione è analoga a quella fatta sopra per classificare la violenza ai vv. 28-30, sempre secondo l'oggetto contro cui è rivolta. È infatti l'*ingiuria* che *contrista altrui* l'aspetto sotto cui sono considerati questi peccati): contro chi si fida, cioè chi ha fiducia nell'altro, e quindi non si guarda (è il tradimento), e contro chi non si fida: *non imborsa* (parola di conio dantesco) vale: non ha nella borsa, quindi non possiede (cfr. *Par.* XXIV 85 e, per analogia, *Inf.* XXIV 12: *la speranza ringavagna*, rimette nel paniere).

55-6. *Questo modo di retro...*: questo ultimo tipo indicato (*di retro* vale «che viene dietro», quindi detto dopo) appare chiaramente intaccare (*ch'incida*) soltanto il legame (*vinco* per «vincolo») naturale che stringe un uomo all'altro. (Mentre l'altro tipo di frode colpisce il legame «speciale» che viene a stabilirsi ulteriormente tra alcuni uomini.) La distinzione su cui Dante si fonda (che risale al libro VIII dell'*Etica Nicomachea* e al relativo commento tomistico), è già posta in *Conv.* III, XI 7 dove si ricorda «la naturale amistade... per la quale tutti a tutti semo amici» e «l'amistà sopra la naturale generata (*quel ch'è poi aggiunto*) che è propria e distinta in singulari persone». In ambedue i casi questo peccato viene dunque a infrangere un «vincolo d'amore», e da questo viene definito.

57. *secondo*: dei tre che qui sono esaminati; cioè l'ottavo dell'*Inferno*.

– *s'annida*: si rinchiude; ma il verbo indica lo star raccolti in luogo cavo, come staranno appunto i fraudolenti, immersi nelle bolge.

58-60. *ipocresia... lordura*: sono qui elencati i vari tipi di peccatori fraudolenti (che troveremo suddivisi in dieci bolge, o fossati),

Per l'altro modo quell'amor s'oblia
che fa natura, e quel ch'è poi aggiunto,
di che la fede spezial si cria;
onde nel cerchio minore, ov'è 'l punto
de l'universo in su che Dite siede,
qualunque trade in etterno è consunto».
E io: «Maestro, assai chiara procede

naturalmente non nello stesso ordine in cui sono disposti, e non tutti e dieci espressamente nominati, date le esigenze del ferreo schema metrico seguito, che li vuole tutti costretti in una terzina: ipocriti (6ª bolgia) lusingatori (2ª bolgia) maghi e indovini (*chi affattura*: 4ª bolgia) falsari (10ª bolgia) ladri (7ª bolgia) simoniaci (3ª bolgia) ruffiani (1ª bolgia) barattieri (5ª bolgia); *simile lordura*, cioè simili lordi peccati (tutti i peccatori di frode sono considerati con profondo disprezzo nella *Commedia*), è espressione che comprende gli abitanti delle altre due bolge qui specificamente non nominati, e cioè i consiglieri fraudolenti (8ª bolgia) e i seminatori di scandalo e scisma (9ª bolgia).

61. *l'altro modo*: l'altro tipo di frode, indicato per primo, cioè quello verso chi si fida.

– *quell' amor s'oblia...*: si dimentica non solo l'amore naturale, ma anche quello che ad esso si somma per le circostanze della vita, per cui si crea una fiducia speciale (cioè non più generica) tra uomo e uomo (parentela, patria comune, ospitalità, obbligo di riconoscenza). Cfr. nota al v. 55.

64. *nel cerchio minore*: il nono e ultimo, che ha il minor diametro.

– *ov' è 'l punto*: dove si trova il luogo dell'universo nel quale risiede Dite, cioè Lucifero: è il centro della terra (e quindi dell'universo stesso, secondo il sistema tolemaico), dove Dante immagina sia rimasto confitto Lucifero nella sua precipitosa caduta, come apparirà nel canto XXXIV.

66. *qualunque trade*: chiunque tradisce (e il massimo dei traditori è appunto Lucifero); per *trade* si veda la nota a IX 69 (*fier*).

– *è consunto*: è consumato dai tormenti, tormentato. La scansione lenta di questo verso conclusivo vuol rilevare la gravità di quella colpa e insieme porre solenne fine al grande discorso.

67 sgg. *E io...*: la spiegazione, serrata e logicissima, è terminata. Ma, come sempre accadrà nella *Commedia*, Dante non si contenta, non è mai pago di questi conclusi ragionamenti, per chiari che sia-

la tua ragione, e assai ben distingue
questo baràtro e 'l popol ch'e' possiede.
Ma dimmi: quei de la palude pingue,
che mena il vento, e che batte la pioggia,
e che s'incontran con sì aspre lingue,
perché non dentro da la città roggia

no (*assai chiara procede / la tua ragione*...). E pone delle domande, e vuole ulteriori spiegazioni. Questo procedimento, che sarà comune nella terza cantica dove si dà maggior spazio al discorso filosofico e teologico, appare fin d'ora come tipico del modo dantesco di affrontare i problemi: un primo giro d'orizzonte, in sé perfettamente chiaro; ma poi, ogni particolare deve essere illuminato fino in fondo, ogni dubbio risolto, ogni incertezza eliminata. Così questa seconda parte del canto è dedicata appunto a sciogliere due nodi, o problemi, che Dante si pone.

68. *ragione*: ragionamento (cfr. v. 33), esposizione ragionata.
– *distingue*: suddivide.

69. *baràtro*: dal lat. mediev. *barathrum*, indica luogo oscuro e profondo, quale appare la regione più bassa dell'inferno.
– *e 'l popol ch'e' possiede*: e la popolazione di dannati che esso racchiude.

70-5. *Ma dimmi*...: la formula, che già conosciamo (cfr. II 82 e nota), introduce il dubbio che resta ancora da risolvere: coloro che sono puniti fuori di Dite, nella palude fangosa (*pingue*, grassa di fango) del quinto cerchio, nella bufera del vento (secondo cerchio), sotto la pioggia (terzo cerchio) e che si scontrano insultandosi aspramente (quarto cerchio: cfr. VII 28-33), perché non sono racchiusi anch'essi dentro la città infuocata (roggio, da *rubeus*, è il colore del ferro rovente), se anch'essi sono peccatori, e quindi nell'ira di Dio? e se non lo sono, perché sono puniti? – Dante chiede cioè il perché della distinzione, se si tratta, come appare, di peccatori ugualmente morti *nell'ira di Dio* (cfr. III 122). L'obiezione ha senso se parte dal presupposto che tutti i peccati siano di eguale gravità di fronte a Dio, opinione che era stata propria degli stoici e di alcuni eretici, come ricorda Tommaso nel *De malo* (q. 2 a. 9). Di qui il rimprovero di Virgilio nei versi seguenti, che tuttavia non si appella alla dottrina cristiana, ma a quella aristotelica dell'*Etica*, secondo la norma seguita nell'ordinamento dell'*Inferno*.

sono ei puniti, se Dio li ha in ira?
e se non li ha, perché sono a tal foggia?». 75
Ed elli a me «Perché tanto delira»,
disse «lo 'ngegno tuo da quel che sòle?
o ver la mente dove altrove mira? 78
Non ti rimembra di quelle parole
con le quai la tua Etica pertratta
le tre disposizion che 'l ciel non vole, 81
incontenenza, malizia e la matta

75. *a tal foggia*: in tale situazione, puniti in tal modo.

76. *delira*: esce dal solco, devia. *Lira* è in latino il rialzo di terra fra i solchi che l'aratro traccia in linea diritta; per cui «delirare» è, metaforicamente, uscire dalla retta ragione. Così nell'italiano moderno «uscire dal seminato».

77. *da quel che sòle*: dal retto uso della ragione, che suole avere.

78. *o ver*: se non delira.

– *dove altrove mira*: a quali altre dottrine guarda? oppure: a che altro pensa, come distratta, la tua mente?

79. *Non ti rimembra...*: per la forma impersonale, cfr. IX 98 (*se ben vi ricorda*) e nota. Virgilio ricorda a Dante, come cosa a lui ben nota, il principio del cap. VII dell'*Etica* di Aristotele, che egli dice *tua* (cioè che tu ben conosci e possiedi), come più oltre dirà della *Fisica* (v. 101). Per le *parole* qui citate, si veda la nota al v. 82.

80. *pertratta*: tratta a fondo, compiutamente (dal latino *pertractare*).

81. *le tre disposizion...*: le tre disposizioni dell'animo che Dio condanna (*che 'l ciel non vole*); questa definizione non è naturalmente nell'*Etica* (che dice *fugienda*, da fuggirsi) e dimostra come Dante riconduca sempre l'ordine aristotelico all'ordine cristiano.

82. *incontenenza, malizia...*: cfr. *Et*. VII, I 1145 a: «circa mores fugiendorum tres sunt species, malitia, incontinentia et bestialitas»; il passo è citato da Virgilio per avallare la tesi che l'incontinenza, punita fuori di Dite, è peccato meno grave degli altri (vv. 83-4). Aristotele spiega infatti che l'incontinenza opera per passione, mentre la malizia opera per elezione: nella prima cioè il giudizio sul bene e sul male è ancora retto, anche se non seguito, nel secondo è pervertito. Tale distinzione, ripresa dal commento di Tommaso, dà quindi ragione della distribuzione dantesca dei pec-

bestialitade? e come incontenenza
men Dio offende e men biasimo accatta? 84
Se tu riguardi ben questa sentenza,
e rechiti a la mente chi son quelli
che sù di fuor sostegnon penitenza, 87
tu vedrai ben perché da questi felli
sien dipartiti, e perché men crucciata
la divina vendetta li martelli». 90
«O sol che sani ogni vista turbata,
tu mi contenti sì quando tu solvi,

catori fuori e dentro Dite. Resta il problema, ancora irrisolto, di come debba intendersi qui, secondo Dante, la *matta bestialitade*; sulla questione si veda la nota alla fine del canto.

84. *men Dio offende*...: e quindi le colpe non sono tutte ugualmente biasimevoli agli occhi di Dio; *accatta* vale acquista, si procura.

85-7. *Se tu*...: Virgilio trae la conclusione a filo di sillogismo: gli incontinenti sono meno colpevoli; i dannati fuori di Dite sono incontinenti; è dunque chiaro perché essi siano fuori, puniti meno gravemente degli altri.

85. *riguardi*: consideri.

– *sentenza*: opinione.

86. *chi son quelli*: che genere di peccatori sono.

87. *di fuor*: fuori delle mura di Dite.

– *penitenza*: qui vale punizione.

88. *questi felli*: i peccatori puniti qui dentro (per il valore di *fello* cfr. VIII 18 e nota).

89. *dipartiti*: separati, distinti (cfr. IV 75).

– *men crucciata*: meno adirata (perché meno offesa), e quindi meno duramente.

90. *li martelli*: li colpisca con le sue pene, come fa un martello. Anche altrove la punizione infernale è vista come un ripetuto colpire: cfr. XXIV 120: *che cotai colpi per vendetta croscia*.

91. *O sol che sani*...: è il sole della ragione – qui impersonata da Virgilio – che risana la vista della mente oscurata dal dubbio. Queste metafore saranno spesso usate da Dante, come vedremo, per tutta la fenomenologia, da lui ampiamente indagata e descritta, dell'umana conoscenza.

92-3. *tu mi contenti sì*...: questa lode è la massima possibile, da

che, non men che saver, dubbiar m'aggrata.
Ancora in dietro un poco ti rivolvi»,
diss'io, «là dove di' ch'usura offende
la divina bontade, e 'l groppo solvi».
«Filosofia», mi disse, «a chi la 'ntende,
nota, non pure in una sola parte,
come natura lo suo corso prende
dal divino 'ntelletto e da sua arte;

giungere al paradosso: tu mi fai così contento quando risolvi i miei dubbi, che il dubitare mi è gradito (*m'aggrata*) quanto il sapere (perché so che tale dubbio mi procurerà simili perfette spiegazioni). Il piacere del comprendere e penetrare il vero, che corrisponde alla passione di conoscere, è tema centrale della vita e dell'arte di Dante. Esso è una costante del poema, e avrà il suo massimo spazio nella terza cantica. Sul dubbio in particolare si confronti con questo testo il passo di *Par*. IV 115-35.

– *solvi*: usato in forma assoluta, vale: sciogli i nodi del dubbio (cfr. v. 96).

94-6. *Ancora in dietro un poco...*: ecco l'ultima questione che per Dante è rimasta in sospeso: come può l'usura essere considerata violenza diretta contro Dio?

– *in dietro... ti rivolvi*: ritorna indietro, alle parole già dette.

95. *là dove di'...*: ai vv. 46-51; cfr. nota a quel luogo.

96. *groppo*: nodo; il verbo *solvi* è usato qui con il suo complemento, precisando quindi il valore che ha anche sopra, al v. 92.

97. *Filosofia...*: con il termine «filosofia» si intendeva l'insieme della dottrina aristotelica, come appare dal contesto. Anche questo secondo dubbio, come il primo, è dunque risolto sulla base di Aristotele.

98. *non pure...*: non soltanto in un luogo, ma in molti; in più luoghi infatti Aristotele tratta della natura nel suo rapporto di dipendenza dalla mente o intelletto divino. Si veda in particolare *Metaph*. XII, VII 1072b, da cui Dante traduce alla lettera in *Par*. XXVIII 41-2: *Da quel punto / depende il cielo e tutta la natura*.

99-100. *come natura...*: che la natura prende origine, deriva direttamente dalla mente divina e dal suo operare: così che essa è come l'arte di Dio (cfr. *Mon*. I, III 2: «Deus ecternus arte sua, que natura est», concetto ripreso e spiegato ampiamente in II, II 2-3).

e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai, non dopo molte carte,
    che l'arte vostra quella, quanto pote,
segue, come 'l maestro fa 'l discente;
sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote.
    Da queste due, se tu ti rechi a mente
lo Genesì dal principio, convene
prender sua vita e avanzar la gente;
    e perché l'usuriere altra via tene,
per sé natura e per la sua seguace
dispregia, poi ch'in altro pon la spene.

101. *e se tu ben la tua Fisica note*...: Virgilio si richiama ora alla *Fisica* aristotelica, dove si dichiara dopo non molte pagine (dalla prima) che l'arte umana imita la natura (*Phys*. II, II 194a); da quel passo è tratta la sentenza che si legge nei florilegi medievali: «ars imitatur naturam in quantum potest».

104. *come 'l maestro*...: come lo scolaro cerca di imitare il maestro. Questo concetto dell'arte come *mimesis*, proprio di tutta la classicità, era radicato anche nella scuola medievale: «opus artificis est imitantis naturam» (De Bruyne II 267).

105. *quasi è nepote*: se la natura è figlia di Dio, e l'arte figlia della natura, ne deriva che l'arte umana può dirsi in certo modo (*quasi*) nipote di Dio.

106-8. *Da queste due*...: cioè dalla natura e dall'arte, conviene (cioè è voluto da Dio) che *la gente*, cioè il genere umano, ricavi il necessario per vivere (*sua vita*) e progredisca migliorando le proprie condizioni. Ci si rifà qui al testo biblico di *Gen*. 3, 17: «in laboribus comedes ex ea [terra] cunctis diebus vitae tuae» e 3, 19: «in sudore vultus tui vesceris pane».

107. *dal principio*: è riferito a *Genesì*: *lo Genesì dal principio*, cioè dal suo inizio. Altri lo riferiscono a *convene*, intendendo: è necessario fin dal principio del mondo. Ma la prima spiegazione dà con più evidenza a *convene* il valore che qui deve avere, di legge voluta da Dio per tutti gli uomini, e non di necessità pratica; per cui è così grave la colpa dell'usura.

109-11. *e perché l'usuriere*...: e siccome l'usuraio segue altra via (cioè non si vale per vivere né dei frutti della natura né di quelli del suo lavoro), disprezza la natura sia in se stessa che nella sua seguace, che è l'arte.

111. *poi ch'in altro*...: poiché ripone la sua fiducia (per avere di che vivere) in qualcos'altro, cioè negli interessi del denaro presta-

Ma seguimi oramai, che 'l gir mi piace;
ché i Pesci guizzan su per l'orizzonta,

to. Tale operazione (che il denaro fruttasse denaro senza alcun lavoro e fatica da parte dell'uomo) appariva contro natura: «natural cosa non è che uno denaio faccia un altro denaio», dice l'Anonimo, mentre se è investito in altro, come bestiame e terreni, è naturale che renda e fruttifichi. Così del resto già aveva affermato Aristotele (*Politica* I, X 1257b). Si osservi il gran rilievo dato dal poeta a questa colpa, che era una delle piaghe della società del suo tempo. Tutto il lungo ragionamento ha lo scopo di distinguere l'usura dalle comuni ingiustizie commesse contro il prossimo, inserendola tra le colpe più gravi, che offendono direttamente Dio, come la bestemmia e la sodomia. Il dubbio dei vv. 94-6 è quindi costruito ad arte, per precisare agli occhi di tutti l'origine profonda e perversa di quel male, che affliggeva le città medievali, portando rovina e lutti in gran numero di famiglie.

112. *Ma seguimi oramai*: Virgilio s'interrompe bruscamente, come non volesse soffermarsi oltre sul triste argomento.

– *'l gir mi piace*: ormai è l'ora di andare: la sosta presso la tomba di papa Anastasio è stata sufficiente a poter riprendere il cammino (cfr. sopra, vv. 10-2).

113. *i Pesci guizzan...*: la costellazione dei Pesci appare all'orizzonte di Gerusalemme. Dato che nello Zodiaco i Pesci precedono l'Ariete, segno in cui si trova il Sole (I 38-40), e la distanza fra i segni è di 30 gradi, o due ore circa, vuol dire che mancano ormai due ore al mattino. L'uso del verbo guizzare, proprio dell'animale che le dà il nome, sembra dar vita alla costelazione, come se si trattasse di un essere animato. Come si vedrà, i segni dello Zodiaco appaiono sempre come ben noti e familiari a Dante, e spesso assumono un carattere quasi di persone, con le quali si può anche parlare (cfr. *Par.* XXII 111 sgg.), qualità che per i poeti moderni è rimasta solo alla luna. Le ore del viaggio sono indicate gradualmente. Sappiamo che è il crepuscolo quando esso ha inizio (II 1), e che è passata la mezzanotte quando i due poeti lasciano il quarto cerchio (VII 98). Ora sono circa le quattro del mattino (dato che all'equinozio il sole sorge alle sei). Queste straordinarie indicazioni, che misurano il tempo del cammino sulla volta celeste in un ambiente dove essa è invisibile e dove il tempo non ha più luogo, stabiliscono un continuo rapporto con quel mondo del tempo al quale il vivo ancora appartiene, e sempre ricordano quanto quel tempo sia decisivo e da non perdersi.

e 'l Carro tutto sovra 'l Coro giace,
e 'l balzo via là oltra si dismonta». 115

– *orizzonta*: nei nomi greci la desinenza in *-a*, derivata dall'accusativo, era largamente usata in antico e si ritrova più volte nel poema (così *Flegetonta*, *Calcanta* ecc.); cfr. Parodi, *Lingua*, p. 248.

114. *e 'l Carro...*: cioè l'Orsa maggiore, *giace*, si estende tutta là dove spira il vento di *Coro* (latino *Caurus*) o vento di maestro, vale a dire nella plaga a nord-ovest; ciò significa che su Gerusalemme il Carro volge a ponente, cioè al tramonto, indicazione che corrisponde, nella regione occidentale del cielo, a quella data dai Pesci nella regione orientale. L'Orsa maggiore infatti, trovandosi nel segno del Leone, precede i Pesci di circa 14 ore, e quando essi sorgono essa è a quattro ore dal tramonto: ciò accade sull'orizzonte di Gerusalemme, dove l'Orsa resta visibile per 18 ore, e poi tramonta per altre sei (mentre alla nostra latitudine non tramonta mai). La sua posizione annuncia quindi anch'essa il prossimo sorgere dell'Ariete, e dunque del Sole. I due pur esattissimi riferimenti astronomici, con il vivo guizzare dei Pesci ad oriente e il lento declinare, quasi adagiandosi, del Carro a occidente, sono scelti e raffigurati in modo che il mondo dei corpi celesti e la volta stellare sembrino partecipare della stessa vita dell'uomo, non diversamente dalla natura terrestre, fiori, alberi, animali, dei quali essi sono per Dante, come abbiamo osservato, non meno familiari allo sguardo e all'immaginazione.

115. *e 'l balzo*: cioè l'*alta ripa* del v. 1, si scende (*si dismonta*) un pezzo più avanti (*via là oltra*: *via* è rafforzativo). La via per discendere è dunque lontana, ed è necessario rimettersi in cammino.

NOTE INTEGRATIVE

8. **Anastasio papa**. Collocando questo papa tra gli eretici, Dante segue quanto era scritto nel *Decretum* di Graziano, che ricalca il *Liber Pontificalis*, secondo il quale Anastasio II era entrato in contatto con il diacono Fotino di Tessalonica, fedele di Acacio, e con Acacio stesso, contro il parere dei vescovi e delclero, per cui era stato colpito da Dio («nutu divino percussus est») con una morte improvvisa (cfr. *Decretum* I 19, 9). Questo passo è stato dimostrato spurio dalla critica storica, ma ciò non toglie che Dante lo ritenesse autentico, come gli altri del suo tempo (Nardi in LD, pp. 193-207). Il problema comunque non è questo, ma perché Dante nomini qui, fra tanti eretici, proprio Anastasio. Dopo il gruppo dei grandi ghibellini citati nel canto X, il ricordare qui un papa vuole probabilmente significare che l'eresia non è fatto proprio di una parte politica (in questo caso l'antipapale), ma può colpire anche lo stesso vertice della Chiesa. Dante quindi non mette a caso questo nome, come nessun altro nel poema. Come sempre, egli vuol distinguere l'ufficio ecclesiastico, la gerarchia in quanto tale, dalla garanzia di salvezza.

82-3. **La matta bestialitade**. Quali peccatori Dante voglia comprendere sotto questa denominazione è questione difficile e infatti ancora discussa, perché legata ad un'apparente incongruenza del testo; se infatti la malizia abbraccia, come è detto sopra (vv. 22-4), violenza e frode, la *bestialitas* sembra non aver spazio determinato nell'*Inferno* dantesco. E che essa non vi si trovi hanno infatti pensato molti commentatori (dato anche che in Aristotele la *bestialitas* è colpa efferata e rara, che porta ad atti inumani). Altri, per trovare un corrispondente specifico al termine, hanno riferito la *matta bestialitade* all'eresia (ma tale interpretazione non avrebbe alcun riferimento all'*Etica* qui citata, né corrisponde in alcun modo al senso di *bestialitas*), o al tradimento (cerchio nono), assegnando alla *malizia* i peccatori di violenza e di frode contro chi non si fida (cerchio settimo e ottavo); ma la frode appare troppo chiaramente, nei vv. 52-4, come un'unica colpa divisa in due sottospecie, per poter essere qui spartita tra le due diverse «disposizioni» di *malizia* e *bestialitade*. La maggioranza degli interpreti infine (tra cui Pietro di Dante) ha sempre ritenuto che Dante indichi qui le tre grandi suddivisioni del suo inferno (incontinenza, violenza e frode) facendo coincidere, con libero adattamento, la *matta bestialitade* con la violenza. La prima colpa è infatti punita fuori, e le altre due dentro Dite (cfr. vv. 85-90). Bisogna cioè ammettere che la parola *malizia* venga in questa terzina ad assumere il significato specifico di frode, mentre sopra (v. 22) avrebbe quello generico di colpa commessa coscientemente, cioè col consenso della ragione. Pensiamo anche noi che questa sia la spiegazione più convincente, oltre che per

il senso di tutto il contesto, anche perché a guardia dei violenti troveremo posto il Minotauro, simbolo evidente di bestialità (*ira bestial* XII 33; proprio sul Minotauro si basa infatti l'interpretazione di Pietro di Dante), e perché tra i *bestiali* ricordati da Aristotele ci sono i tiranni e i sodomiti, due delle principali specie di peccatori che si incontrano nel cerchio settimo. Ci sembra dunque molto probabile che Dante abbia adattato il testo dell'*Etica* al suo schema, con una libertà che del resto egli è solito usare anche altrove. Sulla questione si vedano B. Nardi e F. Mazzoni nelle letture del canto sopra citate, G. Petrocchi in *L'Inferno di Dante*, Milano 1978, p. 72 e J. Freccero, *Dante*, pp. 79-90.

CANTO XII

[Canto XII, ove tratta del discendimento nel settimo cerchio d'inferno, e de le pene di quelli che fecero forza in persona de' tiranni, e qui tratta di Minotauro e del fiume del sangue, e come per uno centauro furono scorti e guidati sicuri oltre il fiume.]

Era lo loco ov'a scender la riva
venimmo, alpestro e, per quel che v'er'anco,
tal, ch'ogne vista ne sarebbe schiva. 3

1. *Era lo loco*: la descrizione del *loco* per cui si discende occupa i primi dieci versi del canto. Dopo il lungo ragionamento precedente, ora l'attenzione è rivolta ai dati concreti, fisici del viaggio. Dante crea qui come altrove un paesaggio preciso, con richiami a noti luoghi terreni, per ambientare il nuovo canto e il nuovo argomento. Come le tombe nel desolato piano di Arles preparano all'incontro con gli eretici, così la discesa rupestre e la vista del Minotauro introducono al cerchio della violenza. Il *loco* dove i due poeti giungono è quello dove è possibile la discesa, preannunciato dall'ultimo verso del canto precedente (cfr. XI 115).

– *la riva*: è il pendio roccioso al cui orlo si sono fermati (XI 1).

2. *alpestro*: «senza alcun ordinato sentiero o via», come accade nelle montagne (Boccaccio); *alpestro*, da «alpe», indica genericamente il carattere dei luoghi montuosi. «Alpe» vale «montagna» in genere nell'italiano antico (e anche oggi nel linguaggio delle campagne): cfr. XIV 30; *Purg.* XVII 1 e XXXIII 111. E in Dante – come negli altri scrittori toscani – il termine è riferito idealmente agli Appennini. Per indicare una catena specifica, sia il nome che l'aggettivo (*alpe* – *alpestro*) hanno bisogno comunque di una determinazione (cfr. XX 62 e *Purg.* XIV 32).

– *per quel che v'er' anco*: e anche per ciò che vi si trovava (cioè il Minotauro, come dirà ai vv. 11-2). Questa indicazione vaga già anticipa l'orrore di quella vista.

3. *tal, ch'ogne vista...*: così orribile che ogni sguardo umano sarebbe desideroso di distogliersi da quello spettacolo.

Qual è quella ruina che nel fianco
di qua da Trento l'Adice percosse,
o per tremoto o per sostegno manco,
che da cima del monte, onde si mosse,
al piano è sì la roccia discoscesa,
ch'alcuna via darebbe a chi sù fosse:
cotal di quel burrato era la scesa;

– *schiva*: sdegnosa, insofferente (cfr . XXVI 74 e *Purg*. II 72).

4-6. *Qual è quella ruina*: come è, appare, la grande frana (*ruina*) che a sud di Trento (*di qua da Trento*) precipitò sulla riva dell'Adige (*nel fianco... l'Adice percosse*) causata o da un terremoto o da mancato sostegno della base rocciosa del monte (per l'erosione del terreno)... Dante allude qui agli Slavini di Marco, ancor oggi visibili a sud di Rovereto sulla riva sinistra dell'Adige. Il luogo è citato da Alberto Magno nei *Meteora* (III 6), libro ben noto a Dante, là dove si tratta delle frane e delle loro cause (appunto terremoti, erosioni delle acque, ecc.). Anche se non si può escludere che Dante avesse visto personalmente il luogo (abbastanza vicino a Verona), la dipendenza di questo passo da Alberto Magno è evidente per l'indicazione delle cause fatta al v. 6.

6. *manco*: mancato, forma detta aggettivo verbale, cfr. *tronca* a XX 51 e nota.

7. *onde si mosse*: da cui essa (*ruina*) si mise in movimento.

8. *discoscesa*: percorsa da uno scoscendimento franoso.

9. *ch'alcuna via...*: che potrebbe offrire una qualche strada (sia pur malagevole) a chi si trovasse in cima. La parete di roccia non è più compatta e a picco e quindi inagibile, ma franata e quindi in qualche modo percorribile (Benvenuto e Buti). Altri intende *alcuna* come «nessuna». Ma, come osserva il Sapegno, Dante descrive qui il luogo dove è venuto *a scender la ripa*, e del resto gli Slavini di Marco sono percorribili. Per il valore limitativo di *alcuna* cfr. XIII 147.

10. *burrato*: burrone (cfr. XVI 114); «burrato dicono i fiorentini un fossato profondo, quasi baratro» (Landino).

– *la scesa*: la discesa che noi ci accingevamo a compiere. La similitudine vuol dare al lettore l'idea di un grande fianco montano (*alpestro*) percorso da una frana imponente. Lo sfondo del nuovo cerchio ha già in sé qualcosa di terribile e violento (*percosse*, *alpestro*) e la preannunciata vista del Minotauro, che conclude la scena, compie questo senso di orrore.

e 'n su la punta de la rotta lacca
l'infamia di Creti era distesa
    che fu concetta ne la falsa vacca;
e quando vide noi, sé stesso morse,
sì come quei cui l'ira dentro fiacca.
    Lo savio mio inver' lui gridò: «Forse
tu credi che qui sia 'l duca d'Atene,

11. *la punta... lacca*: la cima, l'orlo superiore di quell'avvallamento scosceso. Per *lacca* cfr. VII 16 e nota.

12. *l'infamia di Creti*: la vergogna di Creta; cfr. *Met*. VIII 155: «opprobrium generis», l'infamia della stirpe (di Minosse). Come Ovidio, Dante usando l'astratto sembra rifuggire dal nominare un simile mostro. È questo il Minotauro, essere mostruoso per metà uomo e per metà toro, nato da Pasifae, moglie di Minosse re di Creta, e da un toro di cui essa si era invaghita. Il mito è narrato da Ovidio in *Ars Am*. I 289-326, e rievocato anche nel passo citato delle *Metamorfosi*; Dante lo ricorda in *Purg*. XXVI 41-2 come esempio di lussuria contro natura. Tutto il verso è scandito lentamente, dando il massimo rilievo alla mostruosa figura sdraiata, che sembra occupare tutto lo spazio visibile.

13. *che fu concetta...*: che fu concepita nella vacca di legno (che Pasifae fece costruire a Dedalo per potervisi introdurre e congiungersi al toro).

14. *sé stesso...*: concordanza a senso (il sogg. grammaticale è *l'infamïa*, il sogg. logico è il Minotauro). Il primo atto del mostro è la violenza cieca e impotente, come sarà tutta la sua caratterizzazione.

15. *cui*: compl. oggetto, come più volte secondo l'uso antico.

– *fiacca*: sopraffà, abbatte. Lo stesso verbo – egualmente in rima con *lacca* – è usato in VII 14 per rappresentare l'abbattersi di Pluto alle parole di Virgilio. È evidente un richiamo fantastico delle due immagini nella mente del poeta, tanto più che si ripete qui anche l'idea che l'ira consumi l'uomo dall'interno (VII 9: *consuma dentro te con la tua rabbia*). Per il mordersi come espressione dell'ira si ricordino gli atti degli iracondi a VII 114 e VIII 63.

17. *duca d'Atene*: Teseo, principe di Atene. Dante usa anacronisticamente il titolo proprio del suo tempo (Atene nel XIII sec. era un ducato) riferito all'epoca classica, come chiama *Arabi* i Cartaginesi (*Par*. VI 49), *Franceschi* i Galli (*Conv*. IV, V 18) ecc.; ricordia-

che sù nel mondo la morte ti porse? 18
Pàrtiti, bestia: ché questi non vene
ammaestrato da la tua sorella,
ma vassi per veder le vostre pene». 21
Qual è quel toro che si slaccia in quella
c'ha ricevuto già 'l colpo mortale,
che gir non sa, ma qua e là saltella, 24

mo che il concetto stesso di anacronismo era ignoto nell'età medievale. Per il mito di Teseo uccisore del Minotauro si veda la nota alla fine del canto.

19. *Pàrtiti*: allontanati.

– *bestia*: la parola sottolinea il modo in cui Dante rappresenta il Minotauro: a lui non è rimasto nulla di umano, è ridotto a pura bestialità (cfr. più oltre, v. 33: *ira bestial*). Per questo, e per il suo cibarsi di carne umana, gli antichi interpreti hanno visto in lui il simbolo evidente della *matta bestialitade* di XI 82-3, che quindi coinciderebbe con la violenza, del cui cerchio il Minotauro è il custode (si cfr. la nota relativa alla fine del canto XI). Egli sta infatti all'ingresso (v. 11) come Cerbero e Pluto, simboli della gola e dell'avarizia, mentre gli altri guardiani che ora incontreremo – i centauri – appaiono chiaramente preposti al singolo girone dei violenti contro il prossimo.

20. *sorella*: Arianna, figlia di Minosse e Pasifae, sorella al Minotauro per parte di madre, che «ammaestrò» Teseo su come uccidere il mostro, dandogli un coltello e il celebre filo per uscire dal labirinto.

21. *vassi per veder...*: va per conoscere l'inferno, e quindi non per ucciderti.

22-4. *Qual è quel toro...*: come un toro al macello, che si libera dai lacci che lo trattengono quando ha già ricevuto il colpo mortale, e non riesce più a camminare naturalmente (per il colpo ricevuto), ma barcolla qua e là... Il barcollare cieco del Minotauro alle parole di Virgilio, che Dante vuol farci vedere con questa immagine di origine classica (cfr. *Aen*. II 223-4, e Seneca, *Oed*. 342-3: «taurus duos / perpessus ictus huc et huc dubius ruit»), indica ira e impotenza, come il furioso mordersi di poco prima. Quella cecità grottesca vuol essere l'espressione del totale abbrutimento al quale si riduce l'uomo in preda alla violenza. La similitudine conferma l'opinione che Dante immagini il Minotauro con corpo di toro e testa d'uomo (cfr. anche il v. 12) e non, come in genere l'iconografia classica, con corpo d'uomo e testa di toro (ambigua è infatti

vid'io lo Minotauro far cotale;
e quello accorto gridò: «Corri al varco:
mentre ch'e' 'nfuria, è buon che tu ti cale».
Così prendemmo via giù per lo scarco
di quelle pietre, che spesso moviensi
sotto i miei piedi per lo novo carco.

l'espressione di Ovidio, da cui certamente parte Dante: «semibovemque virum semivirumque bovem»: *Ars Am*. II 24).

25. *far cotale*: *far lo simigliante* (*Purg*. II 78): fare lo stesso.

26. *accorto*: ha valore predicativo: da uomo accorto quale era. Cfr. III 13: *Ed elli a me, come persona accorta*. Il termine è riferito a Virgilio anche in VIII 41, e sempre indica la pronta saggezza della guida di Dante.

– *varco*: passaggio, luogo dove è aperto un varco nella ripa, in modo che si possa discendere.

27. *che tu ti cale*: *ti cale* è congiuntivo presente da *calarsi* (per l'uscita in *-e* cfr. *entre* a XIII 16 e nota); che tu discenda, calandoti per le pietre della frana. Virgilio suggerisce di cogliere il momento in cui il Minotauro, accecato dall'ira, non può nuocere. Si noti come nell'inferno, pur nella sicurezza in cui è compiuto il viaggio per la protezione divina, si osservi comunque prudenza nel comportamento coi demoni (cfr. XXI 58-60); ciò dà viva dimensione realistica al racconto, e insieme ha un preciso significato morale.

28. *prendemmo via*: «prender via» per «mettersi in cammino» (cfr. I 29) è forma derivata dal latino *iter capere*.

– *scarco*: scarico, cioè frana; la parola indica il rovesciamento delle pietre nella frana: «come caggiono le cose che talvolta si scaricano» (Boccaccio).

29. *moviensi*: si muovevano; nei verbi in *-ere* la forma dell'imperfetto in *-ie* si alterna nella terza plurale con quella in *-ea* (cfr. in questo stesso canto *corrien* e *solien* ai vv. 56-7; *avieno* a IX 39 e nota).

30. *novo carco*: peso insolito (di un corpo vivo); questo elemento realistico, che sottolinea la veridicità del racconto, ritorna sotto varie forme più di una volta lungo la cantica (cfr. VIII 27: *e sol quand'io fui dentro parve carca*). Si veda il v. 81 e la nota. Tuttavia nell'*Inferno* esso resta un elemento descrittivo, mentre nel *Purgatorio* acquisterà forte rilievo drammatico, per lo stupore che desta nelle anime e le domande e risposte che ne derivano. Per la forma sincopata *carco* cfr. VIII 27 e nota.

Io gia pensando; e quei disse: «Tu pensi
forse a questa ruina ch'è guardata
da quell'ira bestial ch'i' ora spensi.
Or vo' che sappi che l'altra fiata
ch'i' discesi qua giù nel basso inferno,
questa roccia non era ancor cascata.
Ma certo poco pria, se ben discerno,

31-2. *Tu pensi forse a questa ruina*: tu ti domandi forse la causa di questa frana che appare innaturale in un mondo eternamente immobile, non sottoposto a mutamenti perché fuori del tempo, com'è l'inferno. Di fatto la frana è dovuta all'unico evento storico che ha influito sul mondo infernale, che ha potuto cambiarlo e togliergli qualcosa, ciò che mai più potrà ripetersi. Si vedano i vv. 37-45.

33. *ira bestial*: questa denominazione del Minotauro conferma, come notammo, l'ipotesi che esso rappresenti la *matta bestialitade* del canto XI. Troppo vicini sono i due testi perché non sia spontaneo e naturale il loro interno riferimento. L'uso stesso dell'astratto sembra identificare il mostro con quella forza bruta a cui l'uomo «bestiale» si riduce.

– *spensi*: placai, annullai.

34. *vo' che sappi*: voglio che tu sappia; *voglio* è fraseologico, come più oltre al v. 129: *voglio che tu credi* (cfr. IV 33 e nota).

– *l'altra fiata*...: l'altra volta che sono disceso quaggiù (cioè per lo scongiuro di Eritone, avvenuto poco dopo la sua morte, come ha detto nel canto IX 22-7). Per spiegare a Dante la *ruina*, Virgilio ricorda il grande terremoto che ha scosso tutto l'inferno; ma di esso può indicare soltanto la data, per approssimazione (*dopo* che egli era disceso laggiù, *poco prima* che venisse il Potente che liberò le anime del Limbo; cfr. IV 52-63), e non la causa. Virgilio si ferma cioè sulla soglia della spiegazione. Tali elementi bastano a Dante cristiano – come ai suoi lettori – per riconoscere nel terremoto quello di cui parla il Vangelo, avvenuto alla morte di Cristo (cfr. *Matth*. 27, 51: «terra mota est, et petrae scissae sunt»). Tale procedimento, per cui Virgilio è tenuto sempre al di qua di un dato limite, quello cioè per cui si entra nel campo della fede rivelata, è costante nelle due cantiche: esso richiede – e rivela – una estrema delicatezza, propria del modo in cui Dante compone la figura di Virgilio. Si noti anche il *se ben discerno*, limitativo della propria sicurezza del comprendere.

che venisse colui che la gran preda
levò a Dite del cerchio superno,
da tutte parti l'alta valle feda
tremò sì, ch'i' pensai che l'universo
sentisse amor, per lo qual è chi creda
più volte il mondo in caòsso converso;

38. *la gran preda*...: il grande numero delle anime dei giusti che Cristo tolse a Lucifero dal cerchio superiore, cioè dal Limbo. La parola *preda*, che indica bottino di guerra, evoca la figura di Cristo vincitore contro il demonio, come in un combattimento, propria di tutta la tradizione cristiana («praedam tulitque Tartari» è detto della croce nell'inno di Venanzio Fortunato citato a XXXIV 1).

40. *l'alta valle*: il profondo abisso (per *valle* cfr. IV 8 e nota); *feda*, come *alta* per profonda, è un latinismo (da *faedus*) di uso raro ma ritrovabile negli antichi (cfr. Cecco d'Ascoli, *Acerba* 2329) e vale sozza, o meglio, come intesero l'Ottimo e il Boccaccio, puzzolente. Sembra che Virgilio alzi il livello stilistico del suo parlare trattando del grande evento che ha Cristo per protagonista. Si veda come la stessa idea è espressa in XI 5: *del puzzo che 'l profondo abisso gitta*.

41-2. *che l'universo sentisse amor*...: che l'universo provasse amore, cioè che i suoi elementi entrassero in concordia tra loro. Secondo la dottrina di Empedocle la concordia dei quattro elementi, mescolandoli, provoca il caos, mentre la discordia, separandoli, genera l'ordine del cosmo. E i due principi sono sempre in lotta fra loro, con alterna vittoria. La dottrina era nota a Dante attraverso Aristotele, che la discute in più luoghi (si veda in particolare *Phys*. I 4-5).

42. *è chi creda*...: formula latina (*est qui credat*); si allude ad Empedocle e ai suoi seguaci. Virgilio cerca nel mondo delle dottrine a lui note una spiegazione razionale al fenomeno eccezionale a cui ha assistito: lo scuotersi dell'inferno non può essere altro infatti che l'inizio del caos, data la sua natura eterna, se si esclude un evento sovrannaturale, quale fu la discesa di Cristo. La posizione di Virgilio è quella già notata ai vv. 34 sgg., della ragione umana al di qua della fede, qui evidentemente sottolineata. Questo dunque è il senso del riferimento ad Empedocle, che molti hanno inteso come sfoggio di erudizione senza legame con il contesto.

43. *più volte*: il fenomeno si ripete infatti a dati intervalli, ogni volta che la concordia prevale sulla discordia.

– *caòsso*: così l'edizione del Petrocchi (*caòs* l'ediz. del '21). La

e in quel punto questa vecchia roccia
qui e altrove, tal fece riverso.
Ma ficca li occhi a valle, ché s'approccia
la riviera del sangue in la qual bolle
qual che per violenza in altrui noccia».
Oh cieca cupidigia e ira folle,

lezione è incerta (*caos-caosso-caosse*). Si può tuttavia ipotizzare che qui si tratti della normale epitesi in *-e* usata ancor oggi in Toscana per questa e altre parole tronche (come Nègusse), per cui è forse preferibile leggere *caòsse* (o *càosse*).

– *converso*: convertito, cambiato.

44. *vecchia*: antica; è epiteto più volte dato alle cose infernali, antiche quanto l'universo (cfr. VIII 29: *antica prora*; IX 74: *schiuma antica*, ecc.).

– *roccia*: si intende tutta la parete, la *ripa* infernale, che è franata in più punti (*qui e altrove*): un'altra simile frana si incontrerà nella bolgia degli ipocriti (XXI 106-8); alcuni, come vedemmo, intendono in questo senso anche la *ruina* del cerchio dei lussuriosi (V 34), di cui la spiegazione arriverebbe tuttavia soltanto adesso (vedi nota ivi).

45. *tal fece riverso*: fece un simile rovescio, frana.

46. *Ma ficca li occhi*: il *Ma* indica che la spiegazione è chiusa, ed è tempo di cambiare argomento (cfr. I 76 e nota). Si tratta ora di guardare la nuova pena che si presenta allo sguardo. *ficca*, come altrove, ha valore intensivo (dal lat. *figere oculos*).

– *a valle*: in basso, là dove stanno scendendo.

– *s'approccia*: si avvicina; verbo di uso letterario, derivato dal francese *approcher* (lat. med. *adpropiare*). Si trova usato in antico sia nella forma riflessiva (come qui e in *Purg*. XX 9) sia in quella assoluta (come in XXIII 48).

47. *riviera*: fiume (ant. franc. *riviere*). È il Flegetonte virgiliano, di cui si dirà il nome più avanti.

– *del sangue*: la preposiz. articolata era di norma per il complemento di materia dopo un nome preceduto da articolo determinato (cfr. *Par*. XVI 110: *le palle de l'oro*, e *Dec*. VI 9, 10: «le colonne del porfido»); questo fiume di sangue riempie il verso e attrae ormai tutta l'attenzione.

48. *qual che...*: chiunque nuoce agli altri con la violenza. Si tratta dei violenti contro il prossimo, specificati in XI 34-9.

49-51. *Oh cieca cupidigia...*: l'apostrofe, rivolta come altrove

che sì ci sproni ne la vita corta,
e ne l'etterna poi sì mal c'immolle!
Io vidi un'ampia fossa in arco torta,
come quella che tutto 'l piano abbraccia,
secondo ch'avea detto la mia scorta;
e tra 'l piè de la ripa ed essa, in traccia

non agli uomini, ma ai vizi che li travolgono, risuona non tanto come condanna quanto come dolorosa pietà per il genere umano così facilmente preda di tali inganni (cfr. *Par*. XXVII 121). Si noti anche l'espressione *la vita corta*, quel tempo così breve concesso all'uomo, che tali passioni rendono affannoso, quasi sproni nel fianco del cavallo, che non danno tregua. *cupidigia* e *ira* sono qui intese come le disposizioni che portano alla violenza contro gli altri (per brama dei loro averi o per vendetta e odio), non come semplici peccati di incontinenza, puniti come tali nei cerchi superiori.

49. *cieca... folle*: i due aggettivi si corrispondono, indicando ambedue lo stravolgimento della ragione, che sembra proprio di questo cerchio, guardato dal Minotauro.

50. *sproni*: pungoli, incalzi (spingendoci a tali azioni contro il prossimo), come lo sprone fa col cavallo.

51. *c'immolle*: ci immergi tanto atrocemente (*sì mal*); cioè nel sangue bollente. Il verbo è volutamente realistico, come sempre quelli che descrivono i tormenti. Il linguaggio cambia dal v. 46 in poi (*ficca*, *s'approccia*, *bolle* ecc.), quando cioè, finite le spiegazioni, comincia il rapporto diretto con i peccatori e la loro pena. Si noti il chiasmo tra i due verbi e i due complementi ai vv. 50-1, che accentua il contrasto tra *la vita corta* in cui si soddisfano le passioni e *l'etterna* in cui si soffrono i tormenti.

52. *in arco torta*: incurvata in forma di arco, arcuata.

53. *come quella che*: ha valore causale (lat. *quippe quae*): è curva, poiché abbraccia, circonda tutta la zona piana che forma il settimo cerchio. All'interno di essa sono poi gli altri due gironi dei violenti contro se stessi e contro Dio. Di qui la proprietà del verbo *abbracciare*.

54. *ch'avea detto*: il rimando è piuttosto indeterminato; Virgilio ha dato infatti una indicazione del tutto generica dei tre gironi del cerchio: cfr. XI 28 sgg.

55. *tra 'l piè de la ripa...*: tra la base della *roccia discoscesa* da cui stanno scendendo e la *fossa*; dove evidentemente c'è una cintura di terreno asciutto, lungo la quale cammineranno anche Dante e Vir-

corrien centauri, armati di saette,
come solien nel mondo andare a caccia.
Veggendoci calar, ciascun ristette,
e de la schiera tre si dipartiro
con archi e asticciuole prima elette;
e l'un gridò da lungi: «A qual martiro

gilio (vv. 100-1). La precisione nella definizione dei luoghi è sempre assoluta.

– *in traccia*: in fila (cfr. XV 33); probabilmente per la ristrettezza del terreno. Con queste due parole appaiono repentinamente sulla scena, in corsa anche prima che si sappia chi sono, dei nuovi personaggi, i guardiani di questo girone.

56. *corrien centauri...*: *corrien*, come *solien*, è imperfetto arcaico (cfr. sopra, V. 29 e nota). Il verso veloce presenta queste figure correnti, come portate dalla loro stessa brama di ferire. Il richiamo del verso successivo (*come solien...*), di grande naturalezza, è pur terribile: essi fanno quello che hanno sempre fatto, ma invece di fiere, ora cacciano uomini. La terzina, concisa ed evidente, è esempio tipico della capacità dantesca di raffigurare in breve, cogliendo l'essenziale dell'atto e del movimento e suggerendo riferimenti ben noti. Sul mito dei centauri e la loro presenza qui si veda la nota alla fine del canto.

58. *ristette*: si fermò; la corsa dei versi precedenti si arresta all'improvviso. È la forza dell'inconsueto evento – l'apparire del vivo tra i morti – che già più volte abbiamo riconosciuto.

59. *schiera*: spiega il senso di *traccia* al v. 55.

– *tre*: sono Nesso, Chirone e Folo, notissimi tra i centauri, che Virgilio nominerà nei versi seguenti. Il distaccarsi dei tre dagli altri richiama l'uso militare, di mandare avanti una pattuglia in esplorazione.

60. *asticciuole*: frecce, fatte appunto al modo di piccole aste.

– *prima elette*: scelte prima, cioè «tratte dal turcasso o d'altra parte, ove per avventura le portavano» (Boccaccio).

61. *l'un*: di quei tre; è Nesso, impulsivo e precipitoso per natura, come Virgilio sottolineerà al v. 66. Per questo è lui ad apostrofare così impazientemente i nuovi venuti.

– *A qual martiro*: a quale specie di pena. I centauri pensano che i due nuovi arrivati siano destinati a quel girone; situazione che si ripete più d'una volta nell'*Inferno* (così Flegiàs a VIII 18).

venite voi che scendete la costa?
Ditel costinci; se non, l'arco tiro». 63
Lo mio maestro disse: «La risposta
farem noi a Chirón costà di presso:
mal fu la voglia tua sempre sì tosta». 66
Poi mi tentò, e disse: «Quelli è Nesso,
che morì per la bella Deianira
e fé di sé la vendetta elli stesso. 69

63. *costinci*: di costì; cioè da dove siete, prima di continuare a scendere.

– *se non*: se non lo direte; ellissi usata tuttora («se no»), che vale «altrimenti», L'apostrofe ricorda l'«altolà» delle sentinelle militari («fermi o sparo», si direbbe oggi).

65. *farem noi a Chirón*: Virgilio riserba la spiegazione a Chirone, che è il capo dei centauri, quando sarà arrivato presso di lui (*costà di presso*); egli parla autorevolmente e con calma, senza tener conto dell'ingiunzione.

66. *mal fu...*: mal (per te) – cioè a tuo danno – il tuo desiderio fu sempre così precipitoso (per questo uso di *mal* cfr. IX 54: *mal non vengiammo...*). Virgilio ricorda a Nesso la sua morte dovuta alla sua improvvisa passione per Deianira (si veda la nota al v. 68), facendogli così tacitamente comprendere che anche la sua violenza di ora potrebbe tornare a suo danno.

67. *mi tentò*: mi toccò leggermente, di nascosto (con la mano o col gomito); cfr. XXVII 32. È il modo di richiamare l'attenzione del vicino senza che altri se ne accorga.

– *Quelli è Nesso...*: dal gesto precedente (*mi tentò*) si desume che Virgilio parli a bassa voce, informando Dante sui tre centauri che li aspettano, senza che essi lo sentano. La scena ha il vivo realismo proprio di molti scambi di battute del poema, più frequenti nel *Purgatorio*, più rari nell'*Inferno*, dove il rapporto tra i due poeti è in genere più solenne e sostenuto.

68. *che morì...*: secondo il mito narrato da Ovidio (*Met*. IX 101 sgg.) Nesso si innamorò di Deianira, moglie di Ercole, mentre la portava sulla groppa per farle traversare il fiume Eveno in piena, e tentò quindi, passato il fiume, di fuggire con lei. Ma Ercole lo raggiunse con una delle sue frecce, avvelenate dal sangue dell'Idra di Lerna.

69. *e fé di sé...*: morendo, il centauro donò a Deianira la sua camicia insanguinata, dicendole che se Ercole si fosse innamorato di

E quel di mezzo, ch'al petto si mira,
è il gran Chirón, il qual nodrì Achille;
quell'altro è Folo, che fu sì pien d'ira.
Dintorno al fosso vanno a mille a mille,
saettando qual anima si svelle
del sangue più che sua colpa sortille».
Noi ci appressammo a quelle fiere isnelle:

un'altra donna, e avesse indossato la camicia, sarebbe tornato all'amore di lei. Così quando Ercole si infatuò di Iole, Deianira gli fece indossare la camicia di Nesso; ed Ercole, avvelenato attraverso i pori dal sangue del centauro, impazzì e morì. In questo modo Nesso fece da se stesso la sua vendetta.

71. *il gran Chirón*: Chirone, aio di Achille, appare in Ovidio e Stazio come un sapiente esperto di musica e di medicina, che non ha niente della tradizionale ferocia dei centauri. Dante gli mantiene questo carattere di saggio, dando con pochi tratti grande e maestoso rilievo alla sua figura. Egli sta in mezzo, come più autorevole; il suo atteggiamento è riflessivo e pensoso (*al petto si mira*), come si conviene al precettore di Achille, quale egli era nella leggenda. Dante usa l'aggettivo di Stazio («ingens centaurus»: *Achill*. I 195-6) dandogli valore non soltanto fisico, ma morale, come comporta sia l'atto precedente, sia la definizione seguente (*il qual nodrì Achille*).

– *nodrì*: nutrì, cioè allevò.

72. *Folo*: anche di Folo narrano Ovidio (*Met*. XII 306 sgg.) e Stazio (*Theb*. II 563-4). Partecipando con gli altri centauri alle nozze di Piritoo, re dei Lapiti, furioso per l'ebrezza, tentò di rapire la sposa e altre delle donne presenti.

73. *a mille a mille*: in grandissimo numero; più comunemente Dante usa l'espressione *più di mille* (V 67; VIII 82; X 118 e altrove).

74. *qual anima*: qualunque anima, ogni anima che.

– *si svelle*: si svincola, esce fuori.

75. *più che sua colpa*: più di quello che la sua personale colpa le assegnò in sorte (*sortille*) come pena. Come si vedrà più oltre, le anime sono immerse nel Flegetonte più o meno profondamente (da fino al ciglio a fino ai piedi) secondo la gravità della loro colpa. I centauri hanno il compito di mantenere ciascuno al suo posto; in modo simile nella bolgia dei barattieri i diavoli con i loro forconi terranno sotto la pece i peccatori.

76. *isnelle*: veloci (cfr. VIII 14 e nota). Dante insiste sull'imma-

Chirón prese uno strale, e con la cocca
fece la barba in dietro a le mascelle.
Quando s'ebbe scoperta la gran bocca,
disse a' compagni: «Siete voi accorti
che quel di retro move ciò ch'el tocca?

gine di rapido movimento con la quale ha presentato i centauri all'inizio (v. 56), e che corrisponde al loro carattere furioso e irruento, ricordato sia per Nesso che per Folo (cfr. i vv. 66 e 72). Come sempre le successive indicazioni creano una figurazione coerente (e quindi credibile) di cose di per sé straordinarie e innaturali. In tale coerenza tanto più rilievo acquista l'immagine tutta diversa di Chirone.

77. *la cocca*: la parte posteriore della freccia, leggermente allargata, dove è una tacca nella quale entra la corda dell'arco al momento del tiro (da cui i verbi «incoccare» e «scoccare»). Chirone si serve di questa estremità come di una piccola spatola.

78. *fece la barba in dietro*: trasse indietro la barba, verso la mascella, in modo da liberarsi la bocca per parlare (v. 79). Il gesto di estrema naturalezza, proprio dell'uomo soprappensiero (cfr. v. 70) che usa ciò che ha lì per lì alla mano (nella vita comune tale gesto si faceva abitualmente dagli uomini di lettere – si può pensare – con la penna), finisce il ritratto di Chirone, un demonio del tutto fuori dal comune nella tipologia dantesca.

79. *s'ebbe scoperta*: l'uso dell'ausiliare *avere* invece di *essere* nella forma riflessiva dei verbi transitivi si trova anche altrove in Dante (cfr. *Par*. XXV 90: *l'anime che Dio s'ha fatte amiche*), e in genere negli antichi.

– *la gran bocca*: nel *gran Chirón* tutto appare grande, imponente. Anche il verso è lento, come il movimento del centauro, che prende tempo prima di parlare.

80. *Siete voi accorti*: nell'uso dantesco del verbo «accorgersi» è normale l'omissione del pronome riflessivo nelle forme composte (cfr. *Vita Nuova* VII 2, *Conv*. II, X 11 e *Purg*. I 126: *fui accorto di sua arte*; cfr. ED VI, p. 318).

81. *che quel di retro...*: che quello che sta dietro – cioè Dante – muove i sassi che tocca con i piedi? Non è quindi uno spirito, giacché, come dice il verso successivo, i piedi dei morti non fanno così. Lo stupore di Chirone di fronte al dato realistico finora da nessuno osservato preannuncia un tema che sarà dominante nel *Purgatorio* (cfr. vv. 29-30 e nota).

Così non soglion far li piè d'i morti».
E 'l mio buon duca, che già li er'al petto,
dove le due nature son consorti,
rispuose: «Ben è vivo, e sì soletto
mostrar li mi convien la valle buia;
necessità 'l ci 'nduce, e non diletto.

83. *già li er' al petto*: già era con la testa al petto del centauro; Dante conia questa espressione sull'altra comunemente usata: gli era a fronte, che col centauro non sarebbe stata esatta, raffigurando così con una sola parola i due personaggi.

84. *dove le due nature*: in quel punto dove le due nature, umana ed equina, sono congiunte (cioè nella parte inferiore del petto, dove esso si continua nel ventre).

85. *Ben è vivo*: Virgilio sembra voler togliere ogni dubbio al centauro, rispondendo alla domanda che egli non ha formulato esplicitamente. Tutto il breve discorso è improntato a cortesia e quasi ad una certa familiarità (cfr. i vv. 86-7 e 96), ben diversamente dalle altre parlate di Virgilio ai demoni (somigliando piuttosto al modo con cui la guida di Dante si rivolgerà a Catone sulla spiaggia del *Purgatorio*), e finisce di distinguere Chirone da tutti gli altri, come già ha fatto il suo atteggiamento.

– *sì soletto*: tutto solo (*soletto* è rafforzativo, come nel nostro *solo soletto*); sintatticamente e logicamente sembra riferirsi a Virgilio (Boccaccio e Buti infatti chiosano: «come tu mi vedi»), come dire: devo da solo fargli da guida in questo difficile cammino (e per questo ho bisogno del tuo aiuto, per traversare il Flegetonte). I più lo intendono oggi tuttavia come riferito a Dante (mostrare a lui che va così solo...), con valore di *captatio benevolentiae*, per ispirare cioè compassione a Chirone.

86. *valle buia*: l'oscura valle dell'inferno (cfr. *Purg*. I 44-5: *la profonda notte / che sempre nera fa la valle inferna*). *Buia* ha funzione di epiteto definitorio dell'inferno, determinando di che valle si tratti: così sopra al v. 40 *valle feda*, e altre due volte nel poema *valle dolorosa* (IV 8 e *Par*. XVII 137).

87. *necessità...*: cioè Dante non aveva altro modo per potersi salvare, e fa quindi quel viaggio per assoluta necessità, non per proprio piacere. Lo stesso argomento è addotto per convincere Catone (cfr. *Purg*. I 62: *e non li era altra via / che questa...*): fatto che, oltre al tono reverente e all'ampiezza della spiegazione, è un altro punto di contatto tra i due discorsi.

– *'l ci 'nduce*: ce lo conduce; l'ordine delle due proclitiche è in-

Tal si partì da cantare alleluia
che mi commise quest'officio novo:
non è ladron, né io anima fuia.
Ma per quella virtù per cu' io movo
li passi miei per sì selvaggia strada,
danne un de' tuoi, a cui noi siamo a provo,

verso da quello moderno, ponendo prima il complemento diretto e poi quello indiretto. È questo l'uso proprio del fiorentino del '200 (NTF, pp. 90 sgg.) seguito di norma da Dante; cfr. XIX 100: *lo mi vieta*; XXV 48: *il mi consento* ecc.

88. *Tal si partì...*: una persona (Beatrice, non nominata nell'*Inferno*) lasciò l'eterno canto di alleluia, proprio dei beati. La perifrasi vuol dire che il viaggio di Dante è stato ordinato («commesso») dal cielo, ma intende anche che per suo amore qualcuno ha potuto lasciare, sia pure per poco, la beatitudine (cfr. II 71 e 84). Questa volta la spiegazione è ben più ampia che la breve formula usata altrove da Virgilio: *vuolsi così colà dove si puote...*

– *alleluia*: parola ebraica che significa «lode a Dio», usata comunemente nella liturgia festiva della Chiesa romana; simboleggia l'eterna lode che i beati innalzano a Dio in paradiso.

89. *officio novo*: incarico straordinario, insolito: «di guidare un vivo nel regno dei morti» (Poletto). Se riferiamo il *soletto* del v. 86 a Virgilio, questa diventa la seconda indicazione che sembra preparare la richiesta di aiuto dei versi successivi.

90. *ladron*: cioè un violento contro gli altri, che venga per essere punito in questo cerchio.

– *fuia*: fura, cioè ladra (probabilmente da un *furius* derivato dal lat. *fur*: Parodi, *Lingua*, p. 280); *fuio* e *furo* erano equivalenti (come *vaio* e *varo* ecc.): «fuiam sive furam» leggiamo appunto in un documento del 1305 (SD XIX, 1935, pp. 135-6). Per *fuia* cfr. *Purg.* XXXIII 44 e *Par.* IX 75; per *furo* cfr. anche XXI 45 e XXVII 127).

91. *per quella virtù*: si intende celeste, divina.

92. *sì selvaggia*: cioè aspra e difficile, disumana; si ricordi I 5.

93. *un de' tuoi*: uno della tua schiera, un centauro.

– *siamo a provo*: possiamo stare vicino. *a provo*, appresso, dell'uso antico anche in prosa, deriva dal lat. *ad prope* («idest prope»: Benvenuto); forma tolta probabilmente, più che dal lombardo, dove è viva tuttora, dal francese (*apruef*) o dal provenzale (*aprop*): Parodi, *Lingua*, p. 290.

e che ne mostri là dove si guada
e che porti costui in su la groppa,
ché non è spirto che per l'aere vada».
Chirón si volse in su la destra poppa,
e disse a Nesso: «Torna, e sì li guida,
e fa cansar s'altra schiera v'intoppa».
Or ci movemmo con la scorta fida
lungo la proda del bollor vermiglio,

94. *là dove si guada*: il punto dove si può guadare il fiume di sangue, per passare all'altro girone (il Flegetonte infatti circonda tutto il cerchio, v. 53).

95. *che porti costui...*: s'intende al momento del guado, perché non si bruci i piedi nel sangue bollente.

96. *che per l'aere vada*: che possa volare (come posso fare io) e quindi valicare senza danno il fiume.

97. *in su la destra poppa*: sul fianco destro (cfr. XVII 31); già era stato detto che Chirone stava in mezzo. Ora appare che aveva Nesso alla destra e Folo alla sinistra.

98. *Torna*: i tre si erano fatti incontro a Dante e Virgilio; ora Nesso per far da guida nel cammino deve tornare indietro.

– *sì*: così come essi desiderano.

99. *cansar*: scansare, per lasciare loro il passo (dato che la pista è ristretta; cfr. v. 55 e nota).

– *v'intoppa*: vi incontra, transitivo. Altrove troviamo *intopparsi* (VII 23; XXV 24). L'uso transitivo di *intoppare* è ancora vivo in Toscana. Si osservi la laconicità delle parole di Chirone, propria di chi è uso al comando.

100. *Or*: è modo di riprendere il discorso; in questo caso il racconto, dopo l'interruzione del dialogo con Chirone.

– *fida*: fidata. È il tracotante Nesso di poco prima, che le parole di Virgilio e l'ordine di Chirone hanno cambiato in guida sicura. Per questo l'aggettivo sembra racchiudere una qualche ironia. La situazione si ripeterà nella bolgia dei barattieri, dove sarà ampiamente svolta in chiave comica.

101. *bollor vermiglio*: il fiume bollente è qui chiamato *bollor*, in quanto il *bollore* è l'idea dominante della pena del cerchio, insieme al colore del sangue. Si veda sopra, v. 47: *in la qual bolle...* e al verso seguente: *i bolliti*. Come nella bolgia dei barattieri, il *bollire* dei peccatori racchiude un forte disprezzo. Ma là – nella pece – apparirà grottesco, qui nel sangue è tragico.

dove i bolliti facieno alte strida.
Io vidi gente sotto infino al ciglio;
e 'l gran centauro disse: "E' son tiranni
che dier nel sangue e ne l'aver di piglio.
Quivi si piangon li spietati danni;
quivi è Alessandro, e Dionisio fero,

103. *sotto*: sotto il sangue, cioè immersa.
– *infino al ciglio*: è la pena più grave, alla quale son dannati i più gravi e importanti peccatori del cerchio, di fatto i soli che a Dante premono, cioè i tiranni.

104. *tiranni*: tiranni sono detti propriamente coloro che esercitano il potere illegalmente (cfr. Gregorio, *Moralia* XII 38) e, come Dante stesso dichiara, del potere si servono per proprio vantaggio personale, e non per il bene comune (*Mon*. III, IV 10); che essi usino violenza verso i propri sudditi, con soprusi e rapine, fa parte della loro definizione già in Aristotele (*Eth*. VIII, X) e Tommaso (*S.T*. II, II^{a} II^{ae}, q. 118 a. 8). In particolare Dante chiamerà nel poema *tiranni* – sempre in senso spregiativo – i vari signorotti che approfittando delle fazioni si impadronirono del potere nelle città comunali italiane del suo tempo (cfr. XXVII 38 e *Purg*. VI 125).

105. *che dier... di piglio*: misero le mani, presero con violenza. Essi presero non solo i beni dei loro sudditi, ma anche il loro sangue. Questo verso è un tipico esempio della capacità di sintesi figurativa propria del linguaggio dantesco. La ferocia dei tiranni che mettono le mani nel sangue e nei beni altrui balza agli occhi del lettore e incute orrore. Ricordiamo che anche altrove Dante è solito racchiudere in una proposizione relativa di forte evidenza le definizioni dei peccatori: cfr. III 36; V 39; X 15 e così via.
– *dier*: diero è perfetto arcaico di *dare*, usato da Dante accanto a *dienno* e *dierno* (cfr. XVIII 90 e XXX 94 e note).

106. *li spietati danni*: le offese violente compiute senza pietà ai danni degli altri. Anche queste tre parole (ne abbiamo usate dieci per spiegarle) ritengono di quella forza sintetica dell'espressione, notata nel verso precedente, che Dante dispiega nei momenti di intenso e appassionato sentire, quando si sommuovono in lui affetti profondi e di lunga data, come è questa avversione contro la figura del tiranno, cioè l'ingiusto prevaricatore ai danni del misero e dell'indifeso.

107. *Alessandro*: sono ricordati qui i più famosi tiranni dell'età classica e dei tempi di Dante, le due epoche storiche cioè sulle qua-

che fé Cicilia aver dolorosi anni. 108
E quella fronte c'ha 'l pel così nero,
è Azzolino; e quell'altro ch'è biondo,
è Opizzo da Esti, il qual per vero 111

li è costruito tutto il poema. Questo primo nome indica quasi certamente Alessandro Magno. Ma su questa identificazione, non pacifica, si veda la nota alla fine del canto.

– *Dïonisio fero*: Dionigi il vecchio, tiranno di Siracusa, morto nel 367 d.C. Di lui parlano tutti gli antichi (tra cui Cicerone in *Off.* II 7, 25 e in *Tusc.* V 21-2) come esempio di ferocia (*fero*) e spietatezza. Anche il fatto che Dante abbia scelto due soli nomi tra gli antichi ci fa pensare che essi debbano essere i più noti, e quindi che Alessandro non possa essere che il Macedone.

108. *Cicilia*: Sicilia; è la forma normale di Dante e dei suoi contemporanei.

109. *fronte*: è la sola parte del corpo che sia visibile, essendo i tiranni immersi *fino al ciglio*, quindi l'unica che Nesso possa indicare per distinguere l'uno dall'altro: per questo si serve del colore dei capelli.

– *pel così nero*: il Lana: «era uomo di rustica persona, faccia orribile e pelosa». Il pelo nero era certamente legato alla leggenda della nascita diabolica (cfr. nota seguente). Per il contrasto con l'altro tiranno subito qui nominato (*ch'è biondo*) cfr. nota al v. 111.

110. *Azzolino*: Ezzelino III da Romano, tiranno della Marca Trevigiana (1223-1259); i guelfi lo rappresentavano come autore di efferati delitti, e una leggenda lo diceva figlio di Satana (leggenda ripresa, nella tragedia *Ecerinis* di Albertino Mussato). Dante rifiuta la leggenda (come appare da *Par.* IX 31), ma accoglie la tradizionale voce guelfa, di cui ci è testimonio il Villani nel terribile ritratto che fa di Ezzelino nella *Cronica* (VI 73).

111. *Opizzo da Esti*: è Obizzo II d'Este, signore guelfo di Ferrara, famoso per la sua crudeltà (si noti che Dante affianca, come altrove, imparzialmente, un ghibellino e un guelfo, distinti solo, non a caso, dal colore contrastante dei capelli: nero e biondo). Obizzo, ricordato con disprezzo anche in XVIII 55-7, morì nel 1293, ucciso, secondo una voce a cui non tutti credevano, dal figlio Azzo VIII, che gli successe nella signoria. Il *per vero* fa pensare appunto che Dante voglia accreditare in modo certo quella voce. Il suo disprezzo per Azzo d'Este, rilevato qui dalla parola *figliastro*, risulta anche in *Vulg. El.* I, XII 5; *Purg.* V 77-8 e XX 80-1. In ognuno dei tre luoghi della *Commedia*, Azzo – non nominato – appare

fu spento dal figliastro sù nel mondo».
Allor mi volsi al poeta, e quei disse:
«Questi ti sia or primo, e io secondo».
Poco più oltre il centauro s'affisse
sovr'una gente che 'nfino a la gola
parea che di quel bulicame uscisse.

macchiato di delitti infami. La loro spregiudicata crudeltà e il loro opportunismo politico giustificano ampiamente il severo giudizio di Dante sugli Estensi (cfr. ED II *ad vocem*).

112. *figliastro*: può significare «figlio snaturato», come intesero l'Ottimo e il Lana, oppure «illegittimo» (Anonimo e Boccaccio), accreditando così un'altra voce che correva sull'Estense. Comunque è voce dispregiativa, anche in quanto evita di fare il nome, come in *Purg*. V 77 (*quel da Esti*).

114. *Questi ti sia or primo*: «cioè dimostratore» (Boccaccio). Virgilio intende che Dante deve prestar fede in questo girone alle spiegazioni di Nesso che in certo modo lo sostituisce, e risponde così alla muta domanda del v. 113.

115. *s'affisse*: si fermò, ristette (cfr. *Purg*. XI 135 e XIII 33); cioè fermò i piedi. In *Par*. I 48 lo stesso verbo significa «guardar fisso», ma tutto il contesto (tra cui il costrutto con *sovra*) porta qui alla prima interpretazione.

116. *sovr'*: vale «in prossimità», «all'altezza di» (cfr. VII 22); tuttavia vi è presente il senso proprio di *sopra*, perché dalla proda il centauro sovrasta i peccatori immersi nel fiume. Infatti *sovra* è spesso usato per indicare luoghi in prossimità di fiumi o acque in genere (cfr. XXIII 95, XXIV 90; *Par*. VIII 68 ecc.).

– *una gente...*: una schiera di peccatori che emergono fino alla gola, quindi meno gravemente puniti dei tiranni: sono gli omicidi, come si può dedurre dalla terzina che segue. La colpa del tiranno è più grave, e perché abusa del suo potere sui sudditi a lui affidati, e per il numero degli uccisi.

117. *bulicame*: così si chiamava ogni sorgente di acqua che uscisse bollente dal suolo (da «bollicchio», cioè continuo e basso bollire), e per antonomasia tale nome era stato dato alla fonte termale esistente presso Viterbo. È probabile che Dante usi qui il termine riferendosi proprio al noto Bulicame di Viterbo (che, come dice il Buti, «è sì caldo che quindi ond'esce si cocerebbero l'ova») anche perché il delitto subito dopo ricordato avvenne appunto in Viterbo. (Si cfr. XIV 79-81.)

Mostrocci un'ombra da l'un canto sola,
dicendo: «Colui fesse in grembo a Dio
lo cor che 'n su Tamisi ancor si cola». 120

118. *un'ombra*: quest'ombra è isolata da tutte le altre (*da l'un canto sola*) perché unico, per la violenza e il sacrilegio, è il delitto che ha commesso: «perché nessuno v'era ch'avesse commesso tal scelleratezza» (Landino); ed è come se gli altri dannati rifuggano da lei per l'orrore. Costui è Guido di Montfort, figlio del duca di Leicester, vicario di Carlo d'Angiò in Toscana nel 1270, che, per vendicare il padre morto in battaglia contro Enrico III d'Inghilterra, uccise nel 1271 a Viterbo, in chiesa, durante la messa, il giovane Enrico, nipote di quel re e figlio di Riccardo di Cornovaglia, alla presenza di Filippo III di Francia e Carlo d'Angiò. Il delitto fece grande scalpore, soprattutto per il luogo in cui fu compiuto, come ancora chiaramente appare nei versi danteschi. Dai cronisti e dai commentatori di Dante risulta evidente anche il biasimo che colpì i due sovrani presenti, forse conniventi, che lasciarono impunito il delitto.

119. *fesse*: perfetto forte da *fendere* (cfr. XXV 104): fendette, cioè «aperse violentemente col coltello» (Boccaccio).

– *in grembo a Dio*: cioè in chiesa, là dove tutti dovrebbero essere sicuri da ogni violenza, «come se nel grembo di Dio fossero» (Boccaccio). Si ricorda qui il principio su cui si fondava il diritto d'asilo nei luoghi sacri.

120. *su Tamisi*: *Tamisi* è forma arcaica per Tamigi; secondo il Villani (VII 19) il cuore del giovane Enrico fu posto «in una coppa d'oro... su una colonna in capo del ponte di Londra, sopra il fiume Tamigi». Secondo altri (Benvenuto) si trattava invece di una statua del principe posta sulla sua tomba nell'abbazia di Westminster, che recava in mano la coppa sulla quale era inciso: «cor gladio scissum do cui consanguineus sum» (cioè al cugino Edoardo I, chiedendo vendetta). In questo caso *su Tamisi* indicherebbe genericamente la città di Londra, secondo un uso consueto in Dante (cfr. XV 113 e nota). Questa seconda versione appare oggi quella più storicamente attendibile.

– *si cola*: cioè si onora (dal latino *colere*). Si intende che la gente, vedendo la statua del giovane principe, ancora ricorda il terribile evento e rende onore al cuore racchiuso nella coppa. Così intendono tutti gli antichi. La più recente interpretazione (Lombardi), preferita dai moderni per la sua carica emotiva, «ancora gronda

Poi vidi gente che di fuor del rio
tenean la testa e ancor tutto 'l casso;
e di costoro assai riconobb'io.
Così a più a più si facea basso
quel sangue, sì che cocea pur li piedi;
e quindi fu del fosso il nostro passo.
«Sì come tu da questa parte vedi
lo bulicame che sempre si scema»,
disse 'l centauro, «voglio che tu credi
che da quest'altra a più a più giù prema

sangue» (da «colarsi», colare), e quindi chiede vendetta, sembra più difficilmente accettabile, meno per ragioni formali (*colarsi* riflessivo non ha altri esempi), che per il contesto: si tratta qui di precisare un fatto, indicare cioè con una perifrasi il nome dell'*ombra sola*, e serve un riferimento oggettivo più che un giudizio morale o una figurazione simbolica. Infine quel cuore grondante sangue non sembra consono al gusto dantesco.

121. *vidi gente*: si suppone che questi peccatori siano i feritori di XI 37, ricordati appunto dopo gli omicidi. Questi erano ben numerosi, date le continue violenze delle faide tra comuni, e Dante fa intendere (*assai riconobb' io*) che là vi erano molti suoi concittadini e toscani (cfr. nota a XI 34).

122. *casso*: busto (così anche a XX 12 e XXV 74). Più esattamente indica la parte del corpo umano compresa tra le costole (cfr. *Purg.* XXIV 72: *sì che si sfoghi l'affollar del casso*).

124. *a più a più*: via via sempre di più; il fossato degrada in profondità fino a cuocere soltanto (*pur*) i piedi dei peccatori.

126. *il nostro passo*: il nostro passaggio. Dove l'acqua arriva ai piedi, è appunto il guado del fiume chiesto da Virgilio (v. 94).

127. *da questa parte*: s'intende prima di arrivare al guado, cioè nella direzione che Nesso e i due poeti hanno percorso fin qui.

128. *si scema*: diminuisce in profondità.

129. *che tu credi*: congiuntivo presente; è il costrutto con il «voglio» fraseologico già incontrato (cfr. IV 33, VII 72 e 117).

130. *da quest'altra*: oltre il guado.

– *giù prema*: deprima, abbassi; il soggetto è il *bulicame* del v. 128; devi credere cioè che il fiume bollente abbassi il suo fondo sempre più giù, fino a che si ricongiunga (allo stesso livello) col luogo dove sono sommersi i tiranni, cioè dove la profondità è maggiore.

lo fondo suo, infin ch'el si raggiunge
ove la tirannia convien che gema.
La divina giustizia di qua punge
quell'Attila che fu flagello in terra
e Pirro e Sesto; e in etterno munge

133. *di qua*: da quest'altra parte ora nominata, cioè oltre il guado: si aggiungono altri nomi di peccatori, che si incontrerebbero proseguendo da questa parte, e che sembrano tutti appartenere alla categoria dei *predoni* (cfr. nota al v. 135).

134. *quell'Attila*: quel famoso Attila (il pronome *quello* ha spesso questo valore enfatico, come il latino *ille*). Dante riprende l'appellativo («flagellum Dei») dato nella tradizione storiografica al terribile re degli Unni, che saccheggiò e devastò l'Italia nel V sec. d.C. Secondo una leggenda ricordata in XIII 149, Attila avrebbe ridotto in cenere anche l'antica Firenze (cfr. nota ivi).

135. *Pirro*: anche qui c'è incertezza, fin dagli antichi, nell'identificazione del personaggio. Tuttavia tra Attila e Sesto, che infierirono in Italia, sembra più al suo posto Pirro, re dell'Epiro (sec. IV a.C.), accanito nemico dei Romani, che invase e funestò a più riprese l'Italia meridionale («terra mari, viris equis, armis beluis, ad postremum viribus suis dolisque terribilis»: Orosio, *Hist*. IV, I 6) anche se ricordato con onore in *Mon*. II, IX 8, piuttosto che il Pirro dell'*Eneide*, figlio di Achille, che fece strage dei Troiani e non risparmiò lo stesso Priamo (*Aen*. II 526-58). Si direbbe che questo secondo gruppo comprenda i capi di eserciti guastatori e predatori, diversi quindi dai tiranni veri e propri – sanguinari contro i propri sudditi – prima ricordati. Dopo di essi infatti si nominano dei predoni di strada, che fanno nell'ambito di una regione quello che gli altri facevano per nazioni intere.

– *Sesto*: figlio di Pompeo il grande, divenuto pirata di mare, fece scorrerie per tutta l'Italia. Dante lo sapeva da Lucano (*Phars*. VI 119-22) ma anche da Orosio (*Hist*. VI, XVIII 19: «conversus in latrocinia omnem oram Italiae caedibus rapinisque vastavit») che sarebbe quindi in questo luogo la fonte comune per Sesto come per Pirro.

– *munge*: spreme (cfr. *Purg*. XIII 57); il sogg. è *La divina giustizia* del v. 133; la forte evidenza del verbo metaforico è tipica dello stile realistico dantesco: *mungere* le lacrime, *disviticchiare* con lo sguardo (*Purg*. X 118), *muovere il mantice* ai sospiri (*Purg*. XV 51) e così via.

le lagrime, che col bollor diserra,
a Rinier da Corneto, a Rinier Pazzo,
che fecero a le strade tanta guerra».
Poi si rivolse, e ripassossi 'l guazzo.

136. *che... diserra*: che sprigiona dagli occhi (*diserra*) per l'acuto dolore provocato dal bollore del sangue. *Diserrare* vale aprire ciò che è serrato (cfr. XXVII 103) ma anche, per estensione, far uscire, liberare ciò che è chiuso (cfr. *Purg*. XV 114). Qui indica la violenza con cui sono strappate quelle lacrime, variando ciò che prima è espresso dal verbo *munge*.

137. *Rinier da Corneto*: ladrone della Maremma, famoso ai tempi di Dante: «quasi tutta la marittima di Roma ne' suoi tempi con crudelissimi latrocinii tenne in tremore» (Landino). Corneto in Maremma sarà ricordato per i suoi dintorni incolti e paurosi all'inizio del canto successivo (XIII 7-9), quasi per un legame inconscio della fantasia.

– *Rinier Pazzo*: dei Pazzi di Valdarno, uno dei capi del partito ghibellino in Toscana a metà del '200, dominava con i suoi le vie del Valdarno fino ad Arezzo. Fu scomunicato nel 1268 per aver assalito e depredato l'ambasceria del re di Castiglia diretta a Roma, con a capo il vescovo Silvense, che rimase ucciso. Fu più tardi dichiarato ribelle dal Comune di Firenze, e il bando fu ribadito dalla Signoria nel 1280, al momento della pace del Cardinal Latino, contro coloro «qui nefandum facinus commiserunt in spoliatione ac occisione prelatorum Valle Arni». È evidente che tali avvenimenti erano rimasti impressi nel Dante adolescente, così che quando egli deve nominare dei predoni tornano spontanei alla sua mente nomi che correvano per Firenze ai tempi della sua giovinezza.

139. *si rivolse*: senza parole o cenno di saluto; bruscamente, così come vi era entrato, Nesso esce dalla scena.

– *guazzo*: tratto di fiume o stagno basso, acquitrinoso (cfr. XXXII 72), come era quello che hanno guadato. La voce deriva probabilmente dal latino *aquatio* e si ritrova, con valore di «stagno», in altri testi antichi (cfr. *Dec*. X 9, 21). Il canto si chiude in modo brusco e netto. L'allontanarsi della figura di Nesso dichiara che l'incontro con i primi violenti è terminato. E d'altra parte il custode diabolico, costretto suo malgrado a quell'ufficio, non oltrepassa di un attimo il tempo ad esso strettamente necessario. Allo stesso modo si dilegueranno Gerione e Anteo, con eguale secca chiusura, dopo aver reso un simile servizio ai due viandanti dell'inferno (cfr. XVII 136 e XXXI 145).

NOTE INTEGRATIVE

17. **Il duca d'Atene**. Secondo il mito (narrato in *Met*. VIII 169-76), il Minotauro si cibava di carne umana, e Minosse aveva imposto ad Atene un tributo annuo di 14 giovanetti, 7 maschi e 7 femmine, da dare in pasto al mostro; ma quando toccò a Teseo, il giovane figlio di Egeo re di Atene, egli venne alla testa della spedizione e conquistò l'amore di Arianna, figlia di Minosse, dalla quale ottenne l'aiuto per uccidere il Minotauro e uscire dal labirinto dove esso era rinchiuso. Così poté tornare salvo in patria, liberando la sua terra dall'atroce tributo. Teseo fu interpretato dalla tradizione cristiana come figura di Cristo che libera il genere umano dal demonio. Sia qui che nell'altro luogo dell'*Inferno* dove Dante lo ricorda (IX 54) il riferimento, che appare del tutto naturale qui da parte di Virgilio (questo che viene non è Teseo, egli dice, quindi non hai da temere), come là da parte delle Furie, è probabilmente significativo: il ricordare Teseo liberatore in momenti difficili della discesa di Dante può essere un richiamo allusivo al vero liberatore – Cristo – mai nominato nell'*Inferno*, per cui soltanto quella discesa può compiersi. (Su Teseo «figura Christi» si cfr. G. Padoan, *Il mito di Teseo e il cristianesimo di Stazio*, in «Lettere Italiane» XI [1959], pp. 432-57.)

56. **Centauri**. I centauri, come gli altri demoni fin qui incontrati, sono figure mitologiche ben note: figli di Issione e di una nuvola, erano uomini fino all'ombelico, e cavalli dai fianchi in giù. Nella tradizione classica erano rappresentati come violenti e feroci. Armati di frecce, essi ben stanno nel girone degli omicidi e feritori. Secondo gli antichi (Boccaccio, Benvenuto) essi figurano i mercenari che allora compivano ogni specie di delitto al soldo dei tiranni («Isti ergo centauri ad propositum figuraliter sunt stipendiarii, et viri militares praedatores»: Benvenuto). Il Landino, spostando la stessa interpretazione sul piano allegorico, vede in essi gli «effrenati e crudeli desideri» dei tiranni. I tiranni (posti da Aristotele, ricordiamo, fra i «bestiali») sono di fatto i principali peccatori qui individuati, e tutto il girone sembra ideato in funzione di essi.

107. **Alessandro**. Alessandro è per i più, anche tra gli antichi, Alessandro il Macedone, citato col solo nome anche in XIV 31; *Conv*. IV, XI 14; e *Vulg. El*. II, VI 2 (si veda Benvenuto: «cum dicimus Alexandrum, debet intelligi per excellentiam de Alexandro Magno»). Ricordiamo la testimonianza di Orosio (presente in tutto questo passo, come si è visto): «Alexander, humani sanguinis inexsaturabilis sive hostium, sive etiam sociorum, recentem tamen semper sitiebat cruorem» (*Hist*. III, XVIII 10); così anche Lucano e Seneca. Altri intende Alessandro di Fere in Tessaglia, ricordato insieme a Dionisio, come qui, da Cicerone (*Off*. II 7, 25), e anche da Valerio Massimo (*Mem*. IX, XIII 3-4) e da Brunetto Latini (*Tresor*

II 119, 6) – che tuttavia da Cicerone dipendono – tanto che l'accoppiamento era divenuto quasi una formula (cfr. ED *ad vocem*). Ma la concordia degli antichi dimostra che la maggior notorietà fra il pubblico faceva pensare al Macedone, cosa che Dante scrivendo non ignorava.

CANTO XIII

[Canto Xiii, ove tratta de l'esenzia del secondo giorne ch'è nel settimo circulo, dove punisce coloro ch'ebbero contra sé medesimi violenta mano, ovvero non uccidendo sé ma guastando i loro beni.]

Non era ancor di là Nesso arrivato,
quando noi ci mettemmo per un bosco
che da neun sentiero era segnato.
Non fronda verde, ma di color fosco;

1-2. *Non era... quando noi*: il primo verso stabilisce un rapporto di continuità narrativa col canto precedente (se ne rilegga l'ultimo verso) e indica insieme la premura con cui Dante e Virgilio riprendono il cammino. Nesso infatti non poteva che passare ben velocemente il fiume di sangue – che resta qui indicato come sfondo, o punto di partenza – e quindi i due poeti han traversato senza indugi la pista stretta (cfr. XII 55 e 99) che circonda il fiume. Questo effetto – di contiguità e di distanza insieme – è ottenuto con il costrutto inverso (*Non era... quando...*); si cfr. XVI 1-4.

2. *per un bosco*: questo bosco è il nuovo paesaggio, l'ambiente del canto dei suicidi. Esso non può, nel suo orrore, non ricordarci il primo – la *selva oscura* del canto I – dove Dante si è smarrito. In tutti e due i casi, sono infatti boschi di morte, opposti ai vivi boschi della terra, senza traccia d'uomo, senza alcuna bellezza, che incutono solo timore (cfr. I 6: *che nel pensier rinova la paura*). L'uno e l'altro sono immagini della disperazione che porta alla rovina.

3. *da neun sentiero*: quindi non toccato dagli uomini, selvaggio. Allegoricamente, suggerisce il Landino, la disperazione del suicida non trova alcuna via di scampo. Quello che conta in tutta questa descrizione è lo stravolgimento di ogni consueta immagine, la totale disumanità, che allude allo stravolgimento morale dell'animo dei peccatori.

4. *Non fronda verde...*: la terzina è costruita per antitesi, oppo-

non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.
Non han sì aspri sterpi né sì folti
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi cólti.

nendo nei due emistichi di ogni verso ciò che rende amabili i boschi terreni (*fronda verde – rami schietti – pomi*) alla contraria orrida realtà di questo. Il mezzo retorico porta qui, nella ripetizione quasi ossessiva (*non – ma*), il segno della negatività a cui tutta la scena è improntata. Niente di bello, di vivo, di amabile: prima il colore, poi la forma, infine il frutto di questi rami appare agli occhi come mortifero e amaro.

– *fosco*: oscuro, tetro.

5. *schietti*: lisci e dritti (l'aggettivo, bello ed evidente, fu ripreso e chiosato dal Poliziano: «cresce l'abeto schietto e senza nocchi»: *Stanze* I 82).

– *'nvolti*: aggrovigliati.

6. *stecchi con tòsco*: punte spinose e avvelenate. Foschi, involti, attossicati sono, se ben si pensa, i pensieri che abitano l'anima del suicida. Per questo bosco Pietro di Dante, che fonda tutta la sua interpretazione del canto sull'idea del suicidio come atto di disperazione – secondo la tradizione cristiana, il cui modello è Giuda –, cita un illuminante passo, attribuendolo a san Bernardo, che diremmo tolto dal tavolo di Dante: «homo absque gratia ut desperans est velut arbor silvestris, ferens fructus quibus porci infernales (*ut Harpjae hic*) pascuntur».

7-9. *Non han sì aspri...*: nemmeno le selvatiche fiere di Maremma, che rifuggono (*'n odio hanno*) i luoghi coltivati (*cólti*) dall'uomo, abitano una sterpaglia aspra e fitta come questa.

9. *tra Cecina e Corneto*: si indicano così i due confini della regione della Maremma: il fiume Cecina a nord, e Corneto a sud, nel Lazio (ricordata come patria del brigante Rinieri alla fine del canto XII, v. 137). Con il richiamo alla macchia maremmana, nota ai suoi tempi come uno dei luoghi più selvaggi e inospitali d'Italia, Dante riconduce come sempre la fantasia del lettore a un punto di riferimento ben noto, per far reali i suoi luoghi oltremondani, che hanno sì qualità più terribili (qui nell'*Inferno*; più soavi nel *Paradiso*) ma sempre in qualche modo analoghe alle terrene. E bene fa questo, come direbbe Benvenuto, perché l'inferno e il paradiso sono in realtà già presenti sulla terra.

Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar de le Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno.
Ali hanno late, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;
fanno lamenti in su li alberi strani.
E 'l buon maestro «Prima che più entre,

10. *le brutte Arpie*: a tale bosco ben si convengono tali orribili uccelli. Le Arpie sono mostri mitologici, con volto femmineo e corpo di uccello rapace, caratterizzate dalla loro laidezza. Nell'*Eneide* (III 209-57) imbrattano coi loro escrementi le mense dei Troiani che sostano nelle isole Strofadi, costringendoli a fuggire. *brutte* quindi vale qui «sozze», come a VIII 35 (così il nostro «bruttare» vale «insozzare»). Sul significato allegorico delle Arpie si veda la nota alla fine del canto.

12. *con tristo annunzio...*: nel passo virgiliano sopra ricordato, l'arpia Celeno profetizza sventure a Enea e ai suoi compagni (*Aen*. III 245-58). Il verso non è citazione superflua: esso dice che tali uccelli sono presagio di rovina e di morte. Così nel bosco mortifero il *tristo annunzio* già prepara il lettore alla tragica realtà di cui è ancora ignaro.

13-5. *Ali hanno late...*: la terzina condensa in brevi indicazioni la descrizione più ampia di Virgilio (*Aen*. III 216-8). Il *viso umano* è posto in mezzo alle forti connotazioni bestiali (*ali late – piè con artigli – ventre pennuto*), tanto che sembra quasi sparire e perdere ogni rilievo. Il «virgineo» di Virgilio («virginei volucrum voltus») è qui volutamente escluso dall'immagine.

15. *lamenti... strani*: tali lamenti – non i canti di uccelli che rallegrano i boschi della terra – si accordano col bosco descritto prima: si potrebbe infatti dire: non canti di uccelli, ma tristi lamenti di mostri. L'aggettivo *strani* (non naturali) può tuttavia accordarsi sia con i *lamenti* che con gli *alberi*. Per una probabile eco del passo virgiliano citato («vox dira»), e perché l'attenzione della terzina è volta a descrivere le Arpie, sembra preferibile la prima concordanza. Ma, osservava Benvenuto, «sicut sunt extraneae aves, ita nidificant in extraneis arboribus». Non escluderemmo, come propose il Pietrobono, che l'aggettivo fosse ambiguamente e volutamente riferito ad ambedue i termini.

16. *entre*: ti addentri nel bosco. L'uscita in *-e*, comune nei verbi di 2ª e 3ª coniug., è usata nel poema in rima anche in quelli di 1ª (così *cale*, *favelle* ecc.; cfr. ED VI, p. 220).

sappi che se' nel secondo girone»,
mi cominciò a dire, «e sarai mentre
che tu verrai ne l'orribil sabbione.
Però riguarda ben; sì vederai
cose che torrien fede al mio sermone».
Io sentia d'ogne parte trarre guai,
e non vedea persona che 'l facesse;
per ch'io tutto smarrito m'arrestai.

17. *secondo girone*: come è detto nel canto XI, il cerchio dei violenti *in tre gironi è distinto e costrutto* (XI 30); il primo è costituito dal fiume di sangue, il secondo – avverte ora Virgilio – è il bosco in cui stanno entrando. Siamo dunque tra i violenti contro se stessi. Tutta la frase sembra voler dire: ti avverto prima che tu entri, perché tu sappia già dove ti troverai, quando vedrai le terribili cose che ti aspettano (infatti continua: *Però riguarda ben*...).

18-9. *e sarai mentre che*: e vi sarai fin tanto che.

19. *orribil sabbione*: la landa di sabbia battuta da una rioggia di fuoco che forma, come vedremo, il terzo girone del cerchio.

20-1. *riguarda ben*...: è un avvertimento: ora devi affidarti agli occhi, perché alle mie parole non crederesti (vedrai cose che toglierebbero credibilità – se dette – alle mie parole). Quest'ultimo avviso finisce di disporre l'animo di chi legge a cose terribili, tenendolo in sospeso.

22. *Io sentia d'ogne parte*...: la terzina ci porta subito al centro del bosco e viene allo scoperto la prima cosa strana che già si attendeva: *d'ogne parte*, da ogni indeterminato luogo di quel bosco, si sentono *trarre guai*, cioè emettere lamenti (cfr. V 48), ma non si vede nessuno.

24. *per ch'io*.. .: il terzo verso, come spesso accade, esprime la condizione psicologica e il gesto che producono i primi due: *tutto smarrito* indica grave turbamento, che sconvolge internamente l'animo (cfr. V 72 e nota).

– *m'arrestai*: il fermarsi di Dante è anche il fermarsi dei suoi pensieri e del suo animo smarrito: egli non sa più come procedere, e, contrariamente al suo solito, non interroga e non parla. Si osservi il semplice concatenarsi sintattico delle tre brevi proposizioni che costituiscono la terzina (*Io sentia... e non vedea... per ch'io*), che bastano a stabilire la scena e insieme lo spirito di angosciosa attesa che la pervade.

Cred'io ch'ei credette ch'io credesse
che tante voci uscisser, tra quei bronchi
da gente che per noi si nascondesse.
Però disse 'l maestro: «Se tu tronchi
qualche fraschetta d'una d'este piante,
li pensier c'hai si faran tutti monchi».
Allor porsi la mano un poco avante,
e colsi un ramicel da un gran pruno;

25. *Cred' io...*: la figura retorica del ripetersi del verbo è una delle tante che caratterizzano il canto, secondo lo stile proprio del personaggio che ne è al centro, ma tutte con una precisa funzione: qui si esprime l'ondeggiare incerto del pensiero, che si rimanda tra i due poeti, quasi un muto chiedere e rispondere (cfr. oltre, vv. 67-8 e nota).

26. *bronchi*: grossi sterpi, tronchi ramosi e ispidi (Scartazzini).

27. *per noi*: già gli antichi, e poi i moderni, danno due diverse spiegazioni di questo *per noi*: come dativo etico (a noi, alla nostra vista): «che non si vedesse da noi», «che agli occhi nostri rimanesse nascosta» (Buti-D'Ovidio), o come causale: a causa di noi, per paura di noi (Lana-Tommaseo). Ci sembra che la prima interpretazione, per il suo riferirsi al «non vedere», e per la sua indeterminatezza, meglio corrisponda allo «smarrimento» che caratterizza la terzina precedente.

28. *Però*: perciò (*propter hoc*). Virgilio parla per togliere Dante dal terrore in cui lo immagina caduto.

29. *qualche fraschetta*: qualche piccolo ramo. Il diminutivo ha un senso preciso: Virgilio suggerisce il danno più leggero possibile (e la cosa già gli pesa, come poi dirà al v. 51).

30. *si faran tutti monchi*: resteranno troncati a metà (come i rami): cioè non proseguiranno nella direzione in cui vanno ora. Il pensiero è immaginato come un movimento che tende al vero, e che resta interrotto quando la meta risulta errata. Questa corrispondenza fantastica tra tutte le immagini e parole usate – in questo caso fra i pensieri e i rami (che risulteranno anch'essi parte dell'uomo) – è una caratteristica dello stile dantesco nei momenti di maggiore tensione, come già notammo.

31. *porsi... un poco*: avanzai appena, quasi con timore. Il gesto sembra presentire la realtà.

32. *ramicel*: è la fraschetta che Virgilio ha indicato; e forse il *ramicel* vuol essere anche più piccolo, se possibile, della *fraschetta*.

e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?». 33
Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?

– *gran pruno*: l'aggettivo è riferito alla grandezza dell'uomo che abita il pruno, che già ci è così in qualche modo anticipata (cfr. XXVI 85: *Lo maggior corno de la fiamma antica*, detto di Ulisse).

33. *e 'l tronco suo gridò*: questo tragico grido di un tronco già dice tutto e rivela il segreto di questo bosco; si rompe ora la tensione accumulata fin qui, e la rottura avviene al terzo verso della terzina, come sede più rilevata. All'origine di questa invenzione è l'episodio virgiliano di Polidoro (*Aen*. III 22 sgg.), come Dante stesso ci indica (cfr. V. 48 e nota). Le profonde differenze qui notate (soprattutto il fatto che il cespuglio di Virgilio è cresciuto su Polidoro, mentre qui è l'anima stessa del suicida che cresce in pianta, e se ne fa vive membra, per l'idea del terribile contrappasso) dipendono tutte dall'essere questa una pena, e di un grave peccato, mentre nessun problema etico è posto da Virgilio, e quindi non vi è in lui nessuna carica drammatica. Ciò non toglie la consonanza dei due testi, in quel punto dove i due grandi poeti sempre s'incontrano, che è la pietà per l'infelice condizione umana, qualunque essa sia: uguale è infatti il grido doloroso che esce dal terreno (o dal tronco), e la pietosa risposta dell'animo di Enea e di Dante.

– *schiante*: il verbo *schiantare* (spezzare con violenza: cfr. IX 70) ha una forza e una tragicità che gli altri due qui usati (*tronchi* – *scerpi*) non possiedono. Giustamente il più forte sta nel momento più alto, del primo grido del tronco umano.

34. *Da che*: dopo che; l'apparire improvviso del sangue, che imbrunisce il legno, è dato come naturale, come se altro non ci si potesse aspettare. In tutta la scena, la naturalezza con cui si svolge ciò che è del tutto innaturale – e coinvolge verbi, aggettivi, locuzioni – è il dato di forza su cui può costruirsi il dramma di Piero in tutta la sua umana complessità.

35. *mi scerpi*: mi strappi, mi svelli; *scerpare* (dal lat. *excerpere*) è verbo proprio trattandosi di pianta. Se ne trova qualche altro esempio antico, ma Dante è probabilmente il primo ad usarlo. La pregnanza di questo vocabolo – che indica lo strappo in membra vive – non è paragonabile al «laceras» virgiliano.

non hai tu spirto di pietade alcuno?
Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
ben dovrebb'esser la tua man più pia,
se state fossimo anime di serpi».
Come d'un stizzo verde ch'arso sia

36. *spirto di pietade*: la grande parola umana prorompe finalmente in questo parlare di pianta. Anche nell'inferno essa può aver luogo, come vedemmo, in quanto i suoi abitatori sono pur sempre uomini, e il suo fattore è Dio (cfr. III 4-6). Ma se la pietà regge di fatto tutto il cammino, solo in alcuni grandi momenti essa affiora con violenza, e domina il testo. Questo incontro, come quello con Francesca, è uno di tali luoghi, e la ragione sta, come allora, nei profondi e complessi legami che intercorrono tra la storia di Dante e quella di Piero.

37. *Uomini fummo*: nella vita terrena. Il verso compendia, dando alle due parole dominanti (*uomini* – *sterpi*) il primo e l'ultimo posto secondo la figura del chiasmo, tutta la tragedia di queste vite umane. La parola *Uomini*, sotto il forte accento iniziale, dice insieme la nobiltà, e la perdita, che furono di quegli sterpi, e richiama in modo eminente la pietade del verso che precede, che solo all'uomo appunto si addice.

38. *dovrebb'*: avrebbe dovuto (cfr. ED II, p. 597). Questo uso estensivo del condizionale presente in relazione ad un fatto passato è ritrovabile, anche se non sempre certo, in altri luoghi del poema (cfr. XVI 42; XXIV 36; *Purg*. III 48).

– *più pia*: più pietosa. Ma l'aggettivo mantiene certamente il senso latino che ha nel verso virgiliano da cui deriva («parce pias scelerare manus»), e cioè: rispettosa della vita altrui, che è cosa sacra. Si osservi che lo stesso aggettivo è usato anche nel canto di Francesca (*tristo e pio*, v. 117).

39. *di serpi*: cioè del più abietto tra gli animali (il serpente è nella tradizione biblica figura del demonio). Perfino per dei serpenti si dovrebbe avere maggiore pietà; ma noi fummo uomini.

40-4. *Come d'un stizzo...*: come da un tizzo (cioè ramo usato per far fuoco) ancor verde, che sia acceso ad una estremità e che dall'altra emette gocce di linfa (*geme*) e produce un suono acuto, uno stridio (*cigola*) per l'evaporazione che ne esce, così (come la linfa e il vapore dal tizzo) dal ramo spezzato uscivano insieme parole e sangue. – La precisione, parte per parte, della celebre simili-

da l'un de'capi, che da l'altro geme
e cigola per vento che va via,
sì de la scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue; ond'io lasciai la cima
cadere, e stetti come l'uom che teme.

tudine, porta al massimo della realtà, della veridicità, la scena straordinaria. Lo speciale dono di osservatore della natura fin nelle sue più intime fibre (sia essa fisica o psicologica), dovuto all'amorosa attenzione con cui tutto è da lui guardato, permette al poeta della *Commedia*, come più volte accadrà di notare, di creare questo suo mondo ultraterreno con tutte le precise qualità – e quindi il fascino – di quello terreno. Esso appare così vero e tangibile, e tanto più si esalta questa qualità della fantasia dantesca, quanto più l'occasione lo sollecita e scuote nel profondo.

43. *scheggia rotta*: ramo scheggiato, rotto nella sua cima; la *scheggia* è già di suo spezzata, per cui *rotta* appare pleonastico sul piano lessicale. Non lo è tuttavia sul piano fantastico, in quanto tutta l'attenzione del passo, e alla fine dell'intero canto, è concentrata sulla «rottura» (qui del ramo, più oltre della vita umana).

– *usciva insieme*: si noti l'accordo del verbo al singolare con uno solo dei due soggetti di numero diverso (*parole e sangue*), in questo caso il secondo. Tale uso non è eccezionale in Dante (si veda anche XIV 82-3 e XIX 22-4), ma qui adempie alla funzione artistica di sottolineare la simultaneità dei due eventi, quasi uno stesso processo. Si legga il Foscolo: «è modo desunto non dalla fredda ragione grammaticale, ma dalla poetica, ch'esprime gli oggetti meravigliosi, non quali né quanti sono, ma siccome colpiscono la mente a un tratto». Non si può non ricordare, accanto a questo *usciva insieme*, l'analogo versar lacrime e parole di Ugolino: *parlare e lagrimar vedrai insieme* (XXXIII 9); e l'archetipo comune, ma in forma diversa, di Francesca: *dirò come colui che piange e dice* (V 126). Le storie di costoro sono tali che lo stesso parlare si trasforma in lacrime, sembra dirci il testo; che il sangue di Piero siano le sue lacrime, anche questo è stato detto (si veda il geme del v. 41).

44. *la cima*: la cima del ramo, il *ramicel* che aveva colto (anche oggi nella campagna toscana *vetta* indica ramoscello spezzato.). La pausa metrica tra le parole *cima* e *cadere* sembra segnare il momento stesso della caduta, e sottolinea la sospensione del gesto della mano.

45. *e stetti...*: la frase risponde come un'eco alla precedente:

«S'elli avesse potuto creder prima»,
rispuose 'l savio mio, «anima lesa,
ciò c'ha veduto pur con la mia rima,
non averebbe in te la man distesa;
ma la cosa incredibile mi fece
indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa.
Ma dilli chi tu fosti, sì che 'n vece
d'alcun'ammenda tua fama rinfreschi
nel mondo sù, dove tornar li lece».

per ch'io tutto smarrito m'arrestai (v. 24). È il secondo arresto di Dante in questo canto, fatto di sospensioni e di improvvisi silenzi.

46 sgg. *S'elli avesse...*: il discorso cortese e naturale di Virgilio, che parla tranquillo come chi non è stato sorpreso dalla situazione, e comunque non ne è psicologicamente coinvolto, porta a una distensione, come a una discesa dall'acme drammatica prima raggiunta. Il linguaggio stesso si diversifica dalle fratture e dai vocaboli forti propri del canto.

47. *lesa*: offesa: materialmente, in quanto mutilata; e quindi anche moralmente. Il verbo *ledere* mantiene ancor oggi i due significati.

48. *pur*: soltanto, cioè ha visto soltanto in un libro, come un evento letto, e non sperimentato.

– *la mia rima*: la mia poesia: *rima* vale genericamente per composizione poetica. Virgilio allude evidentemente all'episodio di Polidoro, sopra citato, che Dante esplicitamente richiama a confronto con il suo testo.

49. *averebbe*: cfr. *vederai* a I 118 e nota.

– *in te*: contro di te.

50-1. *la cosa incredibile...*: l'incredibilità del fatto (se non sia sperimentato direttamente) mi spinse ad indurlo ad un'azione (*ovra*, opera) che a me stesso rincresce (*pesa*).

52. *Ma dilli...*: il *Ma* cambia decisamente, come sempre, l'argomento del discorso. S'introduce così la domanda centrale (*chi tu fosti*), che porta in primo piano la figura finora anonima del protagonista.

52-3. *'n vece d'alcun' ammenda*: invece di offrirti un qualche impossibile compenso al danno recato.

53. *rinfreschi*: rinnovi, rinverdisca (come una anta disseccata, bisognosa di acqua per vivere); cfr. *conforti* al v. 77.

54. *nel mondo sù...*: in quel mondo terreno, lassù, dove a lui è

E 'l tronco: «Sì col dolce dir m'adeschi,
ch'i' non posso tacere; e voi non gravi
perch'io un poco a ragionar m'inveschi.
Io son colui che tenni ambo le chiavi

lecito tornare (come a nessuno di noi). È quel mondo che raccoglie tutta la vita possibile ai dannati, di ricordi e speranze, per Virgilio come per Piero.

55. *E 'l tronco*: è ormai naturale che il tronco parli, ed esso viene indicato come un normale interlocutore.

– *Sì col dolce dir...*: tutta la prima terzina della parlata di Piero è improntata a raffinata gentilezza, con il linguaggio solenne e letterario proprio del «dettatore» che egli fu in vita. Essa fa stridente contrasto col tragico grido di poco prima. Sembra quasi che le colte e cortesi parole di Virgilio abbiano ricondotto il tronco alla sua antica, storica individualità umana. All'incontro con l'uomo, l'uomo riemerge dal dannato, come fu con Ciacco, come sarà con Ugolino, e sempre in genere nell'*Inferno* dantesco.

– *dolce dir*: tale appare il discorso di Virgilio, che esprime il rispetto, la scusa, il possibile compenso.

– *m'adeschi*: mi attiri; *adescare* vale «attirare con l'esca», come si fa nella caccia. In questo caso l'esca è stato il *dolce dir* di Virgilio.

56. *voi non gravi*: non vi sia grave, non vi dispiaccia.

57. *m'inveschi*: propriamente: mi lasci invischiare (come uccello alla pania), e quindi mi indugi nel parlare. La metafora risponde all'*adeschi* del v. 55, compiendo il giro letterario del discorso.

58. *Io son colui...*: chi parla è Pier delle Vigne, il grande cancelliere di Federico II. Con questo verso il tono s'innalza, come se lo spirito ferito riprendesse in pieno l'antica autorevolezza. La grande perifrasi che usa per denominarsi (colui che governò a suo piacere l'animo di Federico), e che doveva bastare a chiunque per riconoscerlo, già esprime il centro della vita di quest'uomo. Su Pier delle Vigne si veda la nota alla fine del canto.

– *ambo le chiavi*: l'una per aprire, l'altra per chiudere («del sì e del no, del negare e del concedere»: Landino); l'immagine del *claviger*, colui che tiene le chiavi appunto (di origine biblica: *Is*. 22, 22), è stata ritrovata nella corrispondenza di Pier delle Vigne, in una lettera di Nicola della Rocca, che potrebbe essere fonte diretta del luogo dantesco: «Tamquam Imperii claviger claudit, et nemo aperit; aperit, et nemo claudit». L'epistolario era comunque testo

del cor di Federigo, e che le volsi,
serrando e diserrando, sì soavi,
che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi:
fede portai al glorioso offizio,
tanto ch'i' ne perde' li sonni e ' polsi.

vulgato e la figura usata per il cancelliere di Federico è da ritenersi nota, tanto che egli la adopera appunto al posto del proprio nome. Essa richiama, nella sua solennità, le *due chiavi* di Pietro, ricordate da Bonifacio VIII a XXVII 103-4 con gli stessi due verbi qui usati: *lo ciel poss'io serrare e diserrare*.

60. *sì soavi*: è predicativo dipendente da *volsi*, con valore avverbiale: con tanta dolcezza. L'aggettivo, posto in rilievo sintattico e metrico, a chiusura di verso, indica il tono che regolava i rapporti tra il grande imperatore e il suo cancelliere, a cui farà tanto maggiore e più doloroso contrasto il mutamento tragico che seguirà.

61. *dal secreto suo... tolsi*: allontanai dalla sua confidenza quasi ogni altra persona.

62. *fede portai*: l'inversione dà alla parola *fede* la sede eminente dell'inizio del verso. È questa in realtà la parola centrale di tutto il discorso di Piero, giacché proprio di aver mancato a quella fede era stato accusato, e solo ad essa egli tiene, come ripeterà più avanti (v. 74). È questo il valore umano che gli è proprio – la fedeltà al signore intesa al massimo livello – per il quale era vissuto e per il quale si era dato la morte quando gli era venuto a mancare nell'opinione altrui. Come tutti i grandi dell'*Inferno*, anche Pier delle Vigne esprime dunque un valore umano positivo, perduto per averne voluto fare un valore assoluto.

– *offizio*: compito, incarico; la parola mantiene, come sempre, il senso latino di *officium* (cfr. V 18).

63. *li sonni e ' polsi*: la pace, il riposo (nelle notti di terribile ansia), e infine la vita (i polsi, luogo dove pulsa il sangue, indicavano appunto la vita stessa). La fedeltà lo condusse alla morte in quanto gli valse il favore di Federico e quindi l'invidia dei cortigiani. I versi che seguono spiegano appunto come ciò accadde. Il Boccaccio e in genere gli antichi intesero: il sonno e la salute (*polsi* come energia vitale), per il grande lavoro. Ma *perdere i polsi* non sembra possa voler dire altro che *morire*, e del resto il pensiero di Piero è fisso alla sua fine, dove lo condusse quella sua *fede*. I due versi (*fede portai... li sonni e ' polsi*) compendiano in realtà tragicamente tutta la sua vita.

La meretrice che mai da l'ospizio
di Cesare non torse li occhi putti,
morte comune e de le corti vizio,
infiammò contra me li animi tutti;
e li 'nfiammati infiammar sì Augusto,
che ' lieti onor tornaro in tristi lutti.

64-5. *La meretrice...*: l'invidia (cfr. v. 78), che non distoglie mai lo sguardo dalla casa di Cesare, cioè dai palazzi imperiali, o dei potenti in genere.

65. *putti*: venali: «quasi cupidi d'usurpar l'altrui bene» (Landino). L'invidia è così rappresentata come donna sempre rapacemente presente là dove c'è il potere. La violenza dell'espressione raccoglie, oltre la disperazione di Piero che a quel *vizio* deve la rovina e la morte, l'indignazione tipica di Dante nel condannare i mali di carattere pubblico che corrompono il mondo, quel profetico impegno che è alla stessa origine del poema.

66. *morte comune*: il verso contiene una specificazione: morte comune a tutti gli uomini (il riferimento è biblico: «invidia diaboli mors introivit in orbem terrarum»; cfr. I 111), ma vizio particolare delle corti. Un'intera terzina dedicata a una definizione – caso ben raro nella *Commedia* – sottolinea da un lato la potenza di questo vizio, dall'altra l'intensità con cui Piero, cioè Dante, l'aborre.

67. *infiammò*: ritorna la figura dei tre verbi ripetuti a catena già usata nel v. 25, ma con senso ben diverso. Qui la fiamma accesa dall'invidia sembra montare nella ripetizione fino a travolgere il fedele di Federico. Si osservi che l'uso delle figure retoriche nella parlata di Piero si fa più accentuato ed evidente nelle due terzine – questa e la seguente – dove si tocca l'acme della sua tragedia, quasi sotto la spinta di una più forte pressione.

68. *li 'nfiammati infiammar*: i cortigiani, accesi d'invidia, accesero d'ira l'imperatore.

69. *tornaro*: si convertirono. Lo stesso verbo sarà usato nell'analogo verso da Ulisse: *noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto*, dove ugualmente un'eccellenza umana viene travolta e abbattuta. In circostanze e modi diversi, l'uno e l'altro troverà la morte per la propria libera scelta.

– *lutti*: dolori, sventure: «in quanto esso fu privato della grazia dell'Imperatore, e dell'ufficio, e del vedere, e cacciato via...» (Boccaccio).

L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto. 72

70. *per disdegnoso gusto*: espressione di tipica densità dantesca, dove aggettivo e sostantivo si compenetrano in uno strettissimo legame: essa indica il piacere rabbioso e sprezzante, il compiacimento cioè del proprio offeso disprezzo per gli altri e per la vita stessa, che sembra essere il nodo psicologico proprio di ogni suicida e le cui radici, come dice l'aggettivo *disdegnoso*, stanno nella superbia umana; per questo senso di *disdegno* nel vocabolario dell'*Inferno* dantesco cfr. X 63 e XIV 70.

71. *credendo col morir*: credendo, col darsi la morte, di evitare il disprezzo e lo sdegno altrui, l'infamia cioè di esser ritenuto un traditore. Il *credendo* sottolinea la tragica illusione di quel gesto. Le parole qui usate riecheggiano un testo di Agostino, dove si tratta «de morte voluntaria ob metum dedecoris» (*Civ. Dei* I 17: vedi alla nota seguente), certamente qui presente alla mente di Dante, e toccano il punto cruciale di quel suicidio, e la sua colpa: il non poter sopportare, lui così onorato e così fedele, di essere spregiato e ritenuto infedele.

72. *ingiusto fece me...*: mi rese ingiusto, coll'uccidermi, contro me stesso, che ero innocente. Tanto più terribili e amare appaiono queste parole applicate a colui che fu nel regno di Federico il *consors iuris* dell'imperatore, come era ritratto nella reggia di Napoli e sulla porta della Rocca di Capua. Le due potenti antitesi fra *disdegnoso* e *disdegno*, cioè fra lo sprezzo proprio e altrui, e fra *ingiusto* e *giusto*, cioè l'ingiustizia e la giustizia messe a fronte nella sua stessa persona (si cfr. Agostino, al luogo citato: «et tanto fit *nocentior* cum se occiderit, quanto *innocentior* in ea causa fuit qua se occidendum putavit»), portano alla luce la tragica rottura avvenuta nell'animo dell'uomo, che ha inflitto a se stesso, fino a quel momento giusto e innocente, la più grave delle ingiustizie (l'*ingiuria* compiuta contro la propria persona: cfr. XI 22 sgg.). Si noti che tali parole hanno un senso solo nell'ambito di una concezione cristiana della vita dell'uomo, dove ogni giustizia è riferita a Dio, e dove quindi anche il disprezzo può essere accettato dall'innocente, come già da Cristo, cosa inammissibile nell'universo pagano, come in quello moderno. Si veda, a confronto con Piero, la storia di Romeo da Villanova, anch'egli *giusto* (a cui tocca una sorte simile, ma che coraggiosamente la sopporta), in *Par.* VI 127-42. L'ultimo termine di riferimento è, evidentemente, l'«exul immeritus», Dante stesso.

Per le nove radici d'esto legno
vi giuro che già mai non ruppi fede
al mio segnor, che fu d'onor sì degno.
E se di voi alcun nel mondo riede,
conforti la memoria mia, che giace
ancor del colpo che 'nvidia le diede».
Un poco attese, e poi «Da ch'el si tace»,

73. *nove*: recenti, di pochi anni (Piero era morto nel 1249). Egli giura sulle sue radici, come gli uomini giurano sulla propria testa. Si osservi come Dante porti la sua invenzione a un livello di assoluta naturalezza, così che lo stravolgimento di questi suicidi (le radici per la testa) diventa un fatto normale, come la loro nuova natura.

74. *non ruppi fede*: cioè non tradii la mia fedeltà. Si ripete la parola tematica dell'inizio (v. 62), anche qui in rilievo enfatico. Come dicemmo, è ciò che tuttora gli resta, e di cui egli vive.

75. *che fu d'onor...*: degno d'onore il signore, come fedele il suo servitore. Solo così può avere un senso la sua vita, e la sua stessa morte. Piero toglie ogni colpa a Federico, lasciandola tutta all'invidia dei cortigiani. È l'ultimo suo atto di assoluta fedeltà, e di giustizia verso se stesso.

76. *E se di voi*: il *se* non è dubitativo, ma equivale a dire: se, come dite (v. 54), alcuno di voi ritorna (*riede* da *redire*). Egli chiede ciò che Virgilio ha già offerto, quasi ripetendone le parole (*tua fama rinfreschi – conforti la memoria mia*). Ma come diverse esse suonano, ora che la storia di quel tronco è stata narrata!

77. *conforti*: risollevi, rianimi.

– *la memoria mia*: la memoria che di me è restata nel mondo, cioè la mia fama. Come sappiamo, è l'unica cosa che vive ancora dei dannati, e quindi l'unica che conti per loro. Tanto più per un uomo il cui nome era così illustre, ed ora è infamato.

– *giace*: è prostrata, abbattuta a terra; quasi si parli di persona.

78. *del colpo...*: a causa del colpo infertole dall'invidia. L'invidia resta così l'ultima parola della storia di Piero.

79. *Un poco attese*: il sogg. è *'l poeta* del verso successivo, cioè Virgilio, che sembra non voler subito parlare, per lasciare tempo all'anima di Piero di dire ancora qualcosa (come si desume dalle sue prime parole: *Da ch'el si tace*); ma in realtà egli lascia così deli-

disse 'l poeta a me, «non perder l'ora;
ma parla, e chiedi a lui, se più ti piace». 81
Ond'io a lui: «Domandal tu ancora
di quel che credi ch'a me satisfaccia;
ch'i' non potrei, tanta pietà m'accora». 84
Perciò ricominciò: «Se l'om ti faccia
liberamente ciò che 'l tuo dir priega,
spirito incarcerato, ancor ti piaccia 87

beratamente una pausa di rispettoso silenzio alla fine di quella storia, che non sopporta immediate parole (cfr. v. 84).

– *Da ch'*: poiché.

80. *l'ora*: il momento opportuno che ti è offerto (s'intende, di sapere, di conoscere – che è lo scopo del viaggio).

81. *se più ti piace*: se ancora altro (*più*) desideri; s'intende, di udire da lui.

82. *Domandal tu...*: il costrutto di *domandare* con l'oggetto della persona e il compl. di argomento (*di quel che credi*) è comune in antico (cfr. XIV 50; XXII 47 e altrove). Si veda *Dec.* I 1, 57: «il domandò il Santo frate di molte altre cose...».

– *ancora*: come hai fatto prima. Le parole di Dante hanno un movimento di fiducioso abbandono, proprio di chi si rimette in tutto, come il figlio alla madre, che sa ogni suo desiderio. Tale stato d'animo riflette l'estremo turbamento, l'impotenza a fare o a dire qualsiasi cosa, a cui lo conduce la pietà che lo ha colto.

84. *tanta pietà*: è la parola del canto di Francesca, che si rimanda, qui come allora, dall'uomo dannato all'uomo ancor vivo: cfr. V 93, 140, e in questo canto il v. 36. In questa parola – e realtà – che sempre affiora nei momenti più intensi del racconto. l'unica realtà umana che può stabilire un rapporto fra il salvato e i dannati, si esprime il più alto sentire dell'animo di Dante.

– *m'accora*: cioè mi preme il cuore (Boccaccio). Il verso rileva la potenza (*tanta*) e l'interna profondità (nell'intimo del cuore appunto) di quella pietà. Questo forte verbo ritornerà fra non molto a esprimere un'analoga qualità di sentimento di fronte a un altro doloroso travolgimento, quello del volto di Brunetto Latini (cfr. XV 82).

85-7. *Se l'om ti faccia... ancor ti piaccia*: il *se* è augurativo, come in X 82 e 94 (vedi); *l'om* (l'uomo) ha come altrove valore impersonale (francese *on*) ma naturalmente s'intende alludere a Dante: co-

di dirne come l'anima si lega
in questi nocchi; e dinne, se tu puoi,
s'alcuna mai di tai membra si spiega».
Allor soffiò il tronco forte, e poi
si convertì quel vento in cotal voce:
«Brievemente sarà risposto a voi.
Quando si parte l'anima feroce
dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta,

sì si faccia a te liberamente ciò che tu chiedi, e allo stesso modo tu ora acconsenti (*ti piaccia*) di dirci ancora... L'estrema cortesia del giro della frase, prezioso come lo stesso parlare di Piero, è accentuata dal vocativo posto al centro: *spirito incarcerato*, dove risuona il rispetto per lo spirito umano, e la pietà per la sua condizione.

88-9. *si lega in questi nocchi*: resta legata, come avvinta, in questi sterpi nodosi (*nocchio* vuol dire appunto nodo di un ramo, da cui anche oggi «nocchiuto»). L'idea del nodo è dominante nella rappresentazione del canto (*non rami schietti, ma nodosi*), come quella del legame. Queste parole sembrano svolgere l'immagine contenuta nell'appellativo che precede (*spirito incarcerato*).

90. *s'alcuna mai...*: se mai accade che alcuna possa sciogliersi da tali membra (*spiegare* dal latino *explicare*, sciogliere; cfr. *Purg.* XVI 54); o se tale prigionia è eterna e immutabile. In questa domanda c'è forse già implicito il pensiero del giorno della resurrezione, al quale sembrano rispondere le parole di Piero ai vv. 103-4.

91. *soffiò il tronco*: questo forte soffio che precede le parole, meglio che un sospiro (al quale non corrisponderebbe il calmo inizio della spiegazione che segue) sembra essere il primo suono che riesce a uscire dal tronco sotto lo sforzo di emettere la voce: esso infatti *si converte* in voce, cioè era una prima forma della voce. Si confronti lo stesso processo (da *mormorio* o *rugghio* indistinto a voce) nel parlare della fiamma che nasconde i consiglieri fraudolenti nella settima bolgia (XXVI 85-90 e XXVII 58-60).

94. *si parte*: si divide.

– *feroce*: efferata, crudele (contro se stessa); mantiene il senso etimologico latino di crudeltà selvaggia: «imperò che come fiera incrudelisce contro se medesima» (Buti).

95. *disvelta*: violentemente strappata. Si osservi il corrispondersi delle immagini: *disvellere* si dice appunto di piante, strappate dal suolo con le radici. L'anima appare come sradicata dal corpo

Minòs la manda a la settima foce.
Cade in la selva, e non l'è parte scelta;
ma là dove fortuna la balestra,
quivi germoglia come gran di spelta.
Surge in vermena e in pianta silvestra:

(per porre radici di pianta). Il verso dichiara quel *feroce* detto sopra dell'anima del suicida.

96. *Minòs*: che assegna ad ognuno il luogo di pena (V 4 sgg.).

– *foce*: dal lat. *faux* (fauce), vale porta, luogo d'ingresso (cfr. XXIII 129; *Purg*. XII 112). È termine virgiliano: «fauces... Averni» (*Aen*. VI 201).

97. *Cade in la selva*: viene a cadere cioè nel secondo girone del cerchio, costituito appunto dalla selva dei suicidi. Minosse indica, con la coda, soltanto il numero del cerchio assegnato (V 11-2); per questo la precisazione non è superflua.

– *non l'è parte scelta*: non gli è prescelto, assegnato, un luogo determinato. Negli altri gironi, e in altri cerchi, i peccatori sono variamente divisi e raggruppati secondo il loro peccato. Si veda per esempio la diversa immersione nel Flegetonte dei violenti contro il prossimo, nel canto precedente. Qui Dante sembra voler dire che nella colpa del suicidio non vi sono differenze, ma la gravità del gesto è per tutti uguale («la disperazione non ha gradi, imperò che in pari grado ognuno si dispera»: Buti).

98. *la balestra*: la scaglia, come il sasso dalla balestra (cfr. *Purg*. XXV 112). C'è in questo verso, e nel successivo, un evidente senso spregiativo: quell'anima – che fu così preziosa – è gettata come un sasso, e germoglia casualmente, come l'erba nei campi. Essa è trattata con quello spregio con cui essa stessa gettò via il proprio corpo.

99. *come gran di spelta*: con la stessa facilità del seme di spelta, erba graminacea (specie di biada) che attecchisce molto facilmente.

100. *Surge in vermena*: una volta germogliata, cresce come vermena, «cioè una sottil verga, come tutte le piante fanno ne' lor principi» (Boccaccio).

– *e in pianta*: successivamente diventa pianta; cioè da virgulto sottile acquista fermezza e stabilità di pianta. Le parole di Piero seguono la storia dell'*anima feroce* in ogni sua tappa, dal momento del suo «disvellersi» dal corpo: prima seme, poi arbusto sottile, infine pianta selvatica. È in realtà la storia che egli stesso ha sofferto,

l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,
fanno dolore, e al dolor fenestra.
Come l'altre verrem per nostre spoglie,
ma non però ch'alcuna sen rivesta,
ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie.
Qui le trascineremo, e per la mesta
selva saranno i nostri corpi appesi,

momento per momento, e che distaccata nella terza persona, a modo di cortese spiegazione, appare per ciò stesso anche più tragica.

102. *fanno dolore...*: producono insieme dolore (per le ferite) e varco al manifestarsi del dolore stesso (in quei lamenti che si sono uditi all'inizio, e che riempiono il bosco: v. 22). Il verso ha la densità sintattica propria di tutto il canto. Le Arpie compiono quindi di continuo quello strazio che Dante ha involontariamente compiuto col suo gesto di un momento.

103. *Come l'altre*: Pier delle Vigne risponde qui alla seconda domanda di Virgilio (v. 90). Come tutte le altre anime, anche noi verremo (si noti il passaggio dalla terza persona delle tre terzine precedenti, alla prima), nel giorno del giudizio, per riprendere i nostri corpi (*per nostre spoglie*). La breve frase rimanda alla scena già due volte ricordata (VI 94-9 e X 10-2) della resurrezione della carne nella valle di Giosafat (*Ioel* 3, 2) sempre presente sull'orizzonte dell'*Inferno* dantesco. In particolare si confrontino i vv. 11-2 del canto X: *quando di Iosafàt qui torneranno / coi corpi che là sù hanno lasciati*.

104. *ma non però...*: ma non sarà che alcuna di noi se ne rivesta (a differenza di tutte le altre, mentre *come l'altre* saremo andati); *ma non... ch'alcuna* risponde al *se alcuna mai* di Virgilio (Aglianò).

105. *ché non è giusto...*: la parola *giusto* ritorna nel parlare di Pier delle Vigne, l'amministratore della giustizia di Federico: non è secondo giustizia che uno (*om* impersonale) riabbia ciò che si è deliberatamente tolto. Qui è la reale pena del suicida e il senso del contrappasso: egli ha separato l'anima dal corpo, ha sprezzato il corpo e mai più lo riavrà.

106. *le strascineremo*: con penoso sforzo essi trascineranno quelle spoglie senza vita, inerti.

– *mesta*: al limite del verso, l'aggettivo è tanto più amaro nel suo risalto: quella selva, già ora terribile, sarà ben più triste e funerea.

107. *corpi appesi*: l'immagine dei corpi impiccati agli alberi, che riempiranno la selva per l'eternità, trae la sua origine dal primo

ciascuno al prun de l'ombra sua molesta». 108
Noi eravamo ancora al tronco attesi,
credendo ch'altro ne volesse dire,
quando noi fummo d'un romor sorpresi, 111

suicida della storia cristiana, cioè Giuda, certamente presente alla mente di Dante in tutta l'invenzione del canto. Ricordiamo che il peccato del suicida è quello «di disperazione», come ci dice Pietro di Dante. Disperare di Dio, come Giuda, è al fondo di ogni atto suicida. Per questo la loro pena ha la sua stessa immagine.

108. *al prun... molesta*: al pruno germogliato dalla sua stessa anima (*ombra*), a lui infesta (*molesta*) in quanto lo uccise. *Molesto*, come già notammo (cfr. X 27), ha in Dante senso molto più forte che nell'italiano moderno: il suo valore appare chiaro soprattutto da questo luogo. La chiusa del discorso non ha commento, come tutte le chiuse dantesche. Essa porta in se stessa la propria forza di dolore e pietà.

109. *Noi eravamo...*: Dante e Virgilio restano protesi in ascolto (*atteso* vale in genere attento; qui in particolare indica la tensione dell'udito, come in XXVI 46 della vista), come se le ultime parole di Piero richiedessero una conclusione, un commiato (*credendo ch'altro...*). Il verso rileva così indirettamente la rottura drammatica del discorso.

111. *quando noi fummo*: con questo attacco, tipico del fatto improvviso (cfr. XV 13-6: *Già eravam... quando*), si apre un'altra storia nella selva del secondo girone. Richiuso Piero nel suo silenzio (come Farinata nell'arca, come Ciacco nel fango), irrompono sulla scena due nuovi peccatori: sono gli scialacquatori (i *distruggitori* delle proprie cose) che, con pena diversa, dividono con i suicidi il girone dei violenti contro se stessi (cfr. XI 40-5). Essi non sono da confondere con i prodighi, che agiscono per semplice incontinenza. La loro è una «violenza» furiosa contro i propri beni, fino alla completa distruzione. Secondo Pietro, anche qui si tratta di disperati, «qui non se occidunt propriis manibus, sed causam invenerunt moriendi propter defectum facultatum», come fu di Lano da Siena (cfr. v. 118 e nota).

– *d'un romor*: prima il rumore violento, poi la corsa o caccia infernale, riempiono la selva, in forte contrasto con l'immobile e dolente figurazione del suicida. Come notammo, il contrasto è in genere il procedimento di Dante quando nello stesso canto introduce due diversi episodi.

similemente a colui che venire
sente 'l porco e la caccia a la sua posta,
ch'ode le bestie, e le frasche stormire.
Ed ecco due da la sinistra costa,
nudi e graffiati, fuggendo sì forte,
che de la selva rompieno ogni rosta.

112-3. *similemente a colui...*: come il cacciatore, che sente arrivare al luogo dove è appostato (*a la sua posta*) il cinghiale, e dietro la turba dei cani e dei battitori (*la caccia*)...; la similitudine, come altrove accade, viene quasi a confondersi con la realtà: coloro che arrivano sono infatti dei cacciati (non animali, ma uomini) inseguiti da cani terribili. Si noti che l'immagine viene dalla caccia al cinghiale, propria della Maremma, che è il luogo di riferimento di tutto l'ambiente (cfr. vv. 7-9).

114. *ch'ode le bestie...*: il calpestio delle bestie (forse anche l'abbaiare dei cani) e il fruscio delle frasche da loro smosse. Il verso, con il triplice uso della *s* impura (*bestie*, *frasche*, *stormire*) e il ritmo concitato, è vivamente onomatopeico del frusciare del bosco all'arrivo della caccia.

115. *Ed ecco due*: lo stilema di attacco (*et ecce* latino) introduce sempre qualcosa di imprevisto, di nuovo: appaiono in due, come molte altre volte nell'*Inferno*, e la pena e il peccato sono rimandati in grida dall'uno all'altro.

116. *nudi e graffiati*: il *nudi*, che è di tutte le anime, qui spiega il *graffiati* (s'intende dai rami spinosi – le *roste* del v. 117 – che essi rompono nel passare), e i due aggettivi insieme raffigurano i due fuggenti. L'uso del doppio aggettivo è tipico dello stile dantesco nelle rappresentazioni di particolare forza drammatica; in genere l'uno è causa dell'altro, o comunque lo determina (cfr. oltre al v. 125: *bramose e correnti*).

– *fuggendo*: vale fuggenti, secondo l'uso participiale del gerundio già più volte ricordato.

117. *rosta*: ostacolo opposto dai rami. Nell'italiano antico la parola si incontra con due significati affini: ventaglio di frasche (così spiega il Boccaccio ed è questo in genere l'uso toscano); ma anche impedimento, ostacolo (propriamente palizzata o traliccio per arginare le acque: Daniello; si cfr. Barbi, *Problemi* I, p. 208). Come si vede, si tratta sempre di un intreccio di rami. I due sensi vengono qui a coincidere, in quanto i rami intricati ostacolano la corsa dei due cacciati (cfr. *arrostarsi* al canto XV 39 e nota).

Quel dinanzi: «Or accorri, accorri, morte!».
E l'altro, cui pareva tardar troppo,
gridava: «Lano, sì non furo accorte
le gambe tue a le giostre dal Toppo!».

118. *Quel dinanzi...*: secondo gli antichi si tratta di Lano (Arcolano) di Ricolfo Maconi, giovane senese ricchissimo, che appartenne alla cosiddetta «brigata spendereccia» (cfr. XXIX 130 e nota) e dilapidò tutte le sue sostanze. Nell'agguato della Pieve al Toppo, fatto dagli aretini ai senesi nel 1278, egli cercò deliberatamente la morte gettandosi tra i nemici, per non dover sostenere la povertà in cui si era ridotto («e potendosi a suo salvamento partire, per non tornare nel disagio nel quale era corso, tra li nemici si fedì, ove fu morto»: Ottimo). Così narrano concordemente i commentatori antichi, né c'è motivo di dubitare del fatto. Il nome di Lano ricorre in vari documenti senesi, e in una cronaca del sec. XIII dove è narrata l'imboscata del Toppo (*Cronica fiorentina*, TF, p. 132). La morte da lui cercata nella battaglia riappare nelle parole che ora grida, e che riflettono l'ultimo momento cosciente della sua vita.

– *accorri, accorri...*: Lano invoca una impossibile morte, che lo liberi da quel tormento atroce, come cercò nella morte la liberazione dalle angustie del vivere. Fra Giordano da Rivalto diceva nelle sue prediche che per sfuggire ai tormenti «i dannati desiderano di tornare in nulla, se essere potesse» (ed. Narducci, p. 316).

119. *E l'altro...*: Iacopo da Santo Andrea, località presso Padova, fu al seguito di Federico II nel 1237 e fu assassinato nel 1239 per ordine di Ezzelino IV da Romano, come si narrava. Di lui si raccontavano molti episodi di prodigalità sfrenata: «si racconta che, disiderando di vedere un grande e bel fuoco, fece ardere una sua ricca e bella villa» (Boccaccio).

– *tardar troppo*: esser troppo lento (rispetto a Lano), e quindi alla portata dei cani inseguitori; per questo inveisce contro il più veloce.

120. *accorte*: abili (alla corsa), come ora. Chiara allusione alla morte voluta da Lano, che allora, potendo, non volle fuggire: «volendo in questo ricordargli... la sua misera e strema povertà, ne la quale per sua bestialità era venuto» (Boccaccio).

121. *giostre*: vale per «scontri di lance» (Boccaccio), ma pacifici, cioè nei tornei; la parola, usata qui per la battaglia in cui Lano morì disperato, appare una violenta ironia, come l'*accorte* del verso precedente. La dura crudeltà di un dannato verso l'altro – qui do-

E poi che forse li fallia la lena,
di sé e d'un cespuglio fece un groppo.
Di rietro a loro era la selva piena
di nere cagne, bramose e correnti

vuta all'invidia –, che appare raramente se pur violentemente nei primi sette cerchi (si veda l'episodio di Filippo Argenti), troverà il suo spiegamento nella ghiaccia dei traditori.

– *dal Toppo*: presso il Toppo. Lo scontro avvenne presso la Pieve al Toppo, località dell'Aretino. – Per *da*, nei pressi di, cfr. Sacchetti, VI 54.

122. *li fallia la lena*: gli veniva meno il fiato, il respiro (per *lena* cfr. I 22; XXIV 43; ecc.).

123. *fece un groppo*: fece un solo nodo (gettandovisi dentro). Il fuggitivo e il cespuglio (che è, ricordiamo, un altro dannato) diventano quasi una sola persona, in questa forte parola con cui Dante avviluppa ambedue. Non a caso essa tornerà con le *rime aspre e chiocce* dell'ultimo cerchio (XXXIII 97) di cui questo luogo di disperazione è quasi un anticipo.

124. *Di rietro a loro...*: verso già in corsa (si noti il susseguirsi delle *r*) che riempie la selva di questo correre già prima che appaiano i cani. La caccia diabolica era tema comune nel Medioevo, sia nelle lettere che nelle arti figurative, ma qui essa fa così stretta parte dell'invenzione della selva, ed è così evidente contrappasso della vita degli scialacquatori, che non ha più nemmeno senso ricordare il *topos*, se non per rendersi conto di come esso sia oltrepassato.

125. *nere cagne*: letteralmente rappresentano i demoni, che adempiono lo stesso ufficio di tormentatori contro questi dannati che le Arpie verso i suicidi; allegoricamente, intesero gli antichi, esse sono l'indigenza, o i creditori, che li perseguitarono in vita (Pietro, Buti e altri).

– *bramose*: la bramosia di queste cagne ricorda quella della lupa che abita la prima selva (I 49-50); l'avidità spasmodica è infatti propria dell'indigenza («le necessitàdi sono bramose, perché fanno l'uomo bramoso»: Buti). Ma a questa immagine se ne sovrappone un'altra, quella delle *cagne magre studiose e conte* che cacceranno e azzanneranno nel sogno Ugolino e i figli. È un altro legame, tra i tanti, di questo con l'ultimo cerchio.

– *correnti*: in corsa; il participio vale come aggettivo, ma è più forte, perché rappresenta l'azione in atto: anche in questo verso domina la *r*, che con il veloce ritmo anapestico raffigura anche fonicamente la corsa.

come veltri ch'uscisser di catena.
In quel che s'appiattò miser li denti,
e quel dilaceraro a brano a brano;
poi sen portar quelle membra dolenti.
Presemi allor la mia scorta per mano,
e menommi al cespuglio che piangea,
per le rotture sanguinenti in vano.
«O Iacopo», dicea, «da Santo Andrea,

126. *veltri*: cani da caccia; la parola sembra quasi chiamata dalla lupa del I canto, sorella di queste *cagne bramose*.

– *ch'uscisser di catena*: cioè appena liberati dalla catena, e perciò più tremendi (è il senso del nostro «scatenati»); la stessa immagine tornerà in XXI 44-5.

127. *quel che s'appiattò*: quello che si nascose; cioè Iacopo da Santo Andrea.

– *miser li denti*: l'espressione è di forte evidenza, come altre volte nella rappresentazione del cane che azzanna: cfr. VI 30, e il citato canto di Ugolino, XXXIII 35-6 e 78.

128. *dilaceraro*...: lacerarono smembrando; il prefisso *di* (lat. *dis*) indica la dispersione in più pezzi separati l'uno dall'altro, come apparirà nel verso successivo. Anche qui il ripetersi della sillaba *ra* (*dilacer**a**ro a b**ra**no a b**ra**no*) ha una potente funzione onomatopeica. Il contrappasso della scena è evidente: come essi tutto sperperarono, così qui viene sperperato il loro stesso corpo (D'Ovidio).

129. *sen portar*: si portarono via, ognuna il suo pezzo. Immagine terribile, accentuata dal lento scandirsi del verso dopo la furia di quello che precede.

131. *e menommi*: senza dir parola, Virgilio conduce Dante là dove ora è importante andare, cioè dove si rende avvertibile una nuova presenza umana.

– *al cespuglio che piangea*: spariti dalla scena i due scialacquatori, prende improvvisa voce il cespuglio umano, finora solo parte della selva.

132. *per le rotture*: attraverso le ferite provocate da Iacopo.

– *in vano*: senza alcun vantaggio. Preferiamo riferire questo avverbio a *sanguinenti* piuttosto che a *piangea*, perché tale valore (l'inutilità di quelle *rotture*) è chiaramente spiegato nelle parole che seguono (v. 134).

133. *O Iacopo*: come per l'altro scialacquatore, il nome è rivelato da un terzo, quasi tale colpa fosse vergognosa, e desiderosa di fuggire a nascondersi, come essi fanno.

che t'è giovato di me fare schermo?
che colpa ho io de la tua vita rea?».
Quando 'l maestro fu sovr'esso fermo,
disse «Chi fosti, che per tante punte
soffi con sangue doloroso sermo?».
Ed elli a noi: «O anime che giunte
siete a veder lo strazio disonesto
c'ha le mie fronde sì da me disgiunte,
raccoglietele al piè del tristo cesto.

134. *schermo*: riparo (alla furia dei cani).

135. *che colpa ho io...*: le due domande ripetute appaiono un misero lamento (*piangea*). L'estrema, compassionevole miseria sarà il carattere proprio di questo ultimo abitante del cerchio, sul quale, quasi simbolicamente, si riverserà col gesto la pietà di Dante (XIV 1-3).

137. *punte*: sono le estremità dei suoi rami, ora troncate, che appaiono come tante punte acute e piangenti.

138. *soffi con sangue*: è una potente variazione, diremmo condensazione, delle immagini già usate per Pier delle Vigne: là il soffio *si converte* in parole; qui le stesse dolorose parole escono come un soffio dalla ferita. Là *usciva insieme / parole e sangue*; qui, in un solo verso, il cespuglio soffia *sermo con sangue*. – *sermo* per «discorso» (dal nominativo latino, invece della forma volgare *sermone*) è usato un'altra volta nella *Commedia* (*Par*. XXI 112), ugualmente in rima.

140. *disonesto*: ha il senso latino di sconcio a vedere (che toglie onorabilità). La parola è infatti virgiliana, detta del volto sconciato di Deifobo: «truncas *inhonesto* vulnere nares» (*Aen*. VI 497).

141. *disgiunte*: è l'ultima parola della lunga serie che in questo canto indica rottura, separazione. Queste *fronde* disgiunte, le membra stesse dell'uomo incarcerato nel cespuglio, esprimono lo spreco che da questi peccatori si fece della vita e dei propri beni.

142. *tristo cesto*: *tristo* vale infelice (come al v. 145); *cesto*: cespuglio (da cespite), anche oggi vivo in Toscana. Nella richiesta del suicida appare l'innato desiderio di conservare le proprie membra, tanto più miserevole in questi dannati che le gettarono. Il Landino ricorda a questo punto i suicidi virgiliani, che ora si pentono e vorrebbero essere in vita, e tutto sopportare, pur di vivere (*Aen*. VI 434-7).

I' fui de la città che nel Batista
mutò il primo padrone; ond'ei per questo
sempre con l'arte sua la farà trista;
e se non fosse che 'n sul passo d'Arno
rimane ancor di lui alcuna vista,

143-4. *I' fui de la città...*: fui cittadino di quella città che (divenuta cristiana) cambiò il suo primo protettore (cioè il dio Marte) con san Giovanni Battista: vale a dire Firenze. Come osserva il Buti, questo suicida si definisce solo per il luogo della nascita, e per il modo della morte (v. 151). Egli elude in realtà la domanda di Virgilio (*chi fosti*). Per quanto gli interpreti abbiano creduto di riconoscerlo in due probabili nomi, come diremo, appare chiaro che – anche se Dante ne ebbe in mente uno – non volle che qui figurasse: egli resta, come è stato notato, soltanto un fiorentino, quasi simbolo di quella città di morte («perché alquanti fiorentini in quel tempo s'appiccarono, però l'autore non nomina, ma descrivelo per la patria e per la morte, acciò che lo lettore possa intendere di qual vuole»: Buti, come già il Boccaccio, e Benvenuto). Per questo la lunga perifrasi che indica Firenze è alla fine l'unico argomento del suo breve discorso, invece della propria storia; perifrasi non superflua ma essenziale, in quanto è proprio la città la protagonista di questo finale di canto.

144-5. *ond' ei per questo...*: *onde* e *per questo* sono qui sinonimi: per questa ragione il dio della guerra sempre la contristerà con l'arte sua. Firenze sarà sempre in preda alle lotte con gli altri e fra i suoi, non avrà mai pace (cfr. *Tresor* I 37).

146-50. *e se non fosse... indarno*: e se non fosse che presso il ponte sull'Arno (il *passo d'Arno*, cioè il luogo dove si passa il fiume) rimane ancora una qualche immagine visibile (*vista*) di quel dio, quei cittadini che la rifondarono sulle ceneri rimaste dopo il passaggio leggendario di Attila l'avrebbero ricostruita inutilmente (perché Marte l'avrebbe distrutta ancora). Questa opinione, come la precedente (144-5), esprime evidentemente un concetto pagano degli eventi storici che Dante qui ci presenta non già come suo, ma come proprio dei suoi concittadini: «a creder questo è grandissima sciocchezza e peccato, per ciò che a Domenedio appartiene la guardia della città e non alle pietre intagliate o ad alcun pianeto o stella; e se Domenedio si ritrarrà dalla guardia d'alcuna, tutto il cielo né quanti pianeti sono o stelle non la potranno conservare un'ora» (Boccaccio).

147. *alcuna vista*: una qualche immagine (cioè mutila e corrosa,

que' cittadin che poi la rifondarno
sovra 'l cener che d'Attila rimase,
avrebber fatto lavorare indarno.
Io fei gibbetto a me de le mie case». 151

e appena riconoscibile, come ci spiega il Boccaccio). Questo resto visibile di Marte, che ancora si credeva influisse su Firenze, era la parte inferiore di una statua equestre (in realtà non romana, ma gotica: cfr. Davidsohn I, pp. 114 sgg.) che si diceva fosse appartenuta al tempio del dio, poi divenuto la chiesa di San Giovanni. Tolta dal tempio, non fu distrutta, ma posta su una torre presso l'Arno (cfr. Villani I 42 e 60). Dopo il passaggio di Attila (in realtà si trattava di Totila), sempre secondo la leggenda qui riassunta da Dante e riferita dal Boccaccio, i cittadini ritrovarono nel fiume solo la parte inferiore della statua, e per l'antico superstizioso timore la rimisero in piedi presso il Ponte Vecchio (cfr. Villani III 1). Ma con l'alluvione del 1333 («il diluvio che fece cadere li tre ponti di Firenze»: Buti) essa fu travolta di nuovo e mai più ritrovata. Tutta la perifrasi ha qui la precisa funzione di presentare Firenze come in realtà ancora la città di Marte – degli odi e delle risse – che ancora essa venera come un feticcio. Il verso finale – l'impiccarsi del fiorentino – sembra porsi come naturale conseguenza dell'esser egli nato in quella città.

148. *che poi la rifondarno*: secondo la tradizione raccolta dal Villani la città fu ricostruita, con l'aiuto di Carlo Magno e di papa Leone, nell'801, «all'entrata del mese di aprile» (Villani III 1). – La forma sincopata è dell'uso antico; cfr. *dierno* a XXX 94 e *portarno* a *Par*. XI 108.

151. *gibetto*: forca (dal francese ant. *gibet*): io feci una forca a me stesso della mia propria casa. I nomi già fatti dagli antichi per questo suicida fiorentino sono due: quello di Lotto degli Agli, giudice, priore nel 1285, che per aver data per denaro una falsa sentenza che condannò a morte un innocente s'impiccò per la gola in casa sua «colla sua cintura d'ariento» (Lana), fatto che doveva essere notissimo in città; e quello di Rocco de' Mozzi, che distrusse tutti i suoi beni, e poi per disperazione s'impiccò (egli riassumerebbe in sé quindi le due colpe del girone, e per questo le sue fronde sarebbero strappate e sparse dalle cagne che perseguitano gli scialacquatori). Resta tuttavia il fatto che i fiorentini impiccatisi furono troppi in quel tempo perché si possa da questo solo dato riconoscerne uno. È quello appunto che Dante intese, chiudendo il

canto con l'immagine anonima di questo impiccato nelle case della città di Marte. Essa ripete quella dei corpi appesi agli alberi nel giorno del Giudizio, e dietro ad essi sta la figura del primo impiccato – Giuda – che sembra così dominare, non nominato, tutto il cerchio fantastico e morale di questo grande e terribile canto.

NOTE INTEGRATIVE

10. **Le brutte Arpie**. Gli antichi già conoscevano l'etimologia del nome dal greco *arpazo*, in latino *rapio* (esse hanno infatti gli artigli del rapace), e quasi tutti intendono la loro presenza tra i suicidi come simbolo della rapina che l'uomo ha fatto a se stesso della vita: «nulla maior rapacitas quam rapere vitam» (Guido da Pisa). Altri pensano ai tormentosi rimorsi (Ottimo) o alla disperazione (Lana). Come sempre in Dante, tali figure non corrispondono mai esattamente ad un significato, quasi fossero simboli matematici, ma abbracciano una molteplicità di aspetti dell'umana condizione, sempre complessa, e li esprimono negli atti e nelle forme in cui sono sviluppate nel verso. Così le Arpie certamente raffigurano la violenza del suicida contro sé, e insieme il disperato tormento che non potrà mai lasciarlo (cfr. i *lamenti* del v. 15 e più oltre i vv. 101-2). La loro «bruttura» allude all'orrore di quella colpa, come il disumano bosco velenoso.

58. **Io son colui**... Pier delle Vigne, di umile famiglia capuana, studiò legge a Bologna, ed entrò nel 1220 come notaio e scrittore alla corte di Federico II, dove divenne in breve l'uomo più autorevole, per la fiducia incondizionata dell'imperatore. Giudice della Magna Curia e capo della cancelleria, ebbe in mano l'amministrazione della giustizia e tutta la corrispondenza di Federico, finché nel 1247 fu nominato protonotaro e logoteta del regno, due cariche che in pratica gli davano ogni potere. Alla figura del politico si affianca quella dell'uomo di lettere: famoso «dettatore» nello stile epistolare (i suoi testi erano modello nelle scuole di retorica) e poeta egli stesso, dominò con Federico il gruppo di letterati e rimatori che gravitava intorno alla corte, costituendo quella che fu detta la «scuola siciliana». Ma all'improvviso, dopo le sconfitte subite da Federico nel 1248, il grande cancelliere cadde in disgrazia, e arrestato a Cremona come traditore fu condotto nel terribile carcere di San Miniato al Tedesco presso Pisa, dove fu accecato. Disperato, si uccise, pare sfracellandosi la testa nel muro. Non si hanno notizie sicure né sul motivo della sua disgrazia presso Federico, né sulla sua fine. Gli antichi propendono per la sua innocenza; e si può ritenere che egli fosse veramente, come Dante dice, vittima di una congiura di corte, dovuta all'invidia per la sua posizione privilegiata. Fu personaggio di grande spicco al suo tempo, e il suo caso fu clamoroso – come più tardi, sia pure in misura diversa, quelli di Francesca e di Ugolino. L'intervento di Dante, per lui come per gli altri, ha determinato per sempre – oltrepassando ogni cronaca – il senso della sua figura.

CANTO XIV

[Canto XIV, ove tratta de la qualità del terzo girone, contento nel settimo circulo; e quivi si puniscono coloro che fanno forza ne la deitade, negando e bestemmiando quella; e nomina qui spezialmente il re Capaneo scelleratissimo in questo preditto peccato.]

Poi che la carità del natio loco
mi strinse, raunai le fronde sparte,
e rende'le a colui, ch'era già fioco. 3

1. *la carità*: la carità di patria, cioè il devoto amore alla città natale, da Dante sempre professato e altamente considerato (cfr. *Ep*. 19: «a patrie caritate numquam destitimus»). Si tratta qui infatti di un fiorentino. Tale amore, sempre presente e vivo in tutto il poema, troverà in questo girone, negli incontri con Brunetto Latini e con i tre illustri fiorentini del passato, una sua particolare celebrazione. Questo primo verso sembra così quasi intitolare il girone in cui ora entriamo.

2. *mi strinse*: mi strinse il cuore; cfr. V 128: *come amor lo strinse*; il verbo è virgiliano: «atque animum patriae strinxit pietatis imago» (*Aen*. IX 294).

– *raunai*: raunare, aunare, sono in Dante di uso più comune di radunare, adunare (cfr. III 120 e nota; XXXII 74 e altrove).

– *sparte*: sparse a terra per l'assalto delle cagne. Per l'uso del participio sparto cfr. IX 118 e nota.

3. *rende'le*: le rendei, le restituii; «secondo che pregato avea» (Boccaccio). Il gesto pietoso dell'uomo Dante verso uno solo di questi peccatori è in realtà come rivolto a tutti, riconoscendo e come restaurando l'umana dignità della persona presente in quei miseri. Questo gesto fa da suggello al canto dei suicidi.

– *fioco*: senza voce; cioè che già taceva, rientrato nel suo silenzio, come tutto il bosco intorno. Che *fioco* possa significare «muto», serve a chiarire il discusso verso 63 del canto I (cfr. nota a suo luogo).

Indi venimmo al fine ove si parte
lo secondo giron dal terzo, e dove
si vede di giustizia orribil arte.
A ben manifestar le cose nove,
dico che arrivammo ad una landa
che dal suo letto ogne pianta rimove.
La dolorosa selva l'è ghirlanda
intorno, come 'l fosso tristo ad essa:
quivi fermammo i passi a randa a randa.

4. *Indi*: la prima terzina chiude il canto precedente, con silenziosa pietà. Ora comincia il nuovo argomento, l'arrivo nel terzo girone e la sua descrizione.

– *alfine*: al margine estremo della selva, dove il secondo girone si divide (*si parte*) dal terzo (*fine* mantiene il senso latino di «confine»).

6. *orribil arte*: tremenda opera punitrice: *arte* vale capacità tecnica, o in genere opera che richiede una tecnica; cfr. XIX 10-1: *O somma sapïenza, quanta è l'arte / che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo...*

7. *nove*: mai viste (per la loro terribilità). La posizione predicativa dell'aggettivo, e il senso del verbo precedente, fanno preferire questo valore al semplice «nuove» (cioè del nuovo girone). Cfr. VII 20: *nove travaglie e pene*, in senso appunto di incredibili, inaudite.

8. *landa*: terreno piano e aperto, non coltivato.

9. *dal suo letto*: dal suo suolo.

– *rimove*: allontana, cioè non permette di attecchire. Già questa definizione al negativo fa della landa un deserto: nessun conforto di piante, ma solo sabbia, come si dirà.

10-1. *La dolorosa selva...*: il bosco dei suicidi le fa anello intorno, la circonda tutta, come il terribile fiume di sangue (*'l fosso tristo*) circonda la selva. I due aggettivi, *dolorosa e tristo*, ci ricordano di quali amare ghirlande si tratti, e preannunciano quale potrà essere quest'ultima.

12. *a randa a randa*: proprio sull'orlo (*randa*, orlo, margine, dal tedesco *Rand*, si ritrova in altri testi antichi); per l'uso del raddoppiamento con valore intensivo, cfr. XVII 134: *al piè al piè de la stagliata rocca*. – Perché i due poeti si fermino proprio sull'orlo, senza neanche fare un passo nella *landa*, si capirà più avanti. Tutta la scena è costruita come in previsione di ciò che si rivelerà alla fine, ai vv. 28-30.

Lo spazzo era una rena arida e spessa,
non d'altra foggia fatta che colei
che fu da' piè di Caton già soppressa.
O vendetta di Dio, quanto tu dei
esser temuta da ciascun che legge
ciò che fu manifesto a li occhi miei!
D'anime nude vidi molte gregge

13. *spazzo*: altra forma di «spazio», con variazione di significato: suolo, terreno (cfr. *Purg.* XXIII 70). Il terreno della landa era costituito da una sabbia secca (*arida*, dal lat. *areo*, è della stessa radice di *arena*, come nota il Boccaccio) e compatta. *spessa* deriva probabilmente dalla descrizione della rena libica in Lucano, dove è detta «spissata» (*Phars*. IX 943) nel luogo che sembra aver ispirato questo, per cui vedi la nota al v. 15.

14. *non d'altra foggia fatta...*: cioè non diversa nell'aspetto da quella... L'uso di *colei* – o *lei* – per cosa inanimata è raro ma non escluso nell'italiano antico (cfr. Parodi, *Lingua*, p. 250). Così a VII 102 *lei* è detto della fonte, a XXI 19 della pece, a *Purg*. V 120 della pioggia. E in Petrarca, RVF LXXIII 92, della penna. Vedi anche *costui* e *colui* a *Purg*. IV 73-4.

15. *che fu da' piè...*: che fu calpestata da Catone; cioè il deserto libico, dove Catone condusse i pompeiani sconfitti, come narra Lucano nella *Farsaglia* (IX 382 sgg.), per raggiungere dall'Egitto l'amica Numidia. Il passo era ben noto a Dante, che lo cita anche in XXIV 85 sgg. La citazione richiama il luogo desertico allora più noto, ma reso più desolato dal ricordo di quell'esercito smarrito che l'attraversava.

16. *O vendetta di Dio...*: l'apostrofe, come in VII 19 sgg., anticipa e prepara la terribile visione che appare agli occhi di Dante. Per questo intervento diretto e esclamativo, spesso usato nel poema, si veda la nota a quel luogo. Come tutto questo inizio, ha la funzione di creare attesa, attesa che si scioglierà solo ai vv. 28-30.

19. *nude*: la nudità delle anime è in genere sottolineata quand'essa è parte rilevante della loro pena (cfr. III 65; XIII 116), come qui si rivelerà, o quando si vuole indicare la loro estrema miseria, come a III 100.

– *gregge*: è plurale di *greggia*, termine più volte usato per gruppi di peccatori, e anche di anime purganti nella seconda cantica, o di beati nella terza (*santa greggia* sono i domenicani in *Par.* X 94). Non comporta quindi valore spregiativo, ma assume il suo senso

che piangean tutte assai miseramente,
e parea posta lor diversa legge.
Supin giacea in terra alcuna gente,
alcuna si sedea tutta raccolta,
e altra andava continuamente.
Quella che giva intorno era più molta,
e quella men che giacea al tormento,
ma più al duolo avea la lingua sciolta.

dal contesto; qui il senso sembra compassionevole, per il riflesso del *nude* che precede e del *miseramente* che segue.

21. *parea*: appariva allo sguardo.

– *diversa legge*: cioè diversa norma nella punizione, come ora dirà.

22-4. *Supin giacea*...: tre sono i modi della pena, per le tre categorie dei violenti contro Dio qui puniti (cfr. XI 46-51): supini a terra sono i bestemmiatori (violenti contro Dio in forma diretta); siedono raccolti gli usurai (violenti contro l'arte), e vanno senza sosta i sodomiti (violenti contro la natura). La pena più grave è per i primi, la più leggera per gli ultimi, che nel moto hanno qualche sollievo. Si osservi tuttavia che il lettore non può rendersi conto della pena, finché non saprà che su quel deserto piove una pioggia di fuoco. Noi, già avvertiti, perdiamo la sospensione creata qui lentamente fin dal principio: si rivedano i vv. 6, 9, 12, 16-8, 20, 26.

22. *Supin*: è troncamento di *supino*, usato avverbialmente, come in X 72.

24. *continüamente*: la dieresi allunga quell'andare, quasi esprimendone la fatica e la pena.

25-7. *più molta*...: più numerosa; la terzina è come una statistica morale (Scartazzini) del tempo, o meglio della Firenze di Dante: più numerosi di tutti i sodomiti, per i quali si veda fra Giordano da Rivalto (*Prediche*, ed. Narducci, p. 449): «O quanti ci ha di quelli cittadini [di Sodoma] in questa cittade! anzi tutti o la maggior parte ne sono cittadini; anzi quasi è convertita questa cittade in Soddoma». E di fatto Dante parlerà in questo girone solo con fiorentini.

26. *che giacëa*...: che stava supina sotto il tormento (ancora non descritto); il peccato di diretta bestemmia a Dio, non solo superficialmente con le parole, ma con l'animo (XI 47, 51), non può essere infatti che di pochi.

27. *ma più al duolo*...: ma aveva la lingua più pronta al lamen-

Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento,
piovean di foco dilatate falde,
come di neve in alpe sanza vento.
Quali Alessandro in quelle parti calde
d'India vide sopra 'l suo stuolo
fiamme cadere infino a terra salde,

to (come nel mondo l'ebbe sciolta alla bestemmia), per il maggior dolore che soffriva, a cui non poteva porre alcun riparo.

28-30. *Sovra tutto 'l sabbion*...: la grande immagine, da tanto attesa, riempie tutta la scena, quasi allargandosi a coprirla (*tutto 'l sabbion*; *dilatate falde*); la lentezza del ritmo accompagna quel cadere. La similitudine del terzo verso, già presente agli occhi nelle *falde* (che sono proprie della neve) e nel *cader* (possibile solo dove non ci sia vento), è di rara potenza espressiva, e comprende in sé il taciuto contrasto tra il bianco e il freddo della neve e il rosso ardente delle falde di fuoco. L'*alpe* (montagna in genere; cfr. nota a XII 2) al centro del verso accresce solennità e solitudine all'immagine. È l'inserto dantesco nel verso cavalcantiano qui ripreso («e bianca neve scender senza venti»: *Biltà di donna* 6). Se ne misuri la forte differenza: là si tratta di un prezioso elenco di cose amabili a vedersi, qui di una tragica realtà.

29. *piovean di foco*...: la pioggia di fuoco è notoriamente pena di origine biblica. La punizione di Sodoma (Gen. 19, 24) è ripresa alla lettera da Dante, che questa volta non ha bisogno di inventare il tormento, ma ne trova già pronto uno che corrisponde in modo eminente alla sua fantasia.

– *dilatate falde*: si veda il Buti: «come nevica la neve a falde nelle alpi, quando non è vento; imperò che quando è vento la rompe e viene più minuta».

31-3. *Quali Alessandro*...: quali erano le fiamme che Alessandro Magno, nelle regioni equatoriali dell'India, vide cadere sul suo esercito (*stuolo*) intere (*salde*), cioè accese, fino a terra... (*Quali* è riferito a *fiamme*). La fonte di questo passo, che rafforza straordinariamente l'immagine biblica, dandone un corrispondente storico (secondo il comune procedimento di ritrovare nello spazio o nel tempo terreno un riscontro agli aspetti dell'oltretomba), è nei *Meteora* di Alberto Magno (I, IV 8) dove si cita una lettera ritenuta di Alessandro Magno ad Aristotele: «Admirabilem autem impressionem scribit Alexander ad Aristotilem in epistula de mirabilibus Indiae, dicens quod ad modum nivis nubes ignitae de aere

per ch'ei provide a scalpitar lo suolo
con le sue schiere, acciò che lo vapore
mei si stingueva mentre ch'era solo:
tale scendeva l'etternale ardore;
onde la rena s'accendea, com'esca
sotto focile, a doppiar lo dolore.
Sanza riposo mai era la tresca

cadebant quas ipse militibus calcare praecepit». L'epistola era nota nel Medioevo sotto il titolo *De situ Indiae et itinerum in ea vastitate*, ma è evidente dai testi che Dante attinge al libro di Alberto, presente in molti luoghi dell'*Inferno* (si veda, non molto indietro, XII 4-6 e nota).

34. *a scalpitar*: a far calpestare, scalpicciare coi piedi dai suoi soldati («militibus calcare praecepit»).

35-6. *acciò che lo vapore... solo*: affinché il vapore igneo (cioè il fuoco, le fiammelle) meglio si spegnesse finché era isolato (cioè appena toccato terra, prima che sopraggiungessero le altre fiamme dal cielo a rafforzarlo).

37. *tale scendeva*: riprende *Quali... vide... cadere* dei vv. 31–3; ma questa pioggia inesorabile nessuno provvede a spegnere (vv. 38-9). Si notino i lenti e gravi accenti di questo endecasillabo, e il prolungarsi di eterno in *etternale*, voce usata un'altra sola volta nel poema (*Par*. V 116).

38. *onde*: per il quale scendere continuo.

38-9. *com' esca sotto focile*: come il materiale facilmente infiammabile (carta, rami secchi) posto come esca si accende sotto il battere nell'acciarino (*focile*) sulla pietra focaia, che provoca la scintilla. La rena arida prende fuoco per il continuo sopravvenire di nuove fiamme accese.

39. *a doppiar*: con l'effetto di raddoppiare il dolore dei dannati (perché al fuoco dall'alto si aggiunge il fuoco del terreno dove camminano).

40. *Sanza riposo*: il non aver mai sosta (o riposo) è elemento ricorrente nel tormento dei dannati, sempre ricordato con tono di pietà (si veda al verso seguente: *de le misere mani*, e si cfr. V 44-5; VII 65-6).

– *tresca*: la danza, cioè l'agitarsi continuo. *tresca* (oggi trescone) è «una maniera di ballare, la quale si fa di mani e di piedi» (Boccaccio); ballo campagnolo, saltereccio, senza regola e tempo (Scartazzini). Altrove Dante userà *trescare* per il danzare di David davanti all'arca (*Purg*. X 65). La metafora della danza in questa

de le misere mani, or quindi or quinci
escotendo da sé l'arsura fresca.
I' cominciai: «Maestro, tu che vinci
tutte le cose, fuor che ' demon duri
ch'a l'intrar de la porta incontra uscinci,
chi è quel grande che non par che curi

tragica situazione porta con sé un'amara ironia, già altrove sperimentata (si veda VII 24: *così convien che qui la gente riddi*).

41-2. *or quindi or quinci*...: spiega in che consista la *tresca*: nello scuotere lontano da sé, or da questa or da quella parte del corpo, le fiamme che sempre nuove (*arsura fresca*) sopraggiungevano; *escotendo*, riferito a *mani*, è gerundio con valore di participio; la *e* prostetica risale al latino *excutere*.

43. *I' cominciai*: finita la descrizione del girone, comincia il nuovo argomento del canto: l'incontro con Capaneo.

44-5. *fuor che ' demon duri*...: eccettuati gli ostinati diavoli che ci uscirono incontro sulla porta di Dite (cfr. VIII 82 sgg.); Dante ricorda qui non a caso che c'è un punto in cui l'umana ragione è vinta, se non è aiutata dalla grazia divina (aiuto che là portò l'arrivo del Messo celeste). Stiamo infatti per incontrare il superbo negatore di Dio, che ha la stessa *oltracotanza* di quei demoni.

– *uscinci* sta per *uscinnoci*, e *uscinno* – uscirono – è forma di 3ª plurale del perfetto costruita sulla 3ª singolare propria del pisano e del lucchese (NTF, pp. 50 e 152), anche altrove usata da Dante: cfr. *apparinno* di *Par*. XIV 121 e *terminonno* di *Par*. XXVIII 105, oltre ai comuni *dienno* e *fenno*.

46. *chi è quel grande*: con questo aggettivo Dante dà rilievo, fisico e morale, al personaggio che ora appare sulla scena. Come già Farinata, anch'egli *non par che curi* l'inferno in cui è posto (si veda X 36). Ma in Farinata alla tracotanza superba si affianca una dignità, un valore umano che il bestemmiatore non conosce. Costui è Capaneo, uno dei sette re che assalirono Tebe. Il mito greco è narrato nella *Tebaide* di Stazio, uno degli autori prediletti da Dante, da cui egli riprende la figura del protervo bestemmiatore degli dei («superum contemptor») che là appare dritto sulle mura di Tebe, sfidando con le sue empie parole lo stesso Giove, che infine adirato lo colpisce con la folgore. Che Dante abbia scelto l'esempio del bestemmiatore dalla storia pagana non deve ormai sorprendere; egli infatti la legge e la interpreta, come più volte si è visto, nella luce della fede cristiana, stabilendo così una continuità tra il tempo antico e il tempo di Cristo che vengono a formare un'unica storia. Capaneo è del resto un

lo 'ncendio e giace dispettoso e torto,
sì che la pioggia non par che 'l marturi?».
E quel medesmo, che si fu accorto
ch'io domandava il mio duca di lui,
gridò: «Qual io fui vivo, tal son morto.

«exemplum», anche per gli antichi, dell'umana superbia che si ribella a Dio. La novità dell'invenzione dantesca sta nel porre quella mitica figura al livello dei personaggi della cronaca cittadina del suo tempo (Dante stesso lo confronterà con Vanni Fucci in XXV 13-5); che è diretta conseguenza dell'idea centrale della *Commedia*, il cui punto di vista è posto fuori del tempo, nell'eternità.

47. *dispettoso e torto*: l'atto fisico (*torto*, cioè volgendo le spalle al cielo in un torcersi sdegnoso del corpo) rispecchia l'atto morale (*dispettoso*, che vale sprezzante, perché dispetto e disprezzo vengono a coincidere: si veda X 36: *come avesse l'inferno a gran dispitto*).

48. *che 'l maturi*: che lo ammorbidisca, cioè lo domi (traslato preso dalle frutta, che maturando si fanno più morbide); valore che appare ben proprio per un indomito come Capaneo. Preferiamo quindi la lezione tradizionale, portata dalla maggioranza della tradizione, ma respinta dal Petrocchi (che legge *marturi*, cioè martìri, tormenti); essa non appare infatti meno coerente, come egli sostiene, al senso dell'episodio, ed è molto più forte, perché meno ovvia, come significato; inoltre il verbo *ammorza* usato al v. 63 sembra tradurne il valore (si cfr. anche *adonare* e *fiaccare* di VI 34 e 54, detti della pioggia sui golosi), mentre alla pioggia di fuoco ben si conviene il *maturare*. Infine il tormento è pur visibile nel *dispettoso e torto*, non invece l'*ammorzarsi* della superbia (le ragioni del Petrocchi a *Introduzione*, pp. 176-7).

49. *che si fu accorto...*: il trapassato remoto è in rapporto al perfetto successivo: *gridò* (cfr. IV 16-7). Nella descrizione di Dante (vv. 46-8) il superbo ha riconosciuto se stesso, e risponde lui per Virgilio, togliendogli quasi la parola, con atto tipico di chi pone sempre avanti la propria persona.

50. *il mio duca di lui*: per questo costrutto del verbo *domandare* cfr. XIII 82-3 e nota.

51. *Qual io fui vivo*: cioè quell'atteggiamento esteriore e interiore che Dante vede ora in lui (*grande – non par che curi – dispettoso e torto*) è lo stesso che egli ebbe da vivo. E ciò basta per lui a dichiarare chi egli sia, giacché ritiene superfluo dire il suo nome.

Se Giove stanchi 'l suo fabbro da cui
crucciato prese la folgore aguta
onde l'ultimo dì percosso fui;
o s'elli stanchi li altri a muta a muta
in Mongibello a la focina negra,
chiamando "Buon Vulcano, aiuta, aiuta!",

Superbo in questo anche più che nel vantare la sua ostinazione nel peccato. La dichiarazione contenuta in questo verso può essere considerata definitoria di tutti i dannati dell'inferno dantesco, la cui individualità non è altro che ciò che essi furono in vita – nel male come nel bene.

52-60. *Se Giove...*: la lunga e rabbiosa frase (costretta sintatticamente in un periodo ipotetico) è una illustrazione del verso che precede; io non mi piegherò mai, non mi dimostrerò mai vinto, per quanto gli dei si accaniscano contro di me. – Intendi: se anche Giove faccia stancare (a far folgori) il suo fabbro (cioè Vulcano) da cui si procurò la folgore dalla quale (*onde*) fui colpito nel mio ultimo giorno; o anche se egli faccia stancare tutti gli altri fabbri dell'Etna (i Ciclopi) alternandosi al lavoro (*a muta a muta*) nella nera fucina di Mongibello (antico nome dell'Etna dove gli antichi situavano la fucina di Vulcano), chiedendo aiuto a Vulcano, come già fece nella lotta contro i giganti a Flegra; e infine con tutti questi fulmini mi colpisca con tutte le sue forze, non potrebbe averne vendetta che lo soddisfacesse (*allegra*) – perché, s'intende, non mi vedrà mai piegato. – Tutta la frase è un affannoso vanto che la breve risposta di Virgilio dimostrerà assurdo e vano. Per comprendere queste terzine, il lettore deve conoscere l'episodio di Capaneo nella *Tebaide*, e in genere la mitologia classica; ricordiamo che al tempo di Dante la *Tebaide* si leggeva nelle scuole, come l'*Eneide*, e la storia dei giganti, dei sette a Tebe, della fucina di Vulcano sull'Etna – tutti dati che oggi dobbiamo ricercare – erano patrimonio comune della media cultura.

53. *crucciato*: raffigurare il dio crucciato per causa sua è altro vanto del superbo. In tutta la parlata di Capanco, Giove è presentato come affannato e bisognoso di aiuto (dell'intera fucina dell'Etna!) per riuscire a domare un solo uomo.

55. *a muta a muta*: a vicenda (dandosi la muta, cioè il cambio).

57. *aiuta!*: è l'antico grido d'aiuto; allora forma verbale: *aiuta* (me), oggi sostantivo: (datemi) *aiuto*. Tutta la terzina riecheggia il

sì com'el fece a la pugna di Flegra,
e me saetti con tutta sua forza,
non ne potrebbe aver vendetta allegra».
Allora il duca mio parlò di forza
tanto, ch'i' non l'avea sì forte udito:
«O Capaneo, in ciò che non s'ammorza

passo dell'*Eneide* dove Giove chiama tutti i Ciclopi al lavoro per foggiare le armi ad Enea: «Tollite cuncta – inquit – coeptosque auferte labores, / Aetnei Cyclopes, et huc advertite mentem: / arma acri facienda viro. Nunc viribus usus, / nunc manibus rapidis, omni nunc arte magistra. / Praecipitate moras» (*Aen*. VIII 439-43).

58. *Flegra*: nella valle di Flegra in Tessaglia, i giganti tentarono tre volte di sovrapporre l'Ossa al Pelio e l'Olimpo all'Ossa per dar la scalata al cielo, e furono abbattuti dai fulmini di Giove (*Georg*. I 27 sgg.; *Theb*. II 595 sgg.; si cfr. XXXI 91 sgg., dove i giganti avranno largo spazio nella figurazione dantesca dell'inferno). Il mito dei giganti è evidentemente una variante del racconto della torre di Babele nella Scrittura, e Dante affianca le due storie in *Purg*. XII 28-36 (come già in *Vulg. El.* I, VII 4) come sommi esempi di superbia punita.

59. *e me saetti...*: si veda la provocazione di Capaneo a Giove in *Theb*. X 904-5: «nunc age, nunc totis in me conitere flammis, / Iuppiter!».

60. *vendetta allegra*: il gioire della vendetta è proprio degli «uomini mondani», come osserva il Buti, che aggiunge: «L'autore parla secondo la condizione della persona introdotta... ché quella di Dio non è vendetta, ma giustizia». L'aggettivo, come già il *crucciato*, e tutta la rappresentazione di Giove fatta da Capaneo, è anch'esso una bestemmia.

61-2. *di forza... sì forte*: Dante sottolinea la violenza della risposta: *di forza*, cioè con autorità e veemenza, come mai prima. L'intervento di Virgilio è infatti misurato sulla straordinaria protervia del parlare di Capaneo, di cui non si è ancora trovato esempio nell'*Inferno*. E qui il Virgilio dell'*Eneide* è presente quanto l'umana ragione che insorge di fronte all'empietà della bestemmia: «Discite iustitiam moniti, et non temnere divos» (*Aen*. VI 620). Si osservi anche che l'altro moto violento fin qui visto in Virgilio è quello contro Filippo Argenti (VIII 41-2), non a caso definito «persona orgogliosa».

63. *O Capaneo...*: il nome risuona con forza dilatandosi nel verso, come a suggellare la parlata precedente.

la tua superbia, se' tu più punito:
nullo martiro, fuor che la tua rabbia,
sarebbe al tuo furor dolor compito».
Poi si rivolse a me con miglior labbia
dicendo: «Quei fu l'un d'i sette regi
ch'assiser Tebe; ed ebbe e par ch'elli abbia
Dio in disdegno, e poco par che 'l pregi;

63-4. *in ciò che...*: proprio in questo fatto (cioè in ciò che tu vanti), che la tua superbia non si attutisce, non si lascia domare, tu sei più duramente punito; più, s'intende, che non saresti se ti lasciassi *ammorzare*; *ammorzare* vale soffocare, spegnere, detto propriamente di fuoco; anche altrove Dante lo usa in senso metaforico, per *domare*, detto della volontà (*Par*. IV 76).

65-6. *nullo martiro...*: nessun tormento, se non la tua stessa rabbia, sarebbe sofferenza, punizione sufficiente al tuo empio furore; *compito* vale completo, perfetto (qui relativamente alla colpa: *al tuo furor*). La superbia cioè trova in se stessa la propria pena, nella rabbia impotente che la divora. È questo il tratto centrale e decisivo di tutta la scena, e non per niente vi campeggia il nome del protagonista. Nel giro dei quattro versi viene insieme definita e giudicata quella superbia indomita che come un fuoco si erge e come un fuoco divora e tormenta l'animo di chi la nutre.

67. *con miglior labbia*: con aspetto, volto più mite; *labbia* per volto anche in VII 7 (cfr. nota ivi).

68-9. *sette regi...*: i sette re che assediarono Tebe: Capaneo, Adrasto, Tideo, Ippomedonte, Anfiarao, Partenopeo, e Polinice tebano, che aveva chiesto aiuto agli altri per impadronirsi appunto della città, dal cui regno il tatello Eteocle lo aveva escluso. – *assiser* (assediarono) è perf. forte di *assidere* (cfr. Guittone, *Rime* XXII 40-2: «e lo grecesco empero / l'ora che Troia assise, / non se devise...»); la forma riflessiva *assidersi*, sedersi, è ancora viva nella lingua letteraria.

69. *ebbe e par ch'elli abbia*: ebbe in vita, e pare che abbia ancora... Virgilio sembra echeggiare le parole di Capaneo: *Qual io fui vivo*, *tal son morto*, tema dominante di tutto l'episodio (*in ciò che non s'ammorza...*).

70. *in disdegno*: in dispregio; la parola *disdegno*, ugualmente affiancata a *dispetto*, è centrale nel canto X (si vedano in particolare, a confronto con questo, il v. 36, citato nella nota al v. 47, e il v.

ma, com'io dissi lui, li suoi dispetti
sono al suo petto assai debiti fregi.
Or mi vien dietro, e guarda che non metti,
ancor, li piedi ne la rena arsiccia;
ma sempre al bosco tien li piedi stretti».
Tacendo divenimmo là 've spiccia

63: *forse cui Guido vostro ebbe a disdegno*). Essa esprime in Dante l'atteggiamento morale del superbo (si ricordi anche il *disdegnoso gusto* di Pier delle Vigne: cfr. XIII 70 e nota). Il rapporto tra i due canti è dunque dichiarato. La figura di Capaneo viene così a chiarire, quasi a chiosare a distanza, un elemento fondamentale delle due figure di Farinata e di Guido.

– *par*: appare, cioè, alla vista; l'insistenza su questo verbo (par *ch'elli abbia* -poco par *che 'l pregi*) sembra suggerire come tutto l'atto di Capaneo sia solo vana apparenza. Così di Farinata è detto: *com'avesse*.

– *pregi*: apprezzi, stimi; *poco pregi* equivale a *dispregi*, e la frase è quindi solo una variazione della precedente.

71. *dispetti*: i suoi atti e parole di dispetto (cfr. 47: *dispettoso e torto*), cioè di disprezzo.

72. *debiti fregi*: dovuti, cioè adeguati ornamenti: vale a dire, ironicamente, giuste punizioni. Ripete (*com' io dissi lui*) con sarcasmo l'idea espressa con violenta crudezza ai vv. 63-6. È stato notato che la serie di rime *regi – pregi - fregi* ritorna dal canto di Filippo Argenti (vv. 47-51) e con le rime buona parte del senso del loro contesto. Si stabilisce così attraverso il linguaggio una sequenza (Filippo – Farinata – Capaneo) nella quale è facile riconoscere il filo conduttore.

73. *Or mi vien dietro*: Virgilio tronca bruscamente con Capaneo. Ci si avvia lungo il sabbione e comincia l'ultima parte del canto, dedicata al mito del Veglio di Creta.

74. *ancor*: oggi per lo più riferito a *guarda* (e anche ora stai attento...), e per questo posto tra due virgole (Petrocchi, *Introduzione*, pp. 232-3). Tuttavia la sua posizione sembra legarlo a *metti*, come intesero in genere gli antichi, nel senso di: per adesso, perché ancora non è giunto il luogo di traversare il sabbione. Tanto più che il valore di «anche ora» (cioè, come facevi prima) è espresso dal *sempre* che segue.

– *aniccia*: riarsa, infuocata.

76. *Tacendo*: un tratto di silenzio, che allontana e separa i due tempi del canto, come in III 81.

fuor de la selva un picciol fiumicello,
lo cui rossore ancor mi raccapriccia.
Quale del Bulicame esce ruscello
che parton poi tra lor le peccatrici,
tal per la rena giù sen giva quello.
Lo fondo suo e ambo le pendici

– *divenimmo*: addivenimmo, cioè giungemmo (cfr. XVIII 68 e *Purg*. III 46).

– *spiccia*: sgorga; in fine di verso, asseconda l'immagine dell'improvviso apparire dell'acqua; *spicciare* si dice di piccole sorgenti, e di fatto quello che appare è *un picciol fiumicello*.

78. *lo cui rossore*...: il cui colore rosso vivo – giacché si tratta di sangue – mi fa ancora adesso raccapricciare al ricordo. È*topos* ricorrente nel poema, per sottolineare la veridicità del racconto e la violenza delle impressioni ricevute, avvertire il lettore che quell'emozione riproduce ancora al ricordo lo stesso effetto fisico e morale (cfr. III 131 e nota). Il che vuole significare che quel «viaggio» non è per Dante cosa passata, ma evento ancora e sempre presente nella sua vita.

79. *Bulicame*: la sorgente sulfurea di acqua bollente presso Viterbo, il cui nome è già usato in XII 117 come metafora per indicare il Flegetonte (si veda la nota ivi). Qui l'accostamento fra i due fiumi ribollenti si distende in similitudine.

80. *che parton poi*...: che poi le meretrici abitanti nella zona dividono tra loro (con derivazioni private) ad uso di bagni e stufe (era infatti proibito alle prostitute, come risulta da documenti più tardi, servirsi dei bagni pubblici). La concordia unanime dei manoscritti, e le testimonianze di alcuni documenti e dei commenti antichi, fa preferire la lezione tradizionale alla suggestiva congettura *pettatrici* (dal latino *pectatrices*) già proposta da G. Mazzoni (intendendo le lavoratrici – pettinatrici – della canapa, che si macerava in piscine fuori città sfruttando l'acqua calda del Bulicame). Essa sembra in realtà più consona al gusto dantesco per i vocaboli rari e precisi e per i particolari dei lavori artigianali, spesso ricordati nel poema, che l'altra più vaga indicazione. Ma sulla questione si veda Barbi-Duro in SD XXVIII, pp. 11-43 e recentemente Lazzerini, *ibidem*, LVII, pp. 1-10, che porta nuove conferme d'archivio alla lezione a testo.

82-4. *Lo fondo suo*...: il letto, le due rive laterali, e i margini o spallette dei fiume erano di pietra, per cui Dante capisce subito che il passaggio (attraverso il sabbione) non poteva essere che lì. –

fatt'era 'n pietra, e ' margini dallato;
per ch'io m'accorsi che 'l passo era lici.
«Tra tutto l'altro ch'i' t'ho dimostrato,
poscia che noi intrammo per la porta
lo cui sogliare a nessuno è negato,
cosa non fu da li tuoi occhi scorta
notabile com'è 'l presente rio,
che sovra sé tutte fiammelle ammorta».
Queste parole fuor del duca mio;
per ch'io 'l pregai che mi largisse 'l pasto
di cui largito m'avea il disio.

lici (cfr. *Purg*. VII 64), come *quici* (*Purg*. VII 66) e *laci* (*Purg*. XXIV 105), è voce arcaica, usata anche in prosa, da considerarsi una probabile forma di epitesi (come *giue*, *sue*): ED VI, p. 211.

83. *fatt' era 'n pietra*: era fatto di pietra: il verbo singolare è accordato grammaticalmente con il primo soggetto della serie (*Lo fondo*). Per questo tipo di concordanza si cfr. XIII 43 e ED VI p. 333.

85. *dimostrato*: mostrato.

86-7. *la porta*: dell'inferno, la cui soglia non è vietata a nessuno, cioè è facilmente accessibile a tutti perché ampia e sempre aperta: cfr. V 20 e VIII 125-6; vedi anche *Aen*. VI 127: «noctes atque dies patet atri ianua Ditis». Il senso prevalente è evidentemente quello morale, in quanto la definizione è in contrapposizione sottintesa all'altra porta, quella del purgatorio, il cui ingresso è vietato ai peccatori non pentiti (cfr. *Purg*. IX 103 sgg.).

88. *cosa non fu...*: non ci fu cosa che tu abbia scorto, visto fin qui, così notevole...

90. *che sovra sé...*: che col vapore che ne esala spenge (*ammorta*; cfr. v. 63) sopra di sé tutte le fiamme che piovono dall'alto. In che consista l'eccezionalità di questo *rio*, più *notabile* di ogni altra cosa vista finora, sembra doversi dedurre dal successivo discorso di Virgilio. Dante infatti chiede spiegazioni su di essa (92-3), e Virgilio risponde narrando il mito del Veglio di Creta che darà quindi ragione di quella «notabilità».

92-3. *che mi largisse 'l pasto*: che mi offrisse quel cibo di cui mi aveva suscitato il desiderio: cioè il sapere perché quel fiume fosse così notabile. È la ben nota metafora della conoscenza come ci-

«In mezzo mar siede un paese guasto»,
diss'elli allora, «che s'appella Creta,
sotto 'l cui rege fu già 'l mondo casto.
Una montagna v'è che già fu lieta

bo dell'intelletto, carissima a Dante, che la usa ampiamente nel *Convivio* e per tutto il poema, in modo eminente nel *Paradiso*.

94. *In mezzo mar*: l'attacco solenne introduce il grande mito del Veglio di Creta, che spiegherà l'origine del fiume qui incontrato. È quindi in questa origine che si deve cercare, come apparirà chiaramente, la straordinaria qualità di quello. – Il costrutto latino *In mezzo mar* per «in mezzo al mare» deriva direttamente dal testo virgiliano qui presente: «Creta Iovis magni medio iacet insula ponto» (*Aen*. III 104); il «mare» per antonomasia è naturalmente il Mediterraneo.

– *siede*: è situato (in Virgilio «iacet»); cfr. V 97: *siede la terra...*

– *un paese guasto*: una regione, un'isola, decaduta, andata in rovina (*guasto* vale «guastato», dal lat. *vastatum*; è forma di agg. verbale): si narrava che in Creta fossero in antico ben cento città, piene di ricchezza (cfr. *Aen*. III 106). L'aggettivo *guasto* già dice la rovina progressiva che il mito ci presenterà.

95. *Creta*: isola dell'Egeo, sede di un'antichissima civiltà, dove gli antichi situavano l'età dell'oro, e che era considerata quasi il centro della terra abitata, all'incrocio dei tre continenti.

96. *sotto 'l cui rege...*: sotto il cui re (Saturno) il genere umano visse nell'innocenza (*casto*); cfr. *Par*. XXI 26-7: *del suo caro duce / sotto cui giacque ogne malizia morta*. Il mito dell'età dell'oro vissuta dall'umanità sotto Saturno, narrato da Virgilio (*Aen*. VIII 324 sgg.), Ovidio (*Met*. I 89 sgg.) e da altri poeti, sarà esplicitamente indicato da Dante (in *Purg*. XXVIII 139-41) come una intuizione divinatoria (un «sogno») avuta dai poeti pagani della storia del paradiso terrestre narrata nella Scrittura. La leggenda qui presentata, che contamina come vedremo un passo del profeta Daniele (la statua vista in sogno da Nabucodonosor) con un celebre testo ovidiano (la storia dell'umanità nella sua progressiva decadenza), ripropone appunto questa concordanza tra le due tradizioni, concordanza di cui si nutre tutta la figurazione della *Commedia*, che sempre prende l'una come riflesso o «figura» dell'altra.

97. *Una montagna* : è il monte Ida, antico nome della cima più alta dell'isola, dove si narrava che fosse stato allevato Giove (cfr. vv. 100-2).

– *lieta* : allietata, cioè dotata in abbondanza; l'aggettivo con i

d'acqua e di fronde, che si chiamò Ida:
or è diserta come cosa vieta.
Rea la scelse già per cuna fida
del suo figliuolo, e per celarlo meglio,
quando piangea, vi facea far le grida.
Dentro dal monte sta dritto un gran veglio,
che tien volte le spalle inver' Dammiata
e Roma guarda come suo speglio.

due complementi ci presenta alla mente un luogo fertile e felice, ora sparito per sempre.

99. *diserta... vieta*: deserta, cioè senza più vita, come le cose vecchie (che appassiscono e perdono vigore con la vecchiaia).

100. *Rëa*: detta anche Cibele, moglie di Saturno, madre di Giove.

– *cuna fida*: culla sicura; Saturno infatti divorava i suoi figli appena nati, per timore di una profezia secondo la quale egli ne sarebbe stato spodestato. Rea, per salvare Giove, lo nascose in una grotta sull'Ida, e ne fece coprire i vagiti dalle grida e dai canti dei Coribanti, suoi fedeli (cfr. *Aen*. III 111-3 e *Georg*. IV 150-2).

103. *Dentro dal monte...*: descritto il luogo, favoloso e solitario, appare ora la grande figura del *veglio* che lo abita, celato nelle viscere stesse del monte.

– *sta dritto*: eretto e maestoso nella sua grandezza. Fin dal principio Dante dà a questa figura, che rappresenta la storia dell'umanità nel suo aspetto doloroso e tragico, una solennità piena di tristezza.

– *veglio*: vecchio; è francesismo (da *vieil*) e Dante lo usa con valore di particolare dignità (così in *Purg*. I 31 e II 119, detto di Catone, che appare in aspetto venerando e severo). Sull'origine e il significato di questo Veglio dantesco si veda la nota alla fine del canto.

104. *Dammiata*: città dell'Egitto, che rappresenta qui genericamente l'oriente. Il vecchio è rivolto verso occidente, in quanto il cammino della civiltà umana si è mosso appunto in questa direzione – dalle regioni orientali a Roma – che è la stessa del corso del sole.

105. *come süo speglio*: come specchio in cui riconoscersi, e trovare la sua misura. Roma è il faro che guida l'umanità, come sede delle due supreme autorità, l'Impero e la Chiesa, preposte all'ordine della vita dell'uomo sulla terra.

La sua testa è di fin oro formata,
e puro argento son le braccia e 'l petto,
poi è di rame infino a la forcata;
da indi in giuso è tutto ferro eletto,
salvo che 'l destro piede è terra cotta;
e sta 'n su quel più che 'n su l'altro, eretto.
Ciascuna parte, fuor che l'oro, è rotta
d'una fessura che lagrime goccia,

106-11. *La sua testa...*: i metalli che formano le varie parti della statua rappresentano – come già indica Pietro di Dante – le varie età della civiltà umana, secondo un noto testo delle *Metamorfosi* (I 89 sgg.). L'età dell'oro (la testa), poi l'età argentea, del rame, del ferro, fino alla presente (il piede sul quale poggia la statua) che è di terracotta, come la più vile di tutte. Questa ultima spiegazione è data da Giovenale (*Sat*. XIII 28-30), sempre citato da Pietro: l'età presente è così vile che non si può denominarla da nessun metallo. Si veda anche Arrigo da Settimello, *Elegia* III 187-8: «Tertium in ferrum fit cursus ab ere, quod et nunc / decidit in, cursu deteriore, lutum». Questa interpretazione del mito – che è di tutti gli antichi – appare preferibile ad ogni altra, in quanto Dante stesso, con il riferimento esplicito all'età dell'oro immaginata dai poeti pagani in Creta (vv. 95-6), ci indica il rapporto tra la sua immagine e il passo ovidiano. Gli antichi aggiunsero, per i due piedi, l'idea che essi raffigurassero le due autorità – Impero e Chiesa – su cui poggia l'umanità, di cui l'una, la Chiesa, è corrotta e quindi appare come fragile terracotta. Tale significato allegorico non è da escludersi, sempre tuttavia intendendolo come sovrapposto all'altro, che appare indiscutibile.

106. *fin oro*: oro puro; cfr. *Purg*. VII 73 (il testo di Daniele dice: «ex auro optimo»).

108. *la forcata*: la biforcazione degli arti inferiori.

109. *ferro eletto*: ferro scelto, cioè non misto con altri metalli (Scartazzini). Così l'oro è *fino*, e l'argento *puro*.

112-3. *Ciascuna parte...*: ogni parte della statua – fuor che la testa – è spaccata da una fenditura, che versa lacrime: essa rappresenta la ferita prodotta nell'umanità dal peccato originale, che manca infatti nella parte d'oro, l'età saturnia dell'innocenza o – cristianamente – dell'Eden. Da tale ferita nascono tutti i mali dell'uomo, e quindi le sue lacrime. Questa invenzione, che sovrappone al mito classico l'idea cristiana del dolore dell'umanità nato

le quali, accolte, fóran quella grotta.
Lor corso in questa valle si diroccia:
fanno Acheronte, Stige e Flegetonta;
poi sen van giù per questa stretta doccia
infin, là ove più non si dismonta
fanno Cocito; e qual sia quello stagno
tu lo vedrai, però qui non si conta».

dal peccato, è nella sua drammaticità (quel fiume di lacrime che attraversa la storia) il punto più alto della figurazione del Veglio.

114. *accolte*: radunate, confluendo tutte insieme.

– *quella grotta*: l'antro della montagna dove si trova il Veglio (v. 103); s'intende che le lacrime ne foreranno il suolo, scendendo appunto verso il centro della terra.

115. *in questa valle*: cioè nell'abisso infernale, che più volte abbiamo visto denominato valle.

– *si diroccia*: scende di roccia in roccia (cioè di cerchio in cerchio). Il nuovo verbo è il termine più forte nella serie *goccia – grotta – doccia* che sembra ripetere il sordo fragore di quelle acque nella cavità pietrosa dell'inferno.

116. *fanno*: cioè formano, scendendo, come si è detto sopra, di gradino in gradino, i vari fiumi infernali, nominati nell'ordine in cui si incontrano, dall'alto in basso. Si è discusso se si tratti di corsi separati (ognuno da una delle quattro parti ferite) o di uno solo, che assuma via via vari aspetti (palude fangosa, sangue bollente ecc.). Da come Dante qui presenta la cosa (si veda l'*accolte* del v. 114 e specialmente il v. 117) sembra trattarsi di un solo fiume, come intesero tutti gli antichi. Tuttavia ci sono delle incongruenze (tra cui la domanda e la risposta dei vv. 121-9) che lasciano qualche incertezza e fanno pensare a diverse concezioni sovrappostesi nel corso della stesura del poema (cfr. XXIII 46).

117. *doccia*: canale; propriamente conduttura d'acqua ristretta tra argini di pietra (per mulini o altro), come è quella che traversa il sabbione.

118. *là dove più...*: là dove non è più possibile scendere; cioè all'ultimo cerchio, la ghiaccia dei traditori, formata appunto da Cocito, che chiude l'imbuto infernale.

119. *Cocito*: come gli altri tre fiumi infernali, anche Cocito appartiene all'Averno classico; su di esso si veda la nota a XXXII 23.

– *e qual sia*: di che natura, di che specie sia.. Gli altri li ha visti;

E io a lui: «Se 'l presente rigagno
si diriva così dal nostro mondo,
perché ci appar pur a questo vivagno?».
Ed elli a me: «Tu sai che 'l loco è tondo;
e tutto che tu sie venuto molto,
pur a sinistra, giù calando al fondo,
non se' ancor per tutto il cerchio vòlto:
per che, se cosa n'apparisce nova,
non de' addur maraviglia al tuo volto».

la natura dell'ultimo la vedrà al momento opportuno e perciò (*però*) non gli viene spiegata ora. Perché ogni cosa ha il suo tempo.

– *quello stagno*: cfr. *Aen*. VI 323: «Cocyti stagna». Si tratterà infatti di un'acqua morta, come già lo Stige.

121. *rigagno*: rigagnolo, fiumicello (cfr. v. 77).

122. *si diriva* : deriva; la stessa forma riflessiva in *Par*. XXX 87 e in *Conv*. III, XIII 9: «dal quale, sì come da fonte primo, si diriva»; altrove Dante usa la forma assoluta.

123. *perché...*: perché lo vediamo soltanto (*pur*) ora, in quest'orlo, o margine del settimo cerchio? *vivagno* è propriamente il bordo di un tessuto, qui usato per indicare il bordo interno del VII cerchio, costituito dal sabbione infuocato. Dante pensa dunque che avrebbe dovuto veder scendere questo fiume già nell'alto inferno. Ma veramente egli ha già incontrato alla fine del canto VII un *tristo ruscel* che scende a formare la palude Stigia (cfr. VII 100-8). Viene quindi naturale il pensare che non si tratti dello stesso fiume, ma di due corsi distinti, se non si vuol credere che Dante abbia qui dimenticato quell'incontro (si veda la nota al v. 116).

124-7. *'l loco è tondo...*: cioè la valle infernale ha forma circolare, di cono rovesciato. E per quanto tu abbia percorso buon tratto dell'intera circonferenza, procedendo sempre verso sinistra, di cerchio in cerchio, non hai ancora compiuto il giro completo. Quindi, s'intende, possono esserci cose che pur derivando dalla terra noi non abbiamo ancora incontrate. Questo fiume scende dall'orlo superiore dell'imbuto, precipitando di gradino in gradino (*si diroccia*), fino al fondo. E Dante immagina di non averlo ancora incontrato nel suo cammino.

129. *non de' addur...*: non deve recare stupore sul tuo viso; si noti la rima equivoca (di *vòlto* con *volto*) usata già in I 34-6, e più volte nel poema.

E io ancor: «Maestro, ove si trova
Flegetonta e Letè? ché de l'un taci,
e l'altro di' che si fa d'esta piova».
«In tutte tue question certo mi piaci»,
rispuose; «ma 'l bollor de l'acqua rossa
dovea ben solver l'una che tu faci.
Letè vedrai, ma fuor di questa fossa,

130. *E io ancor*: come sempre, Dante non si contenta di una prima spiegazione, ma vuole che tutto sia chiarito fino in fondo.

131. *Flegetonta e Letè*: i due fiumi nominati nell'Averno virgiliano che ancora qui nell'inferno non gli sono stati mostrati.

– *de l'un*: cioè del Letè.

132. *e l'altro...*: e dell'altro, cioè Flegetonte, mi dici che è formato da questa pioggia di lacrime (ma non me lo hai ancora indicato).

133. *certo mi piaci*: c'è un senso limitativo: mi piacciono tutte (perché dimostrano desiderio di apprendere), ma questa volta una almeno è di troppo. Appare qui l'umano reagire di Virgilio, sempre acutamente colto; e come altre volte, esso tende a moderare gli eccessi di Dante. Così si costituisce via via, nella coerenza degli atteggiamenti, un vivo personaggio.

134-5. *'l bollor...faci*: cioè l'aspetto di questo fiume – che appare lo stesso in cui sono immersi i violenti del primo girone – con il suo bollore e il suo colore di sangue dovrebbe già di per sé risolvere una delle tue domande. È chiaro cioè, intende Virgilio, che questo non può essere che Flegetonte. Ciò può essere detto con riferimento al significato del nome (l'etimologia dal greco *flego*, bruciare, era nota a Dante attraverso Uguccione), ma l'*Eneide* stessa poteva fornire a Dante la risposta (VI 549-51: «moenia lata videt... / quae rapidus flammis ambit torrentibus amnis, / Tartareus Phlegeton») ed è più probabile che a quel passo voglia qui alludere Virgilio, velatamente rimproverando al discepolo di non averlo presente.

136. *fuor di questa fossa*: fossa equivale qui a valle e indica in genere l'abisso infernale, con variazione del termine consueto, come a IX 16: *trista conca*. Leté apparirà infatti non nell'inferno, ma nel paradiso terrestre, sulla cima della montagna del purgatorio, dove Dante immagina che le anime, ormai purificate (*rimossa la colpa*), siano immerse in quell'acqua per dimenticare il male commesso. Lo spostamento del Letè, il fiume dell'oblio (dal greco

là dove vanno l'anime a lavarsi
quando la colpa pentuta è rimossa». 138
Poi disse: «Omai è tempo da scostarsi
dal bosco; fa che di retro a me vegne:
li margini fan via, che non son arsi,
e sopra loro ogne vapor si spegne». 142

lethe) dell'Averno classico, è dovuto alla diversa concezione cristiana del male e quindi dell'oltremondo, dove non è permesso ai dannati di dimenticare le colpe di cui non hanno voluto pentirsi (si noti la sottolineatura del *pentuta* al v. 138) e che costituiscono tuttora la loro personalità (cfr. V 105 e qui sopra, v. 5 1).

138. *la colpa pentuta*: è quella propria delle anime del purgatorio, cioè quella di cui l'uomo si è pentito prima di morire; a differenza di quella punita nell'inferno. – *pentuta* è partic. di *pentere*, forma sempre usata da Dante (cfr. XXVII 83 e 119).

139. *Omai è tempo*: ormai è venuto il momento di lasciare l'orlo del bosco; perché son giunti all'argine del fiume, che farà Idro la strada (v. 141).

140. *fa che... vegne*: vieni; è il costrutto latino dell'imperativo fraseologico (*fac ut* + congiuntivo), comune in antico e più volte usato nel poema.

141-2. *li margini fan via...*: i margini di pietra ci fanno da strada (*fan via*), perché non sono ardenti, riarsi dalle fiamme. Come ha detto sopra (v. 90), su quel fiume, e quindi anche sugli argini, i vapori infuocati, cioè le *fiammelle* (cfr. v. 35), si spengono tutti. L'invenzione, che permetterà la traversata del sabbione, appartiene alla struttura vivamente fantastica del poema, che sopra uno schema necessariamente predisposto viene via via creando e innovando situazioni e particolari generati dal viaggio stesso, che ad ogni passo ne rinfrescano la veridicità e la sorpresa. Si veda la spiegazione data ai vv. 2-3 del canto seguente e la nota relativa.

NOTA INTEGRATIVA

103. **Il veglio di Creta**. Questa grande statua ripete, quasi letteralmente, il testo biblico della visione avuta in sogno da Nabucodonosor, e a lui spiegata dal profeta Daniele: «Tu, rex, videbas; et ecce quasi statua una grandis: statua illa mana, et statura sublimis stabat contra te, et intuitus eius terribilis...». Essa ha la testa d'oro, petto e braccia d'argento, ventre di rame, gambe di ferro, e i piedi parte in ferro e parte in terracotta (*Dan*. 2, 31-3). Nella Scrittura essa rappresenta il regno di quel re, e i tre che gli sarebbero succeduti. Dante, come dichiarano i suoi espliciti riferimenti al mito classico dell'età dell'oro, la collocazione della statua in Creta, e il suo orientamento da oriente a Roma, allarga quel significato a tutta la storia dell'umanità, secondo le quattro età descritte da Ovidio nelle *Metamorfosi*. Il mito classico si intreccia così con la Scrittura. La smisuratezza e la fredda terribilità che caratterizzano la statua biblica sono trasformate in aspetto umano, di solenne mestizia, dalla prima parola dell'invenzione dantesca: *veglio* appunto, cioè carico di anni – e di dolore, come diranno le lacrime, che sono il secondo elemento introdotto da Dante nell'antica figura: la vecchiaia e le lacrime, ecco i segni dell'umanità vista dall'inferno. È nell'inferno infatti che questa statua appare. Vogliamo qui sottolineare che, come abbiamo detto nella Introduzione, questo mito rappresenta la storia umana vista nel suo aspetto di peccato, che confluisce infatti, come simboleggia il fiume di lacrime, nell'inferno. Un altro fiume, di eterna primavera, traverserà le pagine del poema alla fine del *Paradiso* (XXX 61 sgg.), portando la storia umana redenta alla gloria dell'Empireo.

CANTO XV

[Canto XV, ove tratta di quello medesimo girone e di quello medesimo cerchio; e qui sono puniti coloro che fanno forza ne la deitade, spregiando natura e sua bontade, sì come sono li soddomiti.]

Ora cen porta l'un de' duri margini;
e 'l fummo del ruscel di sopra aduggia,
sì che dal foco salva l'acqua e li argini.
Qual i Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia,

1. *Ora cen porta*...: questo inizio riprende senza alcuna frattura la fine del canto precedente, con perfetta continuità. Anzi, i primi due versi ripetono in forma narrativa ciò che gli ultimi due versi del XIV dicono per bocca di Virgilio. Tuttavia l'attacco ha una vivezza linguistica e ritmica ben diversa; le rime rare (*-argini*, *-uggia*), il nuovo uso del verbo aduggiare, le parole aspre e guizzanti che si susseguono nelle prime due terzine sono un segno di inventività ridesta, preannunciano qualcosa di nuovo e di importante. Sottolineiamo l'evidente richiamo all'inizio del canto X (*Ora sen va*...), primo segnale dello stretto rapporto che legherà i due canti, sul piano tematico come su quello fantastico.

– *duri*: perché di pietra; cfr. XIV 82-3.

2. *di sopra aduggia*: la viva invenzione del *fummo* (il vapore esalato dal fiume ribollente) che spenge sopra di sé le fiamme è ripetuta ben due volte nel canto XIV, ai vv. 90 e 142, ma passa inosservata; solo qui infatti trova l'espressione che le è propria, perché anch'essa nuova: aduggiare si dice propriamente di un albero che con la sua ombra fa intristire le pianticelle sotto di sé; *aduggiare di sopra*, con il vapore (cioè formare una cortina di fumo che fa appassire non le piante, ma le fiamme), è una novità linguistica che corrisponde alla novità della situazione.

4-6. *Qual i Fiamminghi*...: come nelle Fiandre, tra Wissant e

temendo 'l fiotto che 'nver lor s'avventa,
fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia;
e quali Padoan lungo la Brenta,
per difender lor ville e lor castelli,
anzi che Carentana il caldo senta:

Bruges (ambedue città commerciali ben note ai fiorentini del tempo di Dante), i fiamminghi fanno le dighe (*lo schermo*) contro l'alta marea (*fiotto*) perché il mare si ritiri (*si fuggia*)... Le due città si trovavano verso i margini, orientale ed occidentale, della Fiandra di Dante. Si indica dunque la diga che traversa tutto il paese. Dante si appella, come sempre, a immagini note e familiari della geografia del suo tempo, per rendere credibile e comprensibile il suo paesaggio irreale. Ma quelle immagini si colorano a loro volta della luce infernale: come osservò già il Parodi, i nomi propri (*Fiamminghi*, *Guizzante*, *Bruggia*) sono tutti legati foneticamente all'idea delle fiamme che cadono sul sabbione. Il tema dominante del paesaggio sembra attrarre per forza propria gli stessi nomi.

– *Qual i*: Petrocchi legge *quali*, uniformandosi a II 127 e V 82 (si veda la sua nota *ad locum*); in questo caso però il termine di paragone non sono i Fiamminghi o i Padovani, ma lo schermo (cfr. v. 10), e quindi sembra necessario leggere *Qual i*, o *Quale i*, come le precedenti edizioni e gran parte degli antichi manoscritti.

5. *fiotto*: urto d'acqua, che in antico vale «marea» (cfr. *Tesoretto* 1042, Villani XII 54); il termine, con il forte verbo *s'avventa*, esprime con potenza lo scagliarsi delle alte ondate oceaniche.

7. *e qual i...*: *qual* va unito con *schermo*, cioè: e quale schermo fanno i Padovani lungo il fiume Brenta... La seconda similitudine, più distesa e tranquilla, richiama luoghi più vicini e noti, ed è diretta più propriamente a raffigurare gli argini, mentre la prima ricrea l'atmosfera sinistra e paurosa del sabbione (Parodi). Anche questa doppia similitudine con paesaggi terreni, dei quali uno straniero e uno italiano, ci richiama vivamente la piana degli eretici, paragonata ai sepolcreti di Arles in Provenza e di Pola in Italia (IX 112-7), cioè la scena dove si svolge il canto X.

9 . *anzi che Carentana...*: prima che la Carinzia (*Clarentana* negli scrittori latini, *Carentana* in volgare anche nel Villani) senta il primo caldo (e quindi il disgelo gonfi i fiumi); il ducato di Carinzia comprendeva a sud parte del Bolzanese e del Trentino; qui preso in senso lato, intendendo la zona alpina in cui si trova anche la Val Sugana, dove nasce il Brenta.

a tale imagine eran fatti quelli,
tutto che né sì alti né sì grossi,
qual che si fosse, lo maestro félli.
Già eravam da la selva rimossi
tanto, ch'i' non avrei visto dov'era,
perch'io in dietro rivolto mi fossi,
quando incontrammo d'anime una schiera

10. *a tale imagine*...: cioè quale è lo schermo che fanno alle acque i Fiamminghi e i Padovani.

11. *tutto che*...: per quanto; è uno dei rarissimi casi in cui Dante costruisce la proposizione concessiva col verbo all'indicativo (*félli*: li fece). Si veda *Conv*. IV, XVII 12; e XXX 86. – Il rilevare la differenza con le opere terrene ricordate (*né sì alti né sì grossi*) accresce in modo straordinario la veridicità del racconto.

12. *qual che si fosse*...: Dante lascia imprecisato chi sia stato il maestro muratore che fece quegli argini (Dio stesso, o qualcuno per lui), come anche altrove (XXXI 85-6), dove si tratta di lavori manuali specifici e non di un paesaggio naturale, per così dire, dell'inferno. Il Lombardi: «mostra di dubitare che come sulla terra creata da Dio hanno li uomini aggiunto delle opere, così all'Inferno, pur fatto dalla *divina potestate*, abbiano i demoni aggiunto alcuna cosa».

13-5. *Già eravam*...: le prime quattro terzine sono dedicate soltanto a quegli straordinari argini, su cui camminano Dante e Virgilio. Tuttavia quei 12 versi servono ad allontanarli dalla selva. Noi li troviamo infatti già lontani (*rimossi*: allontanati), tanto da non poterla vedere a voltarsi indietro (*perch' io*: per quanto io, anche se io: è il *perché* concessivo, già incontrato). Quel distacco – che allontana anche dal luogo dove giace Capaneo – è preludio al nuovo incontro, che ha bisogno di uno spazio suo particolare. Si cfr. un analogo effetto, con lo stesso costrutto inverso, all'inizio dei canti XIII e XVI.

16. *quando incontrammo*...: qui comincia di fatto l'incontro con il nuovo personaggio, al quale è dedicato tutto il canto. La selva è lontana, c'è un ampio spazio e silenzio, quando appare una schiera d'anime; essa è tutta concentrata nello sguardo, che per ben due volte, come per approssimazione, viene esemplificato con un paragone: si tratterà infatti di un riconoscimento, e dei più drammatici della *Commedia*.

che venìan lungo l'argine, e ciascuna
ci riguardava come suol da sera
guardare uno altro sotto nuova luna;
e sì ver' noi aguzzavan le ciglia
come 'l vecchio sartor fa ne la cruna.
Così adocchiato da cotal famiglia,
fui conosciuto da un, che mi prese
per lo lembo e gridò: «Qual maraviglia!».

17. *venian*: la concordanza del verbo al plurale con un nome collettivo (*schiera*) è di uso normale (cfr. XII 121-2; XXXII 13-5 e così altrove).

18-9. *come suol da sera...*: come la sera, quando c'è luna nuova, e quindi è buio, l'uno suol guardare l'altro quando si incontrano per la strada (cioè intensificando lo sguardo, per riconoscere chi l'altro sia). Già è creata la scena, con i due personaggi che si misurano con lo sguardo.

20. *le ciglia*: gli occhi, la vista.

21. *come 'l vecchio sartor...*: il secondo paragone vuol qualificare lo sguardo, ma, non a caso, si tratta dello sguardo di un vecchio. Il secondo dei due ha già una sua connotazione. Le due similitudini, osserva il Sapegno, con le buie strade della città medievale e la figura del vecchio artigiano, preparano il clima di ricordi fiorentini di cui sarà intessuto tutto il canto.

22. *Così adocchiato*: così intensamente, come il vecchio sarto appunto, come i due che si guardano nel buio; *adocchiare* ha valore intensivo, di guardare sforzando l'occhio (cfr. *Par*. XXV 118).

– *da cotal famiglia*: l'atteggiamento descritto è di tutti, ma uno solo riconoscerà. *cotal*: di tale specie, cioè di peccatori (non: «così atteggiata», perché questo valore è già espresso in *così adocchiato*). Alcuni antichi hanno inteso l'aggettivo in senso spregiativo («scilicet tam infami»: Benvenuto), riferito al loro peccato, ma tale lettura sembra arrischiata, non avendo alcun appiglio nel contesto.

23. *da un*: quest'uno si stacca tra gli altri, e la cesura lo isola nel verso (si cfr. l'altro riconoscimento: *fuor d'una ch'a seder si levò...*, VI 38).

24. *lo lembo*: l'orlo della veste; l'argine su cui cammina Dante è elevato sul sabbione, come appare da qui, circa ad altezza d'uorno.

– *Qual maraviglia!*: anche in questo verso la cesura a metà (*e*

E io, quando 'l suo braccio a me distese,
ficcai li occhi per lo cotto aspetto,
sì che 'l viso abbrusciato non difese
la conoscenza sua al mio 'ntelletto;
e chinando la mano a la sua faccia,

gridò) rafforza il grido e accentua la meraviglia. Siamo arrivati al momento, che ci attendevamo, del riconoscimento. Ma esso non si compie veramente se non nella risposta di Dante. Questo grido che traversa l'inferno – e che fa risuonare nel cieco mondo, all'interno dello stupore, l'affetto, e la gioia di chi ritrova persona ben nota e cara – è il primo e in certo senso l'unico nella cantica, perché nessun altro vero amico Dante ritrova (e quindi ha posto) nel mondo dei perduti. Gli farà eco il grido di Forese nel purgatorio (*Qual grazia m'è questa?*: *Purg*. XXIII 42), ma la differenza sostanziale della situazione di salvezza non farà che accentuare – nella somiglianza di alcuni tratti – il profondo divario tra i due incontri.

26. *ficcai li occhi...*: il verbo *ficcare* indica uno sguardo che quasi cerca di penetrare il volto bruciato (*cotto aspetto*: cfr. v. 27) per poterlo riconoscere; il *per* suggerisce il passare dello sguardo da un lineamento all'altro, per tutto il viso, come a ricostituirlo (Sapegno).

27. *viso abbrusciato*: ripete per la seconda volta, variando appena i termini, l'aspetto di quel volto, che viene quindi in primo piano, come ciò che più lo ferisce, e che da solo esprime il nucleo drammatico dell'incontro che si paleserà molto più tardi (cfr. vv. 82-4). – Per la grafia, cfr. *basciato* a V 134 e nota.

– *non difese*: non impedì; tale accezione di *difendere* era di uso comune (rimasta oggi nel francese *défendre*), tuttavia in questo caso il verbo sembra quasi esprimere un voler proteggersi da quella ben dolorosa *conoscenza*.

29. *e chinando la mano...*: inclinando, protendendo verso il basso la mano; il gesto del braccio è quasi identico a quello dell'altro, come saranno le parole; la simmetria tra lo sguardo, il gesto e la frase crea già fra i due un vincolo tale che il resto dell'episodio illustrerà, svolgerà, ma non potrà aumentare in intensità. Alcuni (tra cui il Sapegno e il Chimenz) preferiscono ancora la tarda variante *la mia alla sua faccia* come gesto più naturale e coerente alla situazione. Ma per *ficcare* lo sguardo in Brunetto Dante deve aver già chinato la faccia, e il gesto della mano – di affetto, o di meraviglia – è del tutto spontaneo e risponde, come si è visto, a quello dell'al-

rispuosi: «Siete voi qui, ser Brunetto?». 30
E quelli: «O figliuol mio, non ti dispiaccia
se Brunetto Latino un poco teco
ritorna 'n dietro e lascia andar la traccia». 33

tro. *la mia* appare inoltre *lectio facilior* (si veda Petrocchi *ad locum* e *Introduzione*, p. 83).

30. *rispuosi*: «*Siete voi qui, ser Brunetto?*»: questo grande verso, che resta fisso nella memoria di tutti i lettori di Dante, è di fatto il punto massimo della scena del riconoscimento a cui si arriva da quei primi sguardi tra due *sotto nuova luna*; il nome pronunciato dopo la cesura viene fuori con forte rilievo drammatico, detto così senza alcuna aggiunta. La complessità dei sentimenti che esso racchiude è così profonda e insieme così evidente che sembra inopportuno descriverla. Si osservi l'uso del *voi*, unico verso un dannato, e del *ser*, titolo proprio del notaio (anche l'uso del titolo è unico nell'*Inferno*), che danno a tutta la domanda un colore particolare di reverenza, e insieme di lunga consuetudine che non può mutarsi. Queste brevi parole già contengono i due aspetti contrastanti dell'incontro: che egli sia *qui*, tra i sodomiti, sotto queste fiamme, e che egli sia *ser Brunetto*, ancora guardato con reverenza e amo-re. Come le due realtà possano coesistere, abbiamo indicato nell'Introduzione al canto.

31-3. *O figliuol mio*...: l'indescrivibile commistione di affetto, consuetudine, umiliazione e dignità di questa straordinaria frase, che pur sembra sgorgare con assoluta naturalezza dalla penna di Dante, ci dà la misura di quante siano le corde che risuonano in questo incontro infernale, così diverso da quelli terreni, nelle vie fiorentine, che pur qui si richiamano (dove certo sarà toccato a Dante di chiedere al maestro di non sdegnare di accompagnarsi con lui). La parola *figliuol* sembra essere consueta al maestro (cfr. oltre, v. 37), tuttavia all'inizio della risposta appare come una richiesta di ristabilire l'antico rapporto di affetto. Le espressioni *non ti dispiaccia* e *un poco* denunciano la condizione di inferiorità in cui Brunetto si trova, e tuttavia il nome dispiegato al v. 32 ritiene una grande dignità e coscienza di sé.

32. *Brunetto Latino*: il nome riempie il verso. Si tratta di un uomo che ebbe grande notorietà e prestigio culturale nella Firenze del '200, e particolare influenza sulla formazione intellettuale del giovane Dante. Su di lui cfr. nota alla fine del canto.

33. *ritorna 'n dietr*o: perché la sua schiera andava in senso contrario a Dante (vv. 6-7).

I' dissi lui: «Quanto posso, ven preco;
e se volete che con voi m'asseggia,
faròl, se piace a costui che vo seco».
«O figliuol», disse, «qual di questa greggia
s'arresta punto, giace poi cent'anni
sanz'arrostarsi quando 'l foco il feggia.

– *la traccia*: la fila; cfr. XII 55. I peccatori sono raggruppati in diverse schiere, come si vedrà più oltre (v. 118). In questa si trovano *letterati* e *cherci*, nella seguente uomini politici.

34-6. *I' dissi lui...*: «Ogni possibile compenso» osservò il Parodi «è offerto da Dante a Brunetto Latini» per averlo condannato all'inferno. Questa terzina è il primo esempio di tale atteggiamento. La reverenza sembra volersi spingere oltre gli stessi limiti del possibile (*e se volete che con voi m'asseggia*), come a fugare ogni possibile dubbio, nell'altro, di una qualsiasi repulsione o disprezzo.

35. *m'asseggia*: mi sieda, da *assedersi*; il congiuntivo presente in *-eggia* è regolare derivazione dalle forme latine con *-dj-* intervocalica (*seggia* da *sedeam*, come *veggia* da *videam* ecc. Si veda la nota a *veggia*, I 134). Per analogia si ha poi *caggia*, *feggia* ecc.

36. *se piace a costui*: il breve accenno a Virgilio basta a ricordare sia che Dante non va da solo, sia che il primo maestro è sempre l'altro.

– *che vo seco*: con il quale vado («come con mia guida e maestro»: Boccaccio); la relativa determina il «costui», con costrutto irregolare, ma comune nella lingua parlata (cfr. Barbi, *Problemi* I, p. 269).

37. *qual*: vale «qualunque» con senso pronominale: chiunque.

– *greggia*: come *famiglia* (v. 22) e *masnada* (v. 41), indica la schiera di Brunetto; il termine, usato altre volte nella *Commedia* per i gruppi delle anime, non comporta di per sé il senso di disprezzo che alcuni vi leggono; l'idea di gregge indica piuttosto in Dante il camminare insieme in modo uniforme. Vedi tuttavia la nota a XIV 19 (*gregge*) e qui oltre al v. 41 (*masnada*).

38. *punto*: anche per un momento.

– *cent'anni*: la sproporzione indica la terribilità della pena.

39. *arrostarsi*: fare schermo con le mani al fuoco, agitandole (il gesto è descritto nel canto XIV 40-2). *Rosta* valeva infatti impedimento o schermo, e anche ventaglio di frasche contro le mosche (cfr. XIII 117 e nota). Il gioco di parole con *s'arresta* è figura reto-

Però va oltre: i' ti verrò a' panni;
e poi rigiugnerò la mia masnada,
che va piangendo i suoi etterni danni».
I' non osava scender de la strada
per andar par di lui; ma 'l capo chino
tenea com'uom che reverente vada.
El cominciò: «Qual fortuna o destino

rica che ricorda lo scrivere ornato proprio di Brunetto, maestro appunto di retorica.

– *il feggia*: lo ferisca; *feggia* è cong. pres. da *fedire* (forma analogica: cfr. *regge* da *redire* a X 82 e sopra al v. 35 *asseggia*, e nota).

40. *a' panni*: accanto; camminando sul sabbione, Brunetto arriva più o meno con la testa al lembo della veste di Dante (così il bambino con l'adulto: «ita quod cum capite attingebat pannos auctoris»: Benvenuto), come si è visto sopra, ai vv. 23-4. La situazione materiale è dolorosamente simbolica di quella morale.

41. *rigiugnerò*: raggiungerò.

– *masnada*: termine militare, usato per compagnia di soldati, fino al Machiavelli e oltre (per gruppo di anime anche in *Purg*. II 130). I due termini usati da Brunetto, *greggia* e *masnada*, di per sé indifferenti, sono tuttavia determinati dalle due indicazioni che li seguono: di quella *greggia* a nessuno è lecito fermarsi un momento, pena una tremenda punizione; quella *masnada* è composta di uomini che piangono il loro tormento eterno. Essi acquistano quindi ambedue il senso di «gente sventurata», che è alla fine ciò che Brunetto vuol dire in tutto il suo primo discorso (cfr. più oltre, v. 109: *turba grama*).

43-5. *Io non osava*...: la reverenza manifestata quanto è possibile continua quell'atteggiamento di «compenso» già assunto nella terzina 34-6. Di quel «non osare» Dante sembra quasi vergognarsi.

44. *par di lui*: al pari di lui, al suo livello; lasciando cioè la sua posizione di superiorità, che gli era tanto più pesante in quel momento in quanto quella condizione materiale poteva adombrare la realtà morale, peraltro penosa al suo animo.

45. *com' uom che reverente vada*: qui si chiude il tema dell'incontro, e il *capo chino* lo suggella, come segno dell'animo di Dante di fronte al vecchio maestro.

46. *El cominciò*: l'attacco deciso cambia il tono fin qui tenuto. La commozione e le incertezze del riconoscimento sono come ormai concluse; il registro è diverso, il dialogo sembra riprendere come ai tempi degli incontri terreni, fra maestro e scolaro.

anzi l'ultimo dì qua giù ti mena?
e chi è questi che mostra 'l cammino?». 48
«Là sù di sopra, in la vita serena»,
rispuos'io lui, «mi smarri' in una valle,
avanti che l'età mia fosse piena. 51
Pur ier mattina le volsi le spalle:
questi m'apparve, tornand'io in quella,

– *Qual fortuna o destino*...: fortuna indica il caso; *destino* è correzione della prima espressione, indicando una sorte prestabilita (si veda, in ordine diverso, la domanda di *Purg.* V 91: *Qual forza o qual ventura*, ed anche XXXII 76 e nota). Questa parola, rilevata in fine di verso, è di fatto il tema centrale dell'incontro; con questo verso infatti la scena cambia d'un tratto, e la vita di Dante, il suo singolare destino, diventano il vero argomento del canto, lo allargano nello spazio e nel tempo. Brunetto, da protagonista, diventa solo una voce che, come quella di Cacciaguida nel paradiso, profetizza a Dante il compito eccezionale che gli è affidato tra gli uomini.

47. *anzi l'ultimo dì*: prima del giorno della tua morte; ancora vivo.

49. *vita serena*: la vita terrena appare tale in confronto a quella infernale; più volte questa espressione, come abbiamo visto, torna nell'*Inferno*, quasi un *leit-motiv* che sottolinea l'oscurità e l'orrore presenti. Dal paradiso la terra apparirà invece in tutta la sua miseria.

50. *una valle*: indica la selva del I canto, che si trova in luogo basso e infossato; così è chiamata anche là, al v. 14. Questo verso, e il seguente, danno la certezza che quella *selva* o *valle* non raffigura la vita umana in genere, ma un determinato tempo, o condizione di essa (cfr. la nota a I 2).

51. *avanti che*...: prima che la mia vita fosse giunta alla sua pienezza, al colmo dell'arco (cfr. I 1), cioè al trentacinquesimo anno. La risposta di Dante è precisa, anche se breve, quanto la prima domanda. Egli non risponde invece alla seconda, ma è regola di tutto l'*Inferno* che Dante non nomini mai Virgilio ai dannati (cfr. X 62: *colui ch'attende là*...).

53. *tornand' io*...: mentre stavo ritornando, ricadendo nella valle. Il ricordo del primo canto è quasi letterale; cfr. I 61-2: *mentre ch'i' rovinava in basso loco*, / *dinanzi a li occhi mi si fu offerto*...

e reducemi a ca per questo calle». 54
Ed elli a me: «Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto,
se ben m'accorsi ne la vita bella; 57
e s'io non fossi sì per tempo morto,
veggendo il cielo a te così benigno,

54. *a ca*: a casa («idest ad celestem patriam»: Benvenuto). La casa è la salvezza, il luogo dove torna il pellegrino smarrito. Per il cristiano, Dio stesso; cfr. *Conv*. IV, XXVIII 7: «rendesi dunque a Dio la nobile anima in questa etade [l'ultima della vita]... e uscir le pare de l'albergo e ritornare ne la propria mansione, uscir le pare di cammino e tornare in cittade, uscir le pare di mare e tornare a porto».

– *per questo calle*: per questo cammino, attraverso l'inferno; anche qui il riscontro è puntuale; cfr. I 114: *e trarrotti di qui per loco etterno*...

55. *Se tu segui tua stella*: la costellazione nella quale sei nato, cioè quella dei Gemelli, che si credeva favorisse le attitudini intellettuali (cfr. *Par*. XXII 112-7). Altri intende in senso metaforico: il tuo destino (la stella cioè che guida il navigante al porto). Ma il v. 59 rende inevitabile il primo significato, che del resto comprende il secondo (cfr. nota ivi).

56. *non puoi fallire*...: non puoi mancare di giungere alla gloria.

57. *se ben m'accorsi*...: se, quando ero in vita, non mi sbagliai sul tuo conto. Tutto il discorso di Brunetto è imperniato sul destino eccezionale di Dante, dal primo verso all'ultima immagine della pianta che si leva in mezzo al letame. Egli ha appunto il compito, come maestro, di prevederlo e di annunciarlo, e per questo Dante lo ha scelto a questa funzione a metà dell'*Inferno*; Cacciaguida, il trisavolo, ne ripeterà la figura con autorità divina a metà del *Paradiso*.

58. *e s'io non fossi*...: Brunetto Latini morì già vecchio nel 1294: *sì per tempo* (così presto) è riferito alla vita di Dante, ancora agli inizi dal punto di vista di un'opera di valore pubblico, come è quella di cui si parla.

59. *veggendo il cielo*...: l'espressione è ambigua, forse volutamente: si può intendere dell'influsso stellare o della benevolenza divina. Tutt'e due queste forze saranno riconosciute di fatto da Beatrice in *Purg*. XXX 109-17, a rendere eccezionalmente dotata la giovinezza di Dante. Le parole di Brunetto sono limitate alla prima (si veda il v. 55), in quanto un dannato nell'inferno non può

dato t'avrei a l'opera conforto.
Ma quello ingrato popolo maligno
che discese di Fiesole *ab* antico,
e tiene ancor del monte e del macigno,
ti si farà, per tuo ben far, nimico:
ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi
si disconvien fruttare al dolce fico.

pensare o parlare di quel che riguarda Dio e tutto l'orizzonte del notaio fiorentino appare circoscritto all'universo naturale, ma non escludono la seconda.

60. *conforto*: aiuto, incoraggiamento. L'*opera* indica l'attività letteraria nel suo valore civile, largamente politico. È questo il vero senso dell'insegnamento di Brunetto, traduttore di Cicerone: la retorica in funzione della politica (si veda il passo del Villani citato nella nota finale su Brunetto). Proprio questo rapporto sta al fondo di tutta l'opera di Dante, che scrive la *Commedia* per un rinnovamento morale e civile del mondo. Ed egli qui riconosce a Brunetto il merito di un primo suggerimento in questa direzione.

61. *Ma*: l'avversativa introduce l'antagonista sulla scena: Firenze e i fiorentini.

– *quello ingrato popolo*: cioè quello fiorentino, che appare qui in tutta la sua malvagità, contrapposto alla figura solitaria e integra dell'uomo che sorge in mezzo ad esso.

62. *che discese di Fiesole...*: si raccontava che Firenze, fondata dai Romani dopo la distruzione di Fiesole, che aveva ospitato Catilina, fosse popolata da pochi coloni romani (*que' Roman che vi rimaser*, v. 77) e dai fiesolani rimasti senza città. Dante stesso sapeva bene che si trattava di una leggenda (cfr. *Par.* XV 125-6), ma egli l'assume come simbolo appunto della contrapposizione tra sé e Firenze; è la ragione mitica della suprema iniquità della sua città, quasi segno dell'iniquità del mondo (cfr. *Par.* IX 127 sgg.). Tale leggenda è narrata dal Villani (I 38) e da Brunetto stesso nel *Tesoro* (I 37, 1-2).

63. *tiene ancor*: ritiene ancora; *del monte* «in quanto rustico e selvatico»; *del macigno* «in quanto duro e non pieghevole ad alcuno liberale e civil costume» (Boccaccio).

64. *per tuo ben far*: il *ben fare* è la rettitudine nella vita pubblica, tenendosi lontani dagli odi di parte (cfr. VI 81 e nota); è proprio questo atteggiamento a provocare l'inimicizia dei faziosi.

65-6. *tra li lazzi sorbi...*: tra i sorbi aspri e amari (*lazzi*) non

Vecchia fama nel mondo li chiama orbi;
gent'è avara, invidiosa e superba:
dai lor costumi fa che tu ti forbi. 69

conviene che fruttifichi il dolce fico; modo proverbiale di parlare, forse proprio del Brunetto storico (cfr. più oltre, v. 72). Il *sorbo* dà frutti proverbialmente aspri (le sorbe) che si lasciano a maturare a lungo nella paglia. *Lazzo* è aggettivo che si ritrova anche in trattati di agricoltura del tempo e vale: aspro, agro al gusto.

67. *Vecchia fama...*: un antico e diffuso modo proverbiale chiamava i fiorentini «orbi», cioè ciechi: «Noi fiorentini detti orbi per antico e volgare proverbio per gli nostri difetti e discordie» (Villani XII 17). L'origine di questo appellativo dei fiorentini è indicata in modo diverso dagli antichi commentatori: secondo alcuni essi credettero ciecamente a Totila, che aveva promesso loro amicizia e franchigia, e invece distrusse la città, «e perciò furono i sempre in proverbio chiamati ciechi» (Villani II 1); secondo i più, tra cui il Boccaccio, essi si lasciarono ingannare dai pisani, prendendo per buone due colonne di porfido guaste dal fuoco e avvolte di scarlatto (cfr. Villani, IV 31). Quello che conta è comunque il fatto che la loro cecità – che Dante prende in senso morale, come il Villani nella prima citazione da noi riportata – fosse così evidente da essere passata in proverbio.

68. *gent' è avara...*: ritornano i tre vizi capitali indicati da Ciacco (VI 74), ma in ordine inverso: il primo è diventato l'avarizia, radice di ogni male. Sembra veramente che qui si annidi ogni malizia, come si dirà più oltre (v. 78). Si viene delineando così l'immagine della città «pianta di Satana» di *Par.* IX 127-8. Il richiamo al canto VI e i notevoli riscontri con il X sottolineano la comune matrice dei tre canti, tutti e tre eminentemente «politici» e «fiorentini».

69. *fa che tu ti forbi*: che ti forbisca, cioè ti conservi immune (il *fa che* è il costrutto latino dell'imperativo fraseologico già incontrato; per la desinenza in *-i* del cong. presente cfr. VI 78 e nota). Brunetto riprende in queste parole il ruolo di saggio consigliere di fronte al più giovane, cioè quello che ebbe in vita. Si osservi che tutto il suo discorso è costruito sulla contrapposizione di Dante ai fiorentini, e ai versi finali delle terzine è affidato questo compito (66, 69, 72), fino a culminare nell'immagine conclusiva della pianta che sorge in mezzo al letame.

La tua fortuna tanto onor ti serba,
che l'una parte e l'altra avranno fame
di te; ma lungi fia dal becco l'erba.
Faccian le bestie fiesolane strame
di lor medesme, e non tocchin la pianta,
s'alcuna surge ancora in lor letame,
in cui riviva la sementa santa

70. *La tua fortuna*: la tua sorte; come sopra, Brunetto vede gli eventi solo in termini di fortuna e influssi celesti. Cfr. la nota al v. 55.

71-2. *che l'una parte e l'altra...*: le due fazioni fiorentine, cioè sia i Bianchi che i Neri, vorranno averti in loro potere, per divorarti (che questo sia il senso di *avranno fame / di te* si ricava con certezza dai vv. seguenti, 73-5). I Neri, s'intende, per colpirlo con le loro condanne, i Bianchi per vendicarsi su di lui del suo abbandono (Dante infatti a un certo momento si distaccherà dagli esuli Bianchi, facendo «parte per se stesso»: cfr. *Par.* XVII 67-9). La sua figura resta così isolata al centro tra le due parti contendenti.

72. *ma lungi fia...*: l'erba sarà lontana dal capro. Cioè Dante non sarà preso, ma si rifugerà lontano, in Verona (cfr. *Par.* XVII 70-2). La frase ha il tono del proverbio popolare (cfr. vv. 65-6) e fu ripresa da Cino da Pistoia, in morte dell'amico, rivolgendosi con la sua canzone a Firenze: «Di' che ben pò trar guai, / ch'omai ha ben di lungi al becco l'erba» (*Rime* CLXIV 29-30).

73-5. *Faccian le bestie...*: continua la metafora del verso precedente: le bestie fiesolane, cioè quei cittadini discesi dai rozzi fiesolani, simili a capre o altro animale, si mangino tra loro (*strame* in antico vale normalmente anche foraggio: «pascansi e faccino strazio di lor medesmi»: Buti). Il disprezzo procede come in crescendo, fino alla parola *letame* in chiusura della terzina.

74-5. *la pianta...*: i discendenti della santa stirpe romana, se ancora ne sorge qualcuno in mezzo alle loro iniquità. Dante sembra accennare a un'antica nobiltà della sua famiglia (come in *Par.* XVI 43-5) di cui peraltro nulla sappiamo, ma che assume qui un valore simbolico: quello che a lui preme infatti, nel mito che qui si instaura, è di presentarsi come erede di Roma.

76. *sementa santa*: santa era Roma per Dante, come sappiamo, perché predisposta dal cielo per la nascita di Cristo come sede dell'Impero. Cfr. *Conv.* IV, v 6: «assai è manifesto la divina elezio-

di que' Roman che vi rimaser quando
fu fatto il nido di malizia tanta».
«Se fosse tutto pieno il mio dimando»,
rispuos'io lui, «voi non sareste ancora
de l'umana natura posto in bando;
ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora,
la cara e buona imagine paterna

ne del romano imperio, per lo nascimento de la santa cittade che fu contemporaneo a la radice de la progenie di Maria»; di Roma sono «degne di reverenzia» perfino le pietre (*ibidem* 20). Il ricollegare in questo momento la figura di Dante all'eredità romana è fondamentale: non si tratta più di una questione cittadina di parte, ma di una missione universale (tale è il senso di Roma) di cui Dante si sente investito. Il compito affidato a Brunetto è proprio in questo primo annuncio, che compirà in modo esplicito Cacciaguida. I precisi riferimenti che abbiamo notato tra questo passo e il XVII del *Paradiso* sono appunto il segno che il secondo luogo è il compimento del primo.

79. *tutto pieno*: completamente esaudito.

– *il mio dimando*: il mio desiderio.

81. *posto in bando*: messo al bando, cioè esiliato dalla natura umana, e quindi morto. La risposta di Dante non è rivolta subito alle parole di Brunetto, ma viene di più lontano. Le prime tre terzine rispondono infatti, e la concludono, alla prima parte del canto, alla scena del riconoscimento e all'implicita domanda del maestro: *o figliuol mio, non ti dispiaccia*... Le seconde tre riprendono il tema del destino eccezionale del protagonista.

82. *ché 'n la mente m'è fitta*...: cfr. *Aen*. IV 4-5: «haerent infixi pectore vultus / verbaque»; gli accenti virgiliani vengono spontanei alla penna di Dante quando si tratta di forti e dolenti sentimenti dell'uomo.

– *e or m'accora*: e ora, cioè vedendola così stravolta e in questo luogo, mi riempie di dolore. Viene espresso qui finalmente quel sentimento che fin dal principio domina nel cuore di Dante a quella vista (come dirà più liberamente, ma meno intensamente, nel canto seguente, vv. 52-3: *Non dispetto, ma doglia / la vostra condizion dentro mi fisse*...). Per il forte senso del verbo, cfr. XIII 84: *ch'i' non potrei*, *tanta pietà m'accora*.

83. *la cara e buona*...: questo grande verso, passato in proverbio come altri danteschi per la sua irripetibile pregnanza e sempli-

di voi quando nel mondo ad ora ad ora 84
m'insegnavate come l'uom s'etterna:
e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo
convien che ne la mia lingua si scerna. 87

città, deriva la sua forza dal fatto che tale *imagine* ora non è più ritrovabile, né ricostituibile. È forse questo il solo caso nell'*Inferno* in cui sotto la spinta di un forte legame affettivo viene allo scoperto questo tragico confronto, che tuttavia, in ogni parte della cantica, è sottinteso e ne costituisce la vera *vis poetica*.

84. *ad ora ad ora*: negli incontri e nei colloqui, in modo saltuario. Questa espressione sembra escludere un regolare insegnamento, quale intesero tra gli altri il Boccaccio e l'Ottimo, ma indicare invece un familiare rapporto di dialogo nel quale il giovane imparava dal vecchio. Questo significato emerge anche più chiaro dal verso successivo, in quanto quell'insegnamento non è certo argomento di lezione scolastica.

85. *come l'uom s'etterna*: come l'uomo «si fa eterno... con le buone e virtuose opere» (Buti). S'intende qui della gloria, che prolunga la vita dell'uomo sulla terra. *Eternarsi*, osserva acutamente Benvenuto, è detto propriamente solo della gloria che si consegue nella patria celeste; ma qui è preso impropriamente per «perpetuarsi», cioè per l'immortalità che dà la fama. Nello stesso *Tesoro* di Brunetto troviamo infatti la chiave di queste parole, che diamo nella versione di Bono Giamboni: «Gloria dona al prode uomo una seconda vita, cioè a dire, che dopo la sua morte, la nominanza che rimane di sue buone opere, mostra ch'egli sia ancora in vita» (*Tesoro volg.* II, VII 72). Su questo verso, che sembra contraddire la condizione infernale di Brunetto, si veda la nota in fine del canto.

86. *quant' io l'abbia in grado*: quanto io l'abbia in gradimento, quanto mi sia gradito.

– *mentr' io vivo*: finché sarò vivo, cioè finché potrò farlo; la frase è riferita al verso seguente.

87. *convien...*: è giusto che si riconosca, appaia chiaramente nelle mie parole (*si scerna* vale si discerna, cioè si veda). Il *convien* (latino *opus est*) può indicare semplicemente un futuro certo (apparirà, si vedrà) o più spesso, come qui, necessità o convenienza (è bene, è necessario che si veda). Questo «compenso» dato a Brunetto è il più alto che Dante potesse offrire, come il tempo ha dimostrato.

Ciò che narrate di mio corso scrivo,
e serbolo a chiosar con altro testo
a donna che saprà, s'a lei arrivo.
Tanto vogl'io che vi sia manifesto,
pur che mia coscienza non mi garra,
che a la Fortuna, come vuol, son presto.
Non è nuova a li orecchi miei tal arra:

88. *Ciò che narrate*: qui comincia la risposta al discorso di Brunetto, cioè alla profezia sul destino di Dante. La dignità di queste parole corrisponde alla figura nobile e schiva che Brunetto ha fatto del discepolo.

– *di mio corso...*: del corso della mia vita (cfr. X 132: *di tua vita il viaggio*).

– *scrivo*: cioè annoto nel libro della memoria.

89. *e serbolo a chiosar...*: continua la metafora del libro: lo conservo per farlo commentare a confronto con altro discorso (quello di Farinata) che mi è stato fatto.

90. *a donna*: a una donna – Beatrice – che saprà farlo, cioè saprà chiosarlo (cfr. X 132). La «chiosa» sarà poi fatta in realtà non da Beatrice, ma da Cacciaguida, che riprenderà l'immagine: *queste son le chiose / di quel che ti fu detto* (*Par*. XVII 94-5); si cfr. la nota a X 132.

– *s'a lei arrivo...*: se mi sarà concesso di giungere fino a lei. Dante dà sempre per incerto il compiersi del suo viaggio, che si svolge in vita, e quindi sotto il segno della possibilità dovuta al libero arbitrio dell'uomo.

91. *Tanto vogl' io...*: questo soltanto voglio che sappiate. L'attacco risoluto e tranquillo già caratterizza la risposta.

92. *non mi garra*: non mi garrisca, cioè non mi rimproveri; questa cioè è l'unica cosa che potrebbe turbarlo (cfr. XXVIII 115-7). – *garra* anche in *Par*. XIX 147. Per la desinenza, si cfr. la nota a IX 69.

93. *son presto*: sono pronto. Il piglio deciso di questa terzina mostra un uomo ormai pronto a porsi di fronte alla propria sorte, quale essa sia. Come apparve smarrito al primo annuncio della sventura (X 125), così ora che la cosa non è più *nuova* l'animo ha ritrovato la propria dignità e fierezza. Lo stesso atteggiamento tornerà in *Par*. XVII 24.

94. *Non è nuova*: si allude qui alle profezie precedenti di Ciacco e Farinata.

– *arra*: anticipo, caparra (di quel che gli riserba il futuro); cioè predizione.

però giri Fortuna la sua rota
come le piace, e 'l villan la sua marra».
Lo mio maestro allora in su la gota
destra si volse in dietro, e riguardommi;
poi disse: «Bene ascolta chi la nota».
Né per tanto di men parlando vommi
con ser Brunetto, e dimando chi sono

96. *e 'l villan la sua marra*: sembra frase proverbiale, come altre di questo contesto (cfr. vv. 65-6; 72) e contiene un moto di altero disprezzo: la Fortuna faccia pure il suo corso, e così il contadino continui a usare il suo arnese, cioè passi pure il tempo e volgano le stagioni, che egli non teme ciò che accadrà. Si confronti anche qui l'eco di *Par*. XVII 24, dove Dante si dichiarerà *ben tetragono ai colpi di ventura*. Benvenuto: «omnia faciant officium suum, et caelum et homines mutent vices suas, quia ego non mutabor».

– *marra*: strumento agricolo per radere il terreno («anche si dee arare, e con l'erpice e con le marre il luogo per tutto pianare»: Crescenzi, *Agricoltura* III 17). Qui è usato come oggi si direbbe *zappa*, per indicare arnese di uso quotidiano del contadino.

97. *Lo mio maestro...*: Virgilio entra in scena per la prima e unica volta nel canto, per avallare con la sua autorità l'atteggiamento di Dante.

99. *Bene ascolta...*: ascolta bene (con profitto) chi prende nota di ciò che ode (*la* è pronome con valore neutro: la cosa, le cose udite). Virgilio sembra riferirsi all'espressione di Dante al v. 88 (si veda il verbo *scrivo*) e certo riprende le sue parole del canto X, a proposito della profezia di Farinata (X 127-8). Il collegamento fra i due canti è evidente, e i due testi profetici si affiancano ormai nella memoria di Dante (v. 89) formando un unico motivo, di dolore e di grandezza, che sarà il segno di tutta la sua vita.

100. *Né per tanto...*: né per questo cesso di parlare; è modo virgiliano (*Aen*. VI 475-6: «Nec minus Aeneas... prosequitur lacrimis»). Dante sembra non voltarsi neppure – se così si può dire – alle parole di Virgilio, tutto preso dal dialogo con l'antico maestro, che riprende qui, dopo i toni drammatici dell'incontro e della profezia, un andamento familiare e discorsivo.

100-1. *parlando vommi con ser Brunetto*: con strano incanto, queste parole sembrano riportarci ai sereni colloqui delle strade fiorentine.

li suoi compagni più noti e più sommi.
Ed elli a me: «Saper d'alcuno è buono;
de li altri fia laudabile tacerci,
ché 'l tempo sarìa corto a tanto suono.
In somma sappi che tutti fur cherci
e litterati grandi e di gran fama,
d'un peccato medesmo al mondo lerci.
Priscian sen va con quella turba grama,

102. *più noti e più sommi*: più famosi e più alti per carica o posizione avuta in vita; è il criterio con cui si scelgono le anime nella *Commedia*, per dare al racconto maggiore forza educativa (cfr. *Par*. XVII 136-42). – *Sommo* è qui trattato come aggettivo di grado positivo; tale uso era abbastanza comune nell'italiano antico (così anche *il più minimo*, *più pessimo*, ecc.).

105. *ché 'l tempo saria corto...*: ché non ci basterebbe il tempo a un discorso (*suono*) così lungo come ci vorrebbe a ricordarli tutti. – *suono* per discorso, parlata, anche in VI 76 e *Purg*. XIX 136; per *saria* cfr. *avria* a XVI 48 e nota.

106. *In somma*: quasi, riassumendo, per abbreviare il discorso. Brunetto sembra voler ridurre al minimo le sue parole.

– *cherci*: chierici, uomini di chiesa (cfr. VII 38 e 46; XVIII 117). Il termine valeva anche «uomini di lettere», ma tale senso è espresso qui da *litterati* al verso seguente. La schiera di Brunetto è composta dunque di chierici e letterati, come la successiva di uomini politici. Le anime sembrano quindi raggruppate secondo la funzione avuta in vita.

107. *litterati*: la parola comprendeva gli uomini di studio in generale, sia di lettere che di scienze («letterato in ogni scienza» si trova nel Villani); tra questi *litterati grandi* e famosi è lo stesso Brunetto.

108. *lerci*: lordi, immondi; come già nella prima parlata Brunetto mostra per più segni (cfr. oltre: *di tal tigna*; *mal protesi*) una precisa condanna, quasi repulsione, per il suo peccato. Ciò vale a distanziarlo da quello, come non accade ad altri dannati, e contribuisce a fare di lui un «unicum» nell'*Inferno*.

109. *Priscian*: Prisciano da Cesarea, del VI secolo, celebre maestro di grammatica e autore della più diffusa grammatica latina del Medioevo, le *Institutiones gramaticae*. Non risultando da altre fonti che egli fosse colpevole di sodomia, si è pensato che al tempo di Dante egli fosse confuso col vescovo eretico Priscillano, del sec. IV, capo di una setta a cui era attribuito tale peccato. Sembra tutta-

e Francesco d'Accorso anche; e vedervi,
s'avessi avuto di tal tigna brama,
colui potei che dal servo de' servi
fu trasmutato d'Arno in Bacchiglione,
dove lasciò li mal protesi nervi.
Di più direi; ma 'l venire e 'l sermone

via più probabile che egli rappresenti, come il più famoso, la classe dei *pedagogi*, considerati abitualmente come sodomiti.

– *turba grama*: è un'ultima variante della serie già indicata (*greggia – masnada*), che ne compie il significato.

110. *Francesco d'Accorso*: figlio del giurista fiorentino Accursio, famoso maestro della scuola giuridica bolognese, insegnò anche ad Oxford per incarico di Edoardo I. Visse dal 1225 al 1293. Con Prisciano, sono due *litterati grandi e di gran fama*. Segue poi un «cherco», cioè un uomo di chiesa, sul quale solo si ferma Brunetto, trattandosi di personaggio fiorentino suo contemporaneo.

111. *s'avessi avuto...*: se avessi avuto desiderio di vedere tale sozzura (la tigna è una malattia della pelle che suscita repulsione); cfr. nota al v. 108.

112. *colui... che dal servo de' servi...*: il fiorentino Andrea dei Mozzi, vescovo di Firenze nel 1287, trasferito da Firenze a Vicenza (*d'Arno in Bacchiglione*) per opera di Bonifacio VIII (il papa si chiama appunto negli atti d'ufficio *servus servorum Dei*).

– *potei*: potevi; imperfetto con caduta della *v* intervocalica, come nella 1ª persona *potea*. Si cfr. *avei* (XXX 110) *dovei* (XXXIII 87) *facei* (*Par*. XIX 69). Si trova anche in Petrarca, *RVF*, CCCXIV 7 e CCLXX 94. Qui vale un condizionale passato (cfr. XXVII 69).

114. *dove lasciò...*: dove morì (a Vicenza, nel 1296).

– *mal protesi*: tesi malamente, disonestamente. Gli antichi commentatori concordano nell'esprimere biasimo e disprezzo per questo personaggio. Il Boccaccio ricorda che il fratello Tommaso, «onorevole cavaliere e grande nel cospetto del papa», ne chiese il trasferimento «per levar dinanzi dagli occhi suoi e de' suoi cittadini tanta abominazione». Di qui la ripugnanza chiaramente leggibile in questi versi. Gli altri due peccatori sono solo dei nomi; ma il terzo, per i fiorentini, era un ricordo ben concreto.

115. *'l venire e 'l sermone*: l'accompagnarmi e il parlare con te.

più lungo esser non può, però ch'i' veggio
là surger nuovo fummo del sabbione.
Gente vien con la quale esser non deggio.
Sieti raccomandato il mio Tesoro
nel qual io vivo ancora, e più non cheggio».
Poi si rivolse, e parve di coloro
che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna; e parve di costoro
quelli che vince, non colui che perde.

117. *nuovo fummo*: la polvere sollevata da nuove ombre. Questo fumo che si vede da lontano è il segno dell'arrivo di una nuova schiera di dannati.

118. *Gente vien...*: sembra da queste parole di Brunetto che in questo girone una schiera non possa incontrarsi con l'altra.

– *deggio*: forma meridionale (dal lat. *debeo*) diffusasi nella lirica e usata nella nostra poesia fino ai tempi moderni insieme al cong. *deggia*. La forma fiorentina era *debbo* (che Dante usa poche volte, mai nel poema), cong. *debbia* (cfr. XXIV 151 e nota).

119. *Sieti raccomandato...*: il discorso fin qui impersonale si accende improvvisamente: l'urgenza del distacco porta alle labbra di Brunetto quello che più gli preme, in parole tanto più intense quanto più brevi. Egli raccomanda il *Tesoro*, la sua opera maggiore, nella quale credeva poter vivere ancora; è infatti la fama, secondo il suo insegnamento, che dà all'uomo come una seconda vita (cfr. nota al v. 85). Con queste parole Brunetto è così concluso nella sua realtà storica, e nella realtà poetica del suo rapporto con Dante. Non sapeva infatti, osservò il Parodi prendendo la scena per vera, di affidare così la sua vita futura a una delle voci più forti dell'umanità.

121-3. *e parve di coloro...*: a Verona, la prima domenica di quaresima, si correva nella campagna una corsa a piedi, premiata con un palio verde; Dante dice il *drappo verde* per indicare appunto la corsa a piedi, perché un'altra se ne faceva a cavallo premiata con un drappo scarlatto. La scena, certamente vista da Dante in Verona, viene ora alla sua mente perché i concorrenti del palio verde correvano nudi.

124. *non colui che perde*: «l'espressione non avrebbe valore, se a quella corsa non fossevi stato anche il premio del perditore» (Zingarelfi), che riceveva un gallo. Dante vuole qui indicare la velocità della corsa, ma forse vuole anche ricordare Brunetto, in que-

sta ultima immagine, come un vincitore, e non come un perdente, pur in quella suprema miseria. Il suo sguardo sembra seguire il vecchio maestro che scompare correndo ignudo e affannato per il sabbione, perdendo ogni dignità (con quella *fretta*, / *che l'onestade ad ogn' atto dismaga*: *Purg*. III 10-1). A questa reale «perdita» si sovrappone forse in quell'ultimo verso la «vittoria» che nell'animo di Dante resta a Brunetto. La figura ha dunque infranto la cornice, come scrisse l'Auerbach, e *la cara e buona imagine paterna* ha sopraffatto per sempre il *viso abbrusciato* di Brunetto? In realtà questo discorso non è fattibile, perché tutta la forza e bellezza di quella immagine, tutta la dolcezza e il dolore della grande scena infernale stanno proprio nel drammatico rapporto tra le due realtà, tra la dignità e grandezza umana di Brunetto e la sua rovina eterna; quello cioè che Dante, in modo altissimo, esprime nelle tre brevi parole che precedono il celebre verso e che, se tolte, toglierebbero ad esso ogni forza, anzi la sua stessa ragion d'essere: *e or m'accora*.

NOTE INTEGRATIVE

32. **Brunetto Latino**. Nato nella terza decade del secolo, fu guelfo militante, magistrato, notaio, cultore e divulgatore di filosofia e retorica, e scrittore. Morì nel 1294. Dal 1260 al 1266 (cioè tra Montaperti e Benevento, gli anni della fortuna ghibellina) fu esule in Francia, dove visse della sua professione di notaio, e scrisse in francese la sua opera maggiore, il *Tresor*, vasta enciclopedia divulgativa del sapere sul modello degli *Specula*, o scritti enciclopedici allora in voga in Europa. Di lui ci restano anche due poemetti in settenari baciati scritti in volgare italiano: il *Favolello*, trattato dell'amicizia ispirato al *Laelius* di Cicerone, e il *Tesoretto*, quasi una riduzione del *Tesoro*, che tratta in forma allegorica dei vizi e delle virtù, e delle sette arti liberali. Tornato in patria, fu notaio e poi cancelliere del comune, e dal 1280 fino alla sua morte lo troviamo quasi sempre presente con autorevolezza nelle delibere fiorentine. La sua opera di traduttore e di divulgatore (ricordiamo soprattutto la traduzione dell'*Etica Nicomachea* e della *Retorica* di Cicerone) era rivolta come fine primario alla vita politica, secondo l'ideale ciceroniano. In questo preciso senso egli fu maestro ai fiorentini, come scrive il Villani: «fu cominciatore e maestro in digrossare i fiorentini e farli scorti in bene parlare e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica secondo la politica» (VIII 10). E in questa direzione, dell'uso cioè dell'etica e della retorica a un fine altamente politico – l'ordinata e civile convivenza degli uomini –, va inteso l'insegnamento che da lui ritenne il giovane Dante, e di

cui qui gli è resa testimonianza. A Brunetto del resto sembrano ispirarsi i primi trattati del nuovo esule: il *Convivio* si presenta in realtà come un nuovo *Tresor*, e il *De Vulgari* come una nuova *Retorica*. Se il discepolo oltrepassò poi il maestro, e abbandonò dietro di sé quella posizione filosofica (di cui il riferimento massimo è Cicerone) – come rivela l'introduzione dei due trattati –, ciò non distrusse quel profondo rapporto che qui è riconosciuto. (Si veda per più ampia informazione la voce *Latini Brunetto* in ED III, a cura di F. Mazzoni, e C.T. Davis, *Brunetto Latini and Dante*, in «Studi Medievali» s. III a. VIII [1967] 1, pp. 421-50.)

85. **Come l'uom s'etterna**. Dante rende qui testimonianza precisa di quello che fu veramente l'insegnamento di Brunetto per lui, cioè quello di un alto impegno morale nell'opera pubblica, che lascia all'uomo la fama nel mondo. «Forse aveva appreso soprattutto» osservò il Parodi «... a non disgiungere mai l'attività intellettuale da precisi e austeri intendimenti di utilità morale e civile.» Lo stridente e doloroso contrasto fra queste parole e la presente situazione del maestro di un tempo colpisce chiunque; pure Dante non arretra, si direbbe non ha timore, dal pronunciarle. La spiegazione è data immediatamente nei versi che seguono: se Brunetto ha di fatto assolto questo compito verso di lui, se ha dato questo profondo insegnamento morale – quale che sia stata poi la sua sorte personale –, egli di ciò è tanto grato che ritiene ben giusto dichiararlo, e pagare il suo debito, anche se la situazione sembrerebbe appunto renderlo impossibile. Questa è la forza drammatica dei due vv. 86-7, il senso profondo del *mentr'io vivo* e del *convien*. Questa cosa cioè deve essere detta, anche se suona in contraddizione con il luogo e il momento in cui viene detta. Si tratta, come si è osservato, di un'*eternarsi* che non oltrepassa l'ambito terreno, ambito nel quale resta circoscritta tutta l'azione e la vita del maestro fiorentino, ma è un valore umano che Dante riconosce e non spregia: è ciò che appunto resta a Brunetto (cfr., in fine del canto, il v. 120). In tutto l'*Inferno* dantesco, infatti, i valori positivi che i dannati hanno onorato in vita restano a dar loro dignità umana, senza togliere, anzi fortemente accentuando, l'infinita miseria della loro condizione.

CANTO XVI

[Canto XVI, ove tratta di quello medesimo girone e di quello medesimo cerchio e di quello medesimo peccato.]

Già era in loco onde s'udìa 'l rimbombo
de l'acqua che cadea ne l'altro giro,
simile a quel che l'arnie fanno rombo,
quando tre ombre insieme si partiro,

1. *Già era in loco*...: lasciato Brunetto, i due poeti hanno dunque camminato un certo tratto, tanto da udire ormai il suono della cascata formata dal Flegetonte. Si noti la precisione con cui Dante determina i luoghi e i tempi del cammino, e la distanza fra la scena di un'azione e la seguente.

– *rimbombo*: qui ancora confuso e lontano; più avanti sarà così forte da sopraffare le parole (v. 93), segnando così il cammino, e quasi facendo da cornice all'azione di questo canto (si veda la stessa parola, *rimbomba*, al v. 100).

2. *ne l'altro giro*: nel cerchio successivo, l'ottavo. E s'intende così che il dislivello è alto, e ripido.

3. *simile a quel*...: simile al ronzio che fanno gli alveari (cioè le api ronzando intorno ad essi). Le api sono care alla poesia classica, e il loro ronzio è paragonato da Virgilio al mormorio del vento e delle onde del mare («tum sonus auditur gravior, tractimque susurrant, / frigidus ut quondam silvis immurmurat Auster, / ut mare sollicitum stridit refluentibus undis...»: *Georg*. IV 260-2).

4. *quando tre ombre* : il costrutto sintattico *già era… quando…* (il *cum inversum* dei latini) permette alla prima terzina di stabilire

correndo, d'una torma che passava
sotto la pioggia de l'aspro martiro.
Venian ver noi, e ciascuna gridava:
«Sòstati tu ch'a l'abito ne sembri
esser alcun di nostra terra prava».
Ahimè, che piaghe vidi ne' lor membri

la distanza da Brunetto, e dare un diverso spazio al nuovo incontro (si cfr. l'attacco del canto XIII e nel XV i vv. 13-6).

– *si partiro*: si distaccarono; queste tre ombre agiscono e parlano *insieme*, come tre volti di una stessa figura. Essi si riveleranno per tre fiorentini, nobili ed onorati in vita, dediti al «ben fare» politico, e due dei loro nomi, come quello di Farinata, sono compresi tra quelli di cui già Dante chiese notizia a Ciacco (VI 79-81).

5. *torma*: come *masnada* nel canto precedente (XV 41), è termine militare; qui sta a indicare la nuova schiera (quella che Brunetto aveva visto da lontano: *gente ven...*). I primi peccatori erano chierici e letterati, questi sono invece uomini d'arme e politici.

– *che passava*: lontano dall'argine, questa volta, se i tre corrono verso Dante e Virgilio.

6. *de l'aspro martiro*: del duro tormento; l'accento di quarta e settima sottolinea il cadere di quella terribile pioggia (il *martiro* è il mezzo con cui si compie la pena; qui il fuoco, come a IX 133 le tombe degli eretici).

7. *Venian ver' noi...*: determina il *correndo* precedente: tutto il verso, come le parole seguenti, indica ansioso desiderio. Atti e parole dei tre, come abbiamo notato, sono comuni.

8. *a l'abito*: alla foggia del vestire: «ciascuna città aveva un suo singular modo di vestire, distinto e variato da quello delle circonvicine» (Boccaccio); e dei fiorentini scrive il Villani: «Anticamente il loro vestire ed abito era il più bello e nobile e onesto che di niuna altra nazione, a modo di togati romani» (*Cronica* XII 4).

9. *di nostra terra prava*: della nostra città, perversa fra tutte. Firenze non è nominata, ma come altrove definita dalle sue colpe (si ricordi VI 61: *la città partita*). La clausola della terzina risuona con forza, e dichiara quello che sarà il vero tema di tutto l'incontro.

10. *Ahimè, che piaghe*: fin dall'inizio, prima ancora di dire chi essi siano, Dante commisera la loro pena, Quell'*ahimè* che sembra sfuggire alla penna, nel ricordo, dà di fatto il tono a tutto l'episodio: esso sottintende l'onorabilità e il valore umano di quegli uomini, ora – *ahimè* – ridotti a tale miseria.

ricenti e vecchie, da le fiamme incese!
Ancor men duol pur ch'i' me ne rimembri.
A le lor grida il mio dottor s'attese;
volse 'l viso ver me, e: «Or aspetta»,
disse «a costor si vuole esser cortese.
E se non fosse il foco che saetta
la natura del loco, i' dicerei
che meglio stesse a te che a lor la fretta».
Ricominciar, come noi restammo, ei
l'antico verso; e quando a noi fuor giunti,

11. *incese*: da *incendere*; accese dalle fiamme, quasi fossero sempre brucianti.

12. *Ancor men duol*: ora, come allora. La commozione e la pietà per quel valore avvilito non sono dunque da limitare al Dante personaggio, ma – come è dichiarato fortemente – appartengono al poeta nell'atto stesso in cui scrive.

13. *s'attese*: rivolse l'attenzione, s'intende fermandosi (il fermarsi è compreso nel verbo, come in *Par*. XIII 29, in quanto necessario all'attenzione; cfr. IX 4: *attento si fermò...*).

15. *si vuole*: si deve, si conviene (cfr. *Purg*. XIII 18; XXIII 6; ecc.). Virgilio mostra di sapere chi sono le tre ombre che sopravvengono, ed è lui a suggerire il comportamento, altro elemento importante a comprendere l'insieme della scena: è la ragione stessa, non solo l'impulso affettivo del concittadino, che riconosce in quegli uomini qualcosa degno di essere onorato.

16-7. *che saetta...*: che (oggetto) la natura del luogo fa piovere come frecce (perché come le frecce ferisce dove tocca); per l'uso di *saettare* transitivo con l'oggetto interno cfr. *Vita Nuova* XXIII, *Donna pietosa* 47-8: «... e qual traendo guai, che di tristizia saettavan foco», *Purg*. II 55 e *Par*. XVII 57.

17. *dicerei*: direi; per questa forma antica non sincopata del condizionale (già incontrata a XIII 49: *averebbe*) si veda nota al I 118.

18. *stesse*: convenisse; cioè, se non fosse per le fiamme, dovresti tu correre verso di loro.

19. *come*: non appena.

20. *l'antico verso*: l'usato modo (di camminare e lamentarsi); cioè non corsero più gridando, come si accorsero che i due si erano fermati.

fenno una rota di sé tutti e trei. 21
Qual sogliono i campion far nudi e unti,
avvisando lor presa e lor vantaggio,

21. *fenno una rota di sé*: si disposero in forma di ruota, cioè in circolo, continuando a camminare. Poiché era loro proibito di arrestarsi anche un solo momento (cfr. XV 37-9), questo sistema era il solo che permettesse loro di parlare con Dante, che stava fermo sull'argine. L'espediente pone i tre in una situazione pietosa rispetto a Dante, come non bastasse già il loro stato, e il loro aspetto. Di tale miseria, come si vedrà, nulla è risparmiato. Eppure la loro dignità resta integra, e onorata. È forse questo l'esempio più evidente del senso che Dante ha voluto dare al suo inferno. Qui si materializza, per dir così, ciò che nell'episodio di Brunetto resta sottinteso.

22. *i campion*: la similitudine è stata riferita da molti ai lottatori greci e latini, di cui parlano i classici, anche perché essi lottavano appunto nudi e unti d'olio (cfr. *Aen*. III 281-2), per non offrire all'avversario quella *presa* di cui qui si parla. Tuttavia i due verbi al presente (*sogliono*, *sieno*) e il modo della similitudine, che sembra appellarsi a una scena ben nota ai lettori, fanno preferire decisamente l'interpretazione, già del Lana, che intende per *campion* i lottatori dei duelli medievali, ricordati del resto come *pugiles* anche in *Mon*. II, IX 9; il termine era infatti specifico per indicare i contendenti nel duello giudiziario, costume ancor vivo in Toscana al tempo di Dante, anche se in via d'estinzione (cfr. Davidsohn, BSDI VII 1900, pp. 39-43). Si legga il Lana: «è da sapere che in molte parti del mondo quando questione è che pesi tra due, e le parti non abbiano scritti over testimonianze a sufficienza, elle si sottomettono a volere che la ragion si cognosca in battaglia mortale... or se la questione era di grande affare, questi si armavano con arme da offensione e da diffensione», altrimenti «faceano la pugna dentro dallo steccato, nudi, e brancolavansi pure alle braccia, e quello che cadea la sua parte perdea». Il paragone coi lottatori, nei quali la nudità (e le ferite e il sangue) sono normali, alleggerisce e quasi cancella l'orrore di quell'aspetto, come osservò il Pietrobono. E la parola *campion* sembra in qualche modo riconoscere l'eccellenza civile che essi ebbero in vita.

23. *avvisando*: acutamente cercando con lo sguardo la presa con cui acquistare vantaggio: «avanti che venissero al prendersi, si guardavano per alcuno spazio, per prendere, se prender si potesse, alcun vantaggio con la prima presa» (Boccaccio).

prima che sien tra lor battuti e punti,
così rotando, ciascuno il visaggio
drizzava a me, sì che 'n contraro il collo
faceva ai piè continuo viaggio.
E «Se miseria d'esto loco sollo
rende in dispetto noi e nostri prieghi»,
cominciò l'uno «e 'l tinto aspetto e brollo,

24. *sien... battuti e punti*: forma passiva con valore riflessivo: si colpiscano e si feriscano.

25. *così rotando...*: con la stessa intensità di attenzione ciascuno voltava il viso verso di me, pur continuando a girare, così che dovevano volgere il collo in direzione opposta ai piedi. La similitudine consiste nei due atti contemporanei, del guardare attentamente qualcuno e insieme muoversi con tutto il corpo, cosa che fanno appunto, anche oggi, soltanto i lottatori; si aggiunge la nudità dei corpi, che porta al massimo grado di somiglianza il paragone.

– *visaggio*: per viso, è francesismo frequente negli antichi (da *visage*).

28-31. *Se miseria... la fama nostra...*: se la miseria del luogo e il nostro aspetto ci rende spregevoli, la nostra fama possa indurti... Alto ed inconsueto attacco, che sembra dar voce al contrasto racchiuso in ciò che finora si è visto: la *miseria* riempie questa terzina, ma la *fama* intona la seconda. Quella fama appunto che discorda così fortemente con quella miseria.

28. *sollo*: «non condensato né rassodato» (Landino); così *sollo* si dice della neve caduta di fresco, prima che indurisca. Dunque qui indica la qualità sabbiosa del terreno.

29. *rende in dispetto*: rende degni di spregio (*dispetto* equivale in Dante, come sappiamo, a disprezzo). *rende* è accordato con il primo dei due soggetti singolari (*miseria* e *aspetto*).

– *e nostri prieghi*: e anche le nostre suppliche; tragica aggiunta che dice l'estremo di quella miseria, tale da far spregiare non solo l'uomo, ma anche la sua preghiera. – In *prieghi* è la dittongazione di *e* tonica in sillaba libera, già incontrata (cfr. VI 89 e nota).

30. *tinto*: annerito, fuligginoso (*tinto* indica colore scuro; cfr. III 29); perché bruciacchiato.

– *brollo*: scorticato (*brollo* equivale a brullo, cioè spoglio, non solo di vegetazione; cfr. XXXIV 60: *rimanea de la pelle tutta brulla*). Qui indica le spellature, ma anche la mancanza di peli, prodotte dal fuoco (si veda oltre, *dipelato*, al v. 35). Si noti la crudele evi-

la fama nostra il tuo animo pieghi
a dirne chi tu se', che i vivi piedi
così sicuro per lo 'nferno freghi.
Questi, l'orme di cui pestar mi vedi,
tutto che nudo e dipelato vada,
fu di grado maggior che tu non credi:

denza dei due aggettivi, che il dannato riferisce a se stesso, esponendo senza veli quella *miseria*. Questa terzina è veramente come un nuovo attacco tematico, e segna il punto più alto a cui è giunto ora il racconto.

31. *la fama nostra*: su questa parola fa centro il periodo, e la speranza di Jacopo. Se grande è la miseria, quella fama forse varrà a farla per poco dimenticare. Si scioglie qui, in forma estesa, il nodo chiuso già nelle prime parole di Brunetto: *non ti dispiaccia / se Brunetto Latino un poco teco...* E queste due terzine sembrano chiosare quell'attacco.

– *pieghi*: induca; quasi riesca a render flessibile qualcosa di irrigidito.

32. *vivi piedi*: è evidente il contrasto con gli altri piedi, di tutti coloro che lì passano. Si ricordi lo stesso movimento nelle parole di Farinata: *per la città del foco / vivo ten vai...* Anche Farinata ha riconosciuto il fiorentino; lui dalla voce, questi dall'abito. Ricordiamo che anch'egli appartiene alla generazione di coloro *ch'a ben far puoser li 'ngegni*. Il richiamo quindi di modi stilistici e figurativi da questo canto a quello ha le sue profonde ragioni.

33. *sicuro*: senza alcun timore delle pene, che non ti toccano. L'aggettivo mantiene sempre in Dante il senso privativo latino: cfr. XXI 81: *sicuro già da tutti vostri schermi...*

– *freghi*: cioè premi sul terreno, camminando (col peso che le ombre non hanno).

34. *l'orme di cui...*: che cioè cammina davanti a me (nel girare intorno).

35. *tutto che*: per quanto; cioè per quanto ora sia in questa condizione, pure sulla terra... Tutte e tre le presentazioni sono impostate egualmente su questo schema, che ripete le due terzine dell'attacco: se ora così miseri, un tempo così famosi.

– *nudo e dipelato*: scioglie e precisa il senso di *brollo* del v. 30 (cfr. nota al luogo) ripetendo l'impietoso mettere a nudo la propria miseria che è proprio di questi spiriti, fin dalla prima parola.

36. *che tu non credi*: cioè che non crederesti, al vederlo come

nepote fu de la buona Gualdrada;
Guido Guerra ebbe nome, e in sua vita
fece col senno assai e con la spada.
L'altro, ch'appresso me la rena trita,
è Tegghiaio Aldobrandi, la cui voce

ora appare. Il verso dichiara fino in fondo la situazione: Jacopo sembra guardare la scena con gli occhi di Dante.

37. *de la buona Gualdrada*: è la figlia di Bellincion Berti (citato tra i fiorentini del buon tempo antico in *Par*. XV 112), moglie di Guido il Vecchio capostipite dei conti Guidi, ricordata dagli antichi come donna di grande virtù (cfr. Villani V 37-8). Da uno dei suoi cinque figli maschi nacque il Guido qui nominato. L'esser nipote di una tale donna, quasi esempio in Firenze dei buoni costumi (la denominazione*buona* è tipica di altre figure esemplari di cittadini: cfr. *'l buon Lizio* di *Purg*. XIV 97, *'l buon Gherardo* di *Purg*. XVI 124), era già titolo di onore, e tanto più forte appare il contrasto con la situazione presente.

38. *Guido Guerra*: Guido Guerra VI dei conti Guidi, conte di Dovadola, figlio di Marcovaldo (o Ruggero), fu alla metà del sec. XIII fra i capi della parte guelfa in Firenze e si distinse soprattutto come condottiero. Cacciò i ghibellini da Arezzo nel 1255, ed esule dopo Montaperti guidò i guelfi fiorentini fuorusciti nella battaglia di Benevento contro Manfredi. Fu dunque un personaggio di grande spicco nella vita cittadina, quasi un Farinata della parte guelfa; di qui la forza con cui risuona (e suonava all'orecchio fiorentino) quell'emistichio: *Guido Guerra ebbe nome*... che ancora mantiene, a distanza di secoli, il suo fascino.

40. *trita*: cioè la sbriciola calpestandola. Se *li piè d'i morti* non muovono ciò che toccano (cfr. XII 81-2), questa espressione va intesa come perifrasi per *cammina*; ma di fatto essa vuol sottolineare la meschina condizione di costui, in modo parallelo al v. 35, prima di pronunciarne il noto ed onorato nome.

41. *Tegghiaio Aldobrandi*: degli Adimari; cittadino autorevole, della stessa generazione di Guido Guerra e Farinata, podestà di Arezzo nel 1256, e uno dei capitani dell'esercito fiorentino a Montaperti, noto per aver allora inutilmente sconsigliato i concittadini dall'uscire in campo aperto contro i senesi. Di lui, come di Jacopo, Dante aveva chiesto a Ciacco.

– *la cui voce*...: le cui parole avrebbero dovuto essere accette nel mondo (e s'intende, sostanzialmente, in Firenze) quando dette il consiglio che avrebbe salvato la città da tanta strage.

nel mondo sù dovrìa esser gradita.
E io, che posto son con loro in croce,
Iacopo Rusticucci fui; e certo
la fiera moglie più ch'altro mi nuoce».
S'i' fossi stato dal foco coperto,
gittato mi sarei tra lor di sotto,

42. *dovria*: per la forma cfr. *avria* al v. 48 e nota; in questo caso vale per «avrebbe dovuto», secondo un uso attestato anche in altri luoghi (cfr. XIII 38 e nota). Altri intende *voce* per fama, per non alterare il valore del verbo, ma ciò non corrisponde al modo con cui son presentati gli altri due personaggi, ognuno con un suo dato specifico (*fece col senno... la fiera moglie...*) e in qualche modo scusante. La breve e allusiva proposizione relativa è del resto tipica di tali presentazioni dantesche (cfr. XXVIII 107; XXXII 123; *Purg*. VI 18; ecc.).

43. *E io...*: per ultimo anche lui, come gli altri, appare prima nella sua abiezione presente (*con loro in croce*) e poi con il suo nome. I tre nomi sono posti tutti all'inizio del verso centrale, e con notevole rilievo ritmico. Ad essi è infatti affidata tutta la speranza di essere ascoltati, cioè, in altri termini, il valore umano che ancora resta in loro. Cfr. oltre v. 59: *li onorati nomi*, e si ricordi come solennemente si nomina Brunetto (XV 32).

44. *Iacopo Rusticucci*: onorato cavaliere fiorentino; il suo nome compare in più documenti di atti pubblici verso la metà del '200. Nel 1254 trattò per conto di Firenze con le altre città toscane. Anche lui appartiene al gruppo degli eminenti cittadini di cui Dante domanda a Ciacco. Ormai non sembra più un caso che tali personaggi illustri e onorati si trovino qui, tra *l'anime più nere* (VI 85). E bisogna domandarsene il significato (cfr. per questo problema l'Introduzione al canto).

45. *la fiera moglie*: verso allusivo, con riserbo, a un dramma di cui altro non possiamo sapere. Gli antichi commenti parlano tutti di ritrosia e malvagità della moglie, che spinse Jacopo al vizio di sodomia, ma forse derivano la loro informazione dal verso stesso di Dante.

46-51. *S'i' fossi stato... ghiotto*: anche queste due terzine sembrano svolgere e commentare in forma analitica la situazione già apparsa nel canto di Brunetto, dove la concentrazione drammatica tiene tutto il dettato su un altro registro.

46. *coperto*: cioè protetto, come era stando sull'argine.

e credo che 'l dottor l'avrìa sofferto;
    ma perch'io mi sarei brusciato e cotto,
vinse paura la mia buona voglia
che di loro abbracciar mi facea ghiotto.
    Poi cominciai: «Non dispetto, ma doglia
la vostra condizion dentro mi fisse,
tanta che tardi tutta si dispoglia,
    tosto che questo mio segnor mi disse
parole per le quali i' mi pensai

48. *avria sofferto*: avrebbe tollerato (giacché Virgilio per primo lo ha invitato alla *cortesia* verso costoro). Il verso allude alla continua premura e spinta a non indugiare, a non perdere tempo, che fa parte della figura di Virgilio come guida.

– *avria*: il condizionale in *-ia*, di origine siciliana, diffuso nella nostra lirica antica, si affianca nella *Commedia* a quello fiorentino in *-ei*, come accade per l'imperfetto (cfr. *avieno* a IX 39 e nota). Così troviamo *avria* e *avrebbe*, *faria* e *farebbe* ecc.

49. *brusciato e cotto*: endiadi, forse risolvibile come suggerisce il Torraca: *brusciato* accenna alla causa, *cotto* all'effetto. Per la grafia *brusciato* cfr. V 134: *basciato*, e nota.

51. *di loro abbracciar*: di abbracciar loro. Un simile costrutto a *Purg*. XI 34.

– *ghiotto*: bramoso (cfr. *Purg*. XVII 122; *Par*. XI 125; ecc.). I forti desideri sono spesso in Dante, se non sempre, risolti in immagine di fame o di sete: si pensi che solo due volte su sette nel poema questo aggettivo è riferito propriamente al cibo.

52. *Non dispetto*, *ma doglia*: non disprezzo, ma dolore; riprende la parola di Jacopo: *rende in dispetto...* (v. 29). Le due forti parole in antitesi racchiudono il tema centrale dei due canti. E tutta la terzina sembra ancora una volta ricordare un verso del canto precedente: *ché 'n la mente m'è fitta*, *e or m'accora* (XV 82).

53. *dentro mi fisse*: mi confisse nel profondo dell'animo (tanto che tarderà a scomparire); si cfr. *'n la mente m'è fitta* nel verso sopra citato.

54. *tutta si dispoglia*: si distacca (si distaccherà) completamente da me (quasi un abito che uno porta addosso). L'uso del presente con valore di futuro (qui indicato dall'avverbio *tardi*) è proprio della lingua antica, e si troverà più volte (cfr. *Purg*. VII 96; Parodi, *Lingua*, p. 372).

56. *parole per le quali...*: parole tali a vostro riguardo, ch'io

che qual voi siete, tal gente venisse.
Di vostra terra sono, e sempre mai
l'ovra di voi e li onorati nomi
con affezion ritrassi e ascoltai.
Lascio lo fele e vo per dolci pomi
promessi a me per lo verace duca;
ma 'nfino al centro pria convien ch'i' tomi».

pensai venissero a noi persone di tanto valore e fama quali voi siete (cfr. i vv. 14-8).

58. *Di vostra terra sono...*: questa nuova ripresa dall'apostrofe di Jacopo (*di nostra terra prava*), posta in rilievo all'inizio del verso, come l'altra alla fine (*Non dispetto, ma doglia*), segna il secondo nodo dell'incontro (che segue così la stessa partitura di quello con Brunetto): l'amara condizione di Firenze.

– *sempre mai*: è intensivo di sempre, che ne rafforza vivamente il significato.

59. *li onorati nomi*: è questo il punto a cui torna tutto il canto: quei nomi famosi e venerati, sempre pronunciati nel mondo *con affezion*, sono ora in questo modo avviliti. E tuttavia essi non hanno perduto il loro valore, in forza del quale Dante si ferma, si duole, pietosamente parla (cfr. sopra la nota al v. 43).

60. *ritrassi*: riferii, ripetei ad altri; questo è sempre il senso del verbo *ritrarre* in Dante (cfr. II 6; IV 145; ecc.), né c'è ragione di intendere, come alcuni, *appresi*, *sentii dire*, che sarebbe inutile tautologia con *ascoltai*, mentre i due verbi indicano evidentemente le due azioni opposte dell'ascoltare e del parlare: ogni volta cioè che quei nomi venivano pronunciati.

61. *Lascio lo fele*: lascio l'amarezza del peccato (*fele* sta per tutto ciò che è amaro) e sono diretto alla felicità (*i dolci pomi*: la suprema dolcezza del bene; l'espressione è quasi una formula ricorrente: cfr. *Purg*. XXVII 115, e già *Rime* CIV 94). Con questo verso Dante rende ragione ai tre del suo camminare vivo per l'inferno, ma al di là della lettera c'è il senso profondo della sua storia umana: vicina a costoro per buona parte, ma poi recisamente distaccata e posta in salvo. Egli lascia infatti quell'amaro in cui essi rimangono (cfr. per questo l'Introduzione al canto).

62. *promessi a me*: si riferisce alle parole di Virgilio nel primo incontro, cioè che Dante potrà, se vorrà, salire al paradiso (I 121 sgg.).

63. *al centro*: della terra, cioè al fondo dell'inferno.

«Se lungamente l'anima conduca
le membra tue», rispuose quelli ancora,
«e se la fama tua dopo te luca,
cortesia e valor dì se dimora

– *tomi*: discenda, sprofondi; *tomare* valeva propriamente cadere, precipitare (cfr. XXXII 102). Cioè devo prima conoscere e toccare il fondo del male, per potermene liberare. L'umile terzo verso sembra correggere il primo, quasi per un riguardo a coloro che ascoltano, e insieme ammonimento a sé medesimo.

64. *Se lungamente...*: è il *se* augurativo, già usato da Farinata quando chiede dei suoi: così possa tu vivere a lungo... L'uomo dell'inferno non raccoglie l'accenno ai *dolci pomi* del cielo; ciò che egli può augurare è la lunghezza della vita terrena e della fama.

– *l'anima conduca*: cfr. *Conv*. III, v 12: la sua forma, cioè la sua anima, che lo [il corpo] conduce sì come cagione propria».

66. *e se la fama tua...*: è la cosa che per il dannato è più preziosa. Jacopo riecheggia il suo attacco (*la fama nostra...*) che di fatto ha *piegato* l'animo del viandante. La parola apre e chiude la prima parte dell'incontro, che verte sul rapporto tra i dannati e Dante, costruito tutto, e reso possibile, da quella *fama*.

– *luca*: dia luce, risplenda (cfr. IV 151).

67. *cortesia e valor*: le due parole sono la sintesi di tutto un mondo, dove la vita pubblica è governata dalle virtù civili (*valor*) e da nobili costumi (*cortesia*). È il mondo del passato, ora travolto dagli interessi economici delle nuove generazioni non più legate alla nobiltà (di nome e di fatto). *cortesia*, come si dice nel *Convivio*, sono «li belli costumi» che una volta si usavano nelle corti, per cui «cortesia e onestade è tutt'uno» (II, X 8); *valore* indica l'insieme delle virtù, militari e non (giustizia, fortezza, generosità), proprie dell'uomo pubblico (re, signore, illustre cittadino), come appare da più luoghi analoghi: cfr. *Purg*. VII 117; XIV 90; XVI 47. La coppia di parole era già quasi un *topos* letterario: cfr. Chiaro Davanzati, *Rime* LIX 15-6: «Ove dimora e posa / cortesia e valore? – In gentil core». Ma l'uso dantesco infonde loro nuovo vigore. Esse torneranno nei canti centrali del *Purgatorio*, dove il tema sarà ampiamente ripreso: *In sul paese ch'Adige e Po riga / solea valore e cortesia trovarsi...* (*Purg*. XV 115-6). Qui esse sono il segno di nobiltà, il valore che ancora resta ai tre fiorentini del tempo antico e del quale essi possono fregiarsi pur nella tragica situazione di dannati.

ne la nostra città sì come suole,
o se del tutto se n'è gita fora;
ché Guiglielmo Borsiere, il qual si duole
con noi per poco e va là coi compagni,
assai ne cruccia con le sue parole».
«La gente nuova e i sùbiti guadagni

– *dimora*: abita, risiede come nella propria dimora (si cfr. la citazione di Chiaro alla nota precedente). Il verbo al singolare, come il *suole* che segue, sottolinea l'unità concettuale dei due soggetti.

68. *suole*: vale «soleva», secondo un uso arcaico del verbo proprio anche del provenzale e del francese (cfr. *Rime* LXVII 53 e Contini, *Commento, ad locum*) che s'incontrerà altre volte nel poema.

70. *Guglielmo Borsiere*: è conosciuto soltanto per questa menzione di Dante e per la descrizione del Boccaccio nel commento a questo verso: «fu cavalier di corte, uomo costumato molto e di laudevol maniera»; con parole quasi identiche è ricordato anche in una novella del *Decamerone* (I 8). Appartiene dunque alla stessa categoria di Ciacco e di Marco Lombardo (cfr. *Purg.* XVI), cioè di quegli uomini che frequentando le corti meglio potevano rendersi conto della lenta corruzione del costume; per questo Dante li introduce nel poema come testimoni diretti del declino della *cortesia*.

71. *per poco*: da poco; è cioè giunto qui da breve tempo.

– *coi compagni*: con la schiera da cui ci siamo divisi.

72. *ne cruccia*: ci addolora, con le notizie che ci porta da Firenze. Che gli abitanti dell'inferno parlino tra loro della patria terrena apparirà anche nel canto XXII, tra i barattieri (cfr. vv. 88-90). Altro tratto, che testimonia come in essi resti l'umanità con i suoi valori ed interessi, cioè come l'uomo resti tale, pur nella profonda abiezione della perdita del suo fine. Si conferma qui che i dannati ignorano il presente, come aveva detto Farinata (si veda X 100-5 e note). I tre sembrano aggrapparsi alla speranza che Dante possa smentire il Borsiere, ma già sanno che quelle parole sono vere (vedi sopra al v. 9, *nostra terra prava*) .

73. *La gente nuova...*: il grido di Dante rivela come profonda fosse in lui la corrispondenza al sentimento dei tre, che sono in fondo la sua stessa voce. Come accade per Brunetto, la distanza invalicabile e drammatica tra il salvato e i dannati, che dà vita alla

orgoglio e dismisura han generata,
Fiorenza, in te, sì che tu già ten piagni». 75
Così gridai con la faccia levata;
e i tre, che ciò inteser per risposta,
guardar l'un l'altro com'al ver si guata. 78

prima parte dell'incontro, sembra scomparire quando si affronta il doloroso tema comune della città che si corrompe e rovina. Dante denuncia qui le cause che secondo lui stanno all'origine delle discordie fiorentine: l'ammissione in città della nuova classe commerciale, rivale della nobiltà (*la gente nuova*, cioè venuta dal contado, mescolandosi agli antichi abitanti) e l'arricchimento facile e rapido di molti (*i sùbiti guadagni*) dovuto al commercio e all'usura, da cui la loro arroganza e l'invidia delle antiche famiglie: era appunto il caso dei Cerchi e dei Donati (Bianchi e Neri) in cui superbia e invidia erano rispettivamente come esemplate. Si vedano le parole di Ciacco (VI 74-5) e la nota a suo luogo.

74-5. *orgoglio e dismisura*: l'arrogante superbia e l'eccesso nei comportamenti (i contrari di *cortesia e valor*) che portano la discordia e gli odi per cui già *piange* la città (divisa in fazioni, e prossima al *sangue*, come già disse Ciacco).

75. *Fiorenza*: il nome, presente fin dall'inizio (*Sòstati tu... di nostra terra prava*), è qui pronunciato per la prima volta nel canto, portando con sé tutta l'intensità dell'amore e del dolore che accomuna il vivo e i tre dannati in questo incontro infernale. Tutta l'analisi qui condensata in poche parole sarà ampiamente ripresa nel *Paradiso*, nei canti di Cacciaguida; in particolare sui nuovi cittadini, dediti al cambio, alla mercatura, alla baratteria, si veda l'esteso quadro di XVI 49-69.

76. *con la faccia levata*: verso l'alto, dove è Firenze.

77. *inteser per risposta*: presero per risposta alla loro ansiosa domanda, come di fatto era, il grido rivolto a Firenze.

78. *guardar l'un l'altro*: lasciando di fissare Dante, per lo sgomento di quella risposta. Questo sguardo doloroso che intercorre fra i tre nell'oscurità infernale, come tra chi apprende un'amara verità che già si aspetta e che improvvisa si rivela, è una delle più forti invenzioni del canto. Ricordiamo, quasi un anticipo, una prova a minor livello, lo scambio di sguardi in XV 18-9: *come suol da sera / guardare uno altro sotto nuova luna*. Si cfr. *Aen*. XI 120-1: «illi obstipuere silentes / conversique oculos inter se atque ora tenebant».

– *com' al ver*: come davanti alla verità: quasi dicano tra loro con

«Se l'altre volte sì poco ti costa»,
rispuoser tutti «il satisfare altrui,
felice te se sì parli a tua posta!
Però, se campi d'esti luoghi bui
e torni a riveder le belle stelle,
quando ti gioverà dicere "I' fui",
fa che di noi a la gente favelle».

lo sguardo: «dunque è vero». Il verbo *guatare* indica di solito una particolare intensità del guardare (cfr. I 24 e nota).

79. *Se l'altre volte*...: se anche le altre volte – cioè sulla terra – ti è così facile soddisfare alle domande altrui con tale libertà... I più riferiscono il *ti costa poco* alla facilità e concisione del parlare di Dante. Ma una lode alla retorica, sia pure altissima, dell'interlocutore ci sembra qui fuori luogo da parte dei tre, tutti presi dal loro problema. È più probabile si debba intendere la frase in senso politico: se sei sempre così pronto e ardito, senza timori cioè di suscitare odi e vendette, nel rispondere liberamente ad altri (e per questo *felice te*, che parli come vuoi – *a tua posta* – senza rispetti umani; e per questo tu potrai parlar di noi – forse ormai malvisti dalla *gente nuova* – al tuo ritorno). Oppure, come propose il Lombardi: «se il tuo libero parlare non ti procura danno», intendendo la frase come allusione a ciò che testimonia il Bruni nella *Vita di Dante*: «di grazia egli medesimo s'aveva tolta la via per lo parlare e scrivere contro i cittadini che governavano la repubblica».

81. *se sì parli*...: se puoi parlare così a tuo piacimento, cioè quanto e come vuoi (per *a tua posta* cfr. X 73 e nota). *felice te*, perché libero fra tanti costretti dal timore.

82. *Però*: perciò: perché così fortemente e liberamente sai parlare. Essi si affidano a una simile voce, di cui hanno conosciuto la forza, perché rinnovi la loro fama nel mondo.

– *se campi* . : se veramente scampi di qui, come dici, e come pare impossibile.

82-3. *luoghi bui... belle stelle*: è il vivo contrasto sempre rilevato nell'*Inferno*, dove la mancanza di luce (cioè di Dio) è il contrassegno definitorio (cfr. *valle buia*, XII 86).

84. *ti gioverà*: ti sarà motivo di gioia poter dire: io fui all'inferno, e ne sono tornato. Il verbo, e il motivo, è virgiliano: «forsan et haec olim meminisse *iuvabit*» (*Aen*. I 203).

85. *fa che*...: è l'imperativo latino (*fac ut*), già notato, che racchiude una preghiera: parla di noi!

Indi rupper la rota, e a fuggirsi
ali sembiar le gambe loro isnelle.
Un amen non saria potuto dirsi
tosto così com'e' fuoro spariti;
per ch'al maestro parve di partirsi.
Io lo seguiva, e poco eravam iti,
che 'l suon de l'acqua n'era sì vicino,
che per parlar saremmo a pena uditi.
Come quel fiume c'ha proprio cammino

86. *la rota*: che avevan fatto di se stessi (v. 21).

87. *ali sembiar...*: l'agilissimo verso, intessuto di liquide, ritrae la rapida fuga. Anche l'uscita di scena dei tre ripete la figura di Brunetto, che corre veloce per il sabbione come i corridori di Verona (XV 121-4). Così la sigla finale riconferma il parallelismo tra i due incontri, che abbiamo via via sottolineato. – *sembiar* è forma arcaica per *sembrar*: sembrarono; *isnelle* vale veloci (cfr. XII 76 e nota).

88-9. *Un amen...*: anche oggi «in un amen» vale: in un momento. L'espressione era evidentemente proverbiale. Dante rovescia tuttavia l'ordine consueto (fuggirono nel tempo di un amen) abbreviando così i tempi, quasi la cosa sia già accaduta (*fuoro spariti*) non appena è cominciata.

90 *parve*: parve bene; è lo stesso uso assoluto del verbo latino *videor*.

91-3. *e poco eravam iti...*: l'avvicinarsi del *suon de l'acqua* misura il cammino percorso, come all'inizio del canto.

93. *per parlar...*: se pure avessimo parlato, appena ci saremmo uditi l'un l'altro. Il *per* più infinito assume qui valore concessivo ipotetico (cfr. XXVIII 3 e *Purg*. XIV 94). Si veda per questo costrutto ED VI, p. 390.

94-6. *Come quel fiume...*: Dante cerca tra i paesaggi a lui noti una cascata alta e ripida, il cui fragore possa paragonarsi a quello, da lui immaginato delle acque del Flegetonte che piombano dall'alto nell'ottavo cerchio (e, come sempre, forse è proprio il ricordo di quella cascata che gli suggerisce la scena). La lunga similitudine, e il rombo del fiume, separano nettamente la scena con i sodomiti dal nuovo avvenimento, all'orlo del cerchio: l'arrivo di Gerione. – Intendi così la terzina: come il Montone, che è il primo fiume ad aver corso proprio sul versante sinistro dell'Appennino, partendo dal Monviso verso levante (cioè che non si getta, come

prima dal Monte Viso 'nver' levante,
da la sinistra costa d'Apennino,
    che si chiama Acquacheta suso, avante
che si divalli giù nel basso letto,
e a Forlì di quel nome è vacante,
    rimbomba là sovra San Benedetto
de l'Alpe per cadere ad una scesa
ove dovea per mille esser recetto;

gli altri, nel Po)... Oggi il primo non è più il Montone, ma il Reno, che allora sfociava invece nel delta padano.

97-9. *che si chiama Acquacheta... vacante*: che nel suo corso superiore, prima di scendere in pianura, prende il nome di Acquacheta, e non lo ha più all'altezza di Forlì; – *si divalli* (scenda a valle) è verbo formato col prefisso *di* indicante discesa come *si dichina*, *si diroccia*, ecc.; *è vacante* vuol dire «è privo», cioè non ha più quel nome. Veramente l'Acquacheta è soltanto uno dei tre torrenti che formano il Montone; ma è proprio quello che fa le cascate di San Benedetto, come dice Dante.

100. *rimbomba là*: il verbo, dopo le due terzine sospese, risuona fortemente al centro del periodo: tutta la similitudine sta in questo fragore.

– *sovra*: presso l'abbazia di San Benedetto dell'Alpe; il monastero, notissimo ai tempi di Dante, sorgeva su un colle nei pressi della cascata, detta appunto dei Romiti.

101-2. *per cadere ad una scesa...*: e fa tal rimbombo perché cade giù con un solo balzo, là dove dovrebbe esser ricevuto (*recetto*) per mille scese, cioè per più gradini, rompendo via via il suo impeto, o per più cascate. È questa la sola spiegazione sintatticamente e logicamente accettabile del passo, più volte discusso. Alcuni antichi (Boccaccio, Benvenuto) e moderni (Scartazzini, Vandelli) intendono *ove* come riferito a San Benedetto, e *recetto* come sostantivo (ricettacolo, rifugio); alludendosi qui o ad un castello progettato dai conti Guidi che avrebbe dovuto ospitare gran numero di famiglie, o al monastero ora povero di monaci, che avrebbe potuto accoglierne più di mille. Riferimenti che sembrano non pertinenti al contesto, e non ben sostenibili sintatticamente. Come nota il Sapegno, «*mille* è contrapposto ad una (*una sola*) e non può sottintendere se non *scese*». Si ricordi inoltre che il verbo reggente della causale è *rimbomba*, e il rumore è dovuto appunto al salto altissimo della gran quantità d'acqua (rimbomba perché cade tutta

così, giù d'una ripa discoscesa,
trovammo risonar quell'acqua tinta,
sì che 'n poc'ora avria l'orecchia offesa.
Io avea una corda intorno cinta,
e con essa pensai alcuna volta
prender la lonza a la pelle dipinta.
Poscia ch'io l'ebbi tutta da me sciolta,
sì come 'l duca m'avea comandato,
porsila a lui aggroppata e ravvolta.

insieme ad una sola scesa). Per tutte queste ragioni preferiamo la lezione *dovria* della '21, ugualmente autorevole nella tradizione, a *dovea* del Petrocchi, forma che sembra favorire l'interpretazione da noi respinta (si veda Petrocchi *ad locum*).

103. *d'una ripa discoscesa*: da una parete dirupata, a piombo; che è appunto paragonata all'*una scesa*, l'unico balzo dell'Acquacheta.

105. *offesa*: danneggiata; quel suono era così forte che in breve tempo, a chi stesse lì vicino, avrebbe fatto male alle orecchie.

106 sgg. *Io avea...*: la cascata e la rupe a piombo occupano ora la scena, in virtù della similitudine che ha creato il diverso ambiente dove ora è concentrata l'attenzione. Comincia qui il nuovo episodio (il lancio della corda e l'apparire di Gerione) che prepara l'ingresso al cerchio della frode, mondo tutto diverso da ciò che si è visto fino ad ora.

106. *una corda*: la corda che prende la lonza e Gerione è un simbolo ancora non decifrato. Si veda la nota alla fine del canto.

107. *alcuna volta*: può valere «qualche volta» (come in *Par*. XVIII 22) o anche «una certa, una determinata volta», secondo il valore che *alcuno* assume a XX 113 e 129; *Purg*. VI 29, e XXX 110. È più probabile che si tratti qui del secondo senso, anche se il riferimento preciso ci sfugge, come vari elementi di questa allegoria, chiara nell'insieme, oscura nei particolari.

108. *a la pelle dipinta*: dalla pelle screziata (cfr. I 42: *a la gaetta pelle*, con lo stesso costrutto di stampo francese di *alla* per *dalla*).

111. *aggroppata e ravvolta*: ravvolta in forma di groppo, cioè di matassa, perché potesse esser lanciata lontano, in fondo al burrone.

Ond'ei si volse inver' lo destro lato,
e alquanto di lunge da la sponda
la gittò giuso in quell'alto burrato.
'E' pur convien che novità risponda'
dicea fra me medesmo 'al novo cenno
che 'l maestro con l'occhio sì seconda'.
Ahi quanto cauti li uomini esser dienno

112. *inver' lo destro lato*: per acquistare slancio a tirar lontano.

113. *alquanto di lunge*: perché le sporgenze eventuali della ripa non la trattenessero nel cadere. Tutti questi gesti indicati nei particolari, spiegabili tutti – come abbiamo visto – realisticamente, sembrano tuttavia voler indicare un qualche riposto significato, quasi il compiersi di un rito, che tuttavia ci resta indecifrato.

114. *burrato*: burrone; la stessa parola (XII 10) indica lo scoscendimento fra il VI e il VII cerchio. Anche là c'è una scesa (una roccia discoscesa) dove giace il Minotauro. Così dall'VIII al IX cerchio troveremo un nuovo ripido balzo, il pozzo dei giganti. Tre profondi dislivelli separano dunque i tre ultimi cerchi infernali – mentre nei primi, quelli degli incontinenti, si scendeva dall'uno nell'altro con relativa facilità – indicando figurativamente il sempre più profondo precipitare nel male.

115. *E' pur convien...*: deve pur accadere; la viva espressione del linguaggio parlato sottolinea l'impaziente attesa di Dante. *E'* (ei) è soggetto neutro del verbo impersonale, di uso corrente; cfr. X 97 (*El par*) e nota.

– *novità*: un fatto nuovo, cioè inconsueto, certo deve rispondere all'inconsueto segnale (*novo cenno*); *novità* e *novo* hanno evidentemente lo stesso significato di eccezionale, inusato, che è del resto normale nella lingua antica.

117. *sì seconda*: segue con tanta attenzione.

118-20. *Ahi quanto... senno*: come prudenti devono essere gli uomini (anche nei pensieri) quando sono vicini a chi non vede solo gli atti (*l'ovra*), ma è capace di vedere con la mente all'interno dei pensieri stessi! Virgilio, cioè, ha già afferrato l'impazienza di Dante. L'esclamazione gnomica, che sembra superflua, è intonata al mondo della frode, in cui si sta per entrare. La frode è possibile infatti proprio perché in genere gli uomini vedono l'*ovra*, e non i *pensieri* degli altri.

118. *dienno*: devono; forma inusuale, tra il senese *dieno* (cfr. XXXIII 7) e il pisano *denno* (che è lezione di molti manoscritti).

presso a color che non veggion pur l'ovra,
ma per entro i pensier miran col senno!
El disse a me: "Tosto verrà di sovra
ciò ch'io attendo e che il tuo pensier sogna:
tosto convien ch'al tuo viso si scovra».
Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna
de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote,
però che sanza colpa fa vergogna;
ma qui tacer nol posso; e per le note

122. *sogna*: immagina, intravede vagamente, come accade in sogno (Dante si aspetta infatti qualcosa di eccezionale, che può formulare solo genericamente come *novità*); si contrappone a *io attendo*, che esprime la certezza di chi sa.

125. *al tuo viso*: al tuo sguardo.

124-6. *Sempre a quel ver...*: altra dichiarazione gnomica, che vuol preparare il lettore alla cosa straordinaria che apparirà, tanto straordinaria da non essere credibile. È uno dei vivi mezzi usati nella *Commedia* – e sempre efficaci – per render veridico il racconto inverosimile. La frase va così intesa: sempre l'uomo deve evitare di riferire quei fatti che, pur veri, possono parer menzogna – per il loro carattere eccezionale, strano – perché ciò procura vergogna, cioè fa accusare di falsità, senza che vi sia colpa. La sentenza risale al trattatello latino *De quattuor virtutibus*, attribuito nel Medioevo a Seneca (citato in *Conv*. III, VIII 12 e Mon. II, V 3; cfr. L.A. Seneca, *Opera*, Basilea 1529, p. 673). Così Brunetto nel *Tresor* (II, LVIII 3): «La verités a maintes fois face de mençoigne». Questa formulazione è di Albertano da Brescia (*Volgarizzamento dei Trattati morali*, ed. 1873, p. 11): «Anche di dire tal verità che sia creduta, ch'altremente sarebbe tenuta falsità». La massima era dunque corrente, ma è proprio di ciò che Dante si vale per agire sul suo lettore. Il *ver c'ha faccia di menzogna* è la figura opposta di ciò che ora apparirà: Gerione, che è falsità con *faccia d'uom giusto* (XVII 10).

125. *chiuder le labbra*: quasi a impedire l'uscita dalla sua bocca.

127. *ma qui*: ma questa volta io non posso tacerlo (e il lettore intende così che ciò che dirà è vero).

– *per le note*: *note* vale qui «parole ritmate», composte in armonia come lo è la musica, cioè versi (normalmente infatti il termine indica canto o suono). Anche un'altra volta Dante chiama note i

di questa comedìa, lettor, ti giuro,
s'elle non sien di lunga grazia vòte,
    ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro
venir notando una figura in suso,
maravigliosa ad ogne cor sicuro,
    sì come torna colui che va giuso
talora a solver l'àncora ch'aggrappa

suoi versi (XXXII 93), ma con valore che appare diverso, di «cose annotate» (vedi nota ivi).

129. *s'elle non sien...*: (come è vero ciò che io dico) così le mie note non siano prive di lungo favore tra gli uomini (è il *se* deprecativo latino, più volte usato nel poema). È questo dunque ciò che Dante teme più d'ogni cosa.

130. *ch'i' vidi*: io dunque veramente vidi.

– *grosso*: denso per il fumo che lo ammorba (cfr. IX 82: *aere grasso*) .

131. *venir notando...*: ecco apparire la cosa tanto attesa: è una figura che nuota nell'aria, lentamente, come dice il ritmo del verso e la similitudine che segue. – *figura* indica forma indistinta, ancora non riconoscibile per l'oscurità.

132. *maravigliosa*: tale da destar meraviglia (nel senso latino di timoroso sgomento) ad ogni cuore, per quanto *sicuro* (intrepido).

– *sicuro*: «sicurtà... è una virtù per la quale l'uomo non ridotta [teme] punto i mali né i pericoli che li sono dinanzi li occhi» (Bencivenni, *Volgarizzamento del Paternostro*, Firenze, 1828, p. 46).

133-5. *sì come torna...*: come nuota tornando in alto il marinaio che scende nel fondo del mare per sciogliere e liberare l'ancora rimasta impigliata in uno scoglio o altra sporgenza che vi si trovi; come cioè appare a chi attende dalla nave l'ombra del nuotatore che risale in superficie.

134. *aggrappa*: avvinghia, afferra (cioè si aggrappa ad esso con i suoi uncini); l'uso transitivo di *aggrappare* («afferrare, tener forte con gli artigli»: Crusca) era normale in antico accanto a quello riflessivo, che troviamo in altri due luoghi del poema (XXIV 29; XXXIV 80).

o scoglio o altro che nel mare è chiuso,
che 'n sù si stende, e da piè si rattrappa. 136

135. *chiuso*: racchiuso, celato nel fondo.

136. *che 'n sù si stende*: che, nell'atto del nuotare, protende in alto le braccia e ritrae a sé le gambe e i piedi, per darsi la spinta necessaria a risalire. Con due evidentissimi verbi Dante ritrae il doppio movimento del nuotatore che risale dal fondo, cogliendo l'ombra che emerge alla vista nel suo faticoso progredire. La similitudine risponde, nella velata figura che affiora dalle profondità marine, all'attesa di cosa meravigliosa che riempie i versi precedenti: con l'assoluta precisione degli elementi figurativi, e insieme il senso di mistero che l'avvolge, essa dichiara la veridicità e l'eccezionalità dell'evento. Su questa enigmatica apparizione si chiude il canto, preparando l'apparizione viva e reale e l'esclamazione violenta che aprono il successivo.

– *si rattrappa*: ancor vivo oggi *rattrappirsi*, che indica il contrarsi delle membra per freddo, malattia, vecchiaia o simili.

NOTA INTEGRATIVA

106. **Una corda**. Questa corda ha certamente un significato allegorico, riferito sia alla lonza (lussuria) sia a Gerione (la frode). Dante vuole indicare che c'è un rapporto fra le due, che si possono prendere, cioè domare, con lo stesso mezzo. Gli antichi interpretano tutti la corda come frode, ma l'interpretazione non convince, sia perché con la frode non si vince la lussuria, anzi vi si accede (con la seduzione appunto); sia perché lo strumento usato da Virgilio non può essere che buono, cioè una virtù opposta a quei vizi. Su quale sia questo strumento – che la corda raffigura – molto si è discusso, senza giungere a una soluzione definitiva. Il Nardi indicò che nel VII dell'*Etica* aristotelica frode e lussuria sono collegate, in quanto la lussuria implica seduzione e inganno (VII 7, 1149b e 11, 1152a) come dimostra l'appellativo omerico di Venere: «dolosa Cyprigna». Per questo la stessa corda è buona per tutte e due. E propose che la corda vada intesa come la nota figura biblica del cingolo ai fianchi, o lombi, che spesso ritorna nell'Antico e Nuovo Testamento, nei suoi significati principali di giustizia (come appare in *Is*. 11, 5) e di temperanza o castità, come tradizione e liturgia normalmente la presentano, ritenendo posta nei lombi la sede della concupiscenza (Nardi, *Saggi e note*, pp. 332-54). Questa linea di interpretazione sembra la più sicura, in quanto basata da una parte su un riferimento biblico e liturgico – e quindi a tutti noto e afferrabile – e dall'altra sul testo dell'*Etica*. All'idea di giustizia corrisponde del resto quella di legge, che altri autorevoli interpreti hanno proposto per la corda (Torraca, Pasquazi). E che la corda sia un segno ambivalente, posto al punto di cerniera tra i due diversi mondi infernali (Caretti), è indicato dallo stesso Dante. Si tratta, infine, del dominio dell'uomo su se stesso; e in questo senso il cordiglio era portato dall'ordine francescano. Per questo non escluderemmo che, come scrisse il Buti (e oggi sostiene il Vallone), Dante avesse letteralmente «una corda intorno cinta», non per caso, ma nella sua qualità appunto di terziario francescano (*cordiglieri* erano detti infatti i francescani, come appare da XXVII 67), fatto non documentato in alcun modo, ma su cui ci restano anche altre sia pur tarde testimonianze; tale circostanza renderebbe più chiaro anche il verso successivo. Su tutta la questione si veda, oltre al saggio del Nardi, il riassunto delle diverse posizioni fatto da B. Maier in «Cultura e Scuola» XIV (1965), pp. 279-80.

CANTO XVII

[Canto XVII, nel quale si tratta del discendimento nel luogo detto Malebolge, che è l'ottavo cerchio de l'inferno; ancora fa proemio alquanto di quelli che sono nel settimo cielo; e quivi si truova il demione Gerione sopra 'l quale passaro il fiume; e quivi parlò Dante ad alcuni prestatori e usurai del settimo cerchio.]

«Ecco la fiera con la coda aguzza,
che passa i monti, e rompe i muri e l'armi!
Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!».
Sì cominciò lo mio duca a parlarmi;
e accennolle che venisse a proda

1. *Ecco la fiera...*: apertura solenne e profetica, che dà rilievo a questa figura i cui tratti appariranno ben presto di origine biblica. Un simile attacco esclamativo si ritroverà nel canto XIX, anch'esso intonato su temi scritturali. Qui appare in forma distinta ciò che alla fine del canto precedente era ancora pieno di mistero, e incuteva sgomento e stupore. La *fiera* è Gerione, immagine della frode, che è appunto punita negli ultimi due cerchi dell'inferno dove si sta per entrare. Su questa figura si veda la nota alla fine del canto.

– *aguzza*: appuntita, perché ha un aculeo velenoso, come la coda dello scorpione (cfr. v. 27).

2. *passa i monti...*: cioè supera e vince ogni difesa o riparo, della natura o dell'arte. Monti, mura, armi, erano le classiche difese in guerra. Pietro di Dante ricorda come con l'inganno furon passati i monti da Tamiri, regina degli Sciti, in guerra coi Medi, le mura di Troia da Sinone, e vinte dalla freccia di Paride le armi di Achille.

3. *appuzza*: cioè corrompe e guasta, giacché ciò che è corrotto esala fetore.

5. *accennolle*: come si fa dalla riva ad una imbarcazione che si avvicina.

– *venisse a proda*: venisse a riva, cioè si accostasse alla sponda di pietra, come una nave alla riva.

vicino al fin d'i passeggiati marmi.
E quella sozza imagine di froda
sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,
ma 'n su la riva non trasse la coda.
La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,

6. *alfin*: all'estremità, cioè là dove finiva l'argine di marmo sul quale Dante e Virgilio avevano camminato.

7. *E quella sozza...*: il verso definisce la fiera che qui è apparsa, rivelandone il senso: essa è l'*imagine*, cioè il simbolo, della frode (*froda* è forma arcaica comune, come *loda* e altri nomi femminili della terza declinazione latina), che è punita, come sappiamo dal canto XI, negli ultimi due cerchi (come Pluto rappresenta l'avarizia, il Minotauro la violenza e così via). Ciò chiarisce anche il senso del verso 2. Il violento disprezzo per questo vilissimo tra i peccati (che vìola ciò che è proprio dell'uomo: cfr. XI 25) è espresso dall'aggettivo iniziale: *sozza*, cioè immonda. *Sozzo* si trova in Dante sia in senso proprio: *sozza mistura* (VI 100), *l'aere amaro e sozzo* (*Purg*. XVI 13) ecc., sia in senso figurato: *l'opere sozze* (*Par*. XIX 136); qui li contiene ambedue.

8. *arrivò*: con valore transitivo: «cioè mise sopra la riva» (Boccaccio). Di questo uso («residuo di uso transitivo di verbo divenuto intransitivo»: ED VI, p. 325) si trovano altri esempi nei rimatori antichi (cfr. Cecco Angiolieri, ed. Marti, 120, 11: «a questo porto Amor m'ha arrivato»). Si noti che ancora non sappiamo di che specie sia questa *fiera*, e *testa* e *busto* sono dunque ancora termini vaghi e velati di timore.

9. *non trasse la coda*: che la coda resti celata, è tipico di questa figura di rettile, come la presentava la Scrittura (*Apoc*. 9, 10). In essa infatti è la sua forza mortale, che la frode sempre nasconde fino all'ultimo dietro benevola apparenza; già dal primo verso sappiamo che nella coda è racchiusa l'essenza stessa di questa fiera. Qui cominciamo a intravederne il senso, che si spiegherà solo alla fine della descrizione, ai vv. 25-7.

10. *faccia d'uom giusto*: non solo faccia d'uomo dunque, come le locuste dell'Apocalisse («facies earum tamquam facies hominum», *Apoc*. 9, 7), ma *d'uom giusto*. Questo aspetto umano giusto e benigno è in realtà il tratto più terribile. L'orrore della frode sta appunto nel fatto che essa usa per nuocere l'immagine divina dell'uomo, che è l'amore.

11. *avea di fuor la pelle*: cioè solo la parte esterna e visibile della pelle («onde Persio: "ego te intus et in cute novi"»: Landino).

e d'un serpente tutto l'altro fusto;
    due branche avea pilose insin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.
    Con più color, sommesse e sovraposte

12. *un serpente*: è la classica figura di Satana, il seduttore dell'uomo (cfr. nota al v. 1 in fine del canto). Si veda come Bonaventura riferisce l'opinione di Beda sul serpente dell'Eden: «Concessum est sibi corpus serpentis, quod tamen habebat faciem virginis, sicut dicit Beda, et *reliquum corpus erat serpentis*» (II Seni. dist. 21 a. I q. 2).

– *fusto*: cioè il tronco; distinto dalle *branche pilose*, che non sembrano di serpente, ma piuttosto di belva. Tali mostri compositi erano figurazioni comuni nella iconografia sacra, specie nelle sculture, capitelli delle chiese ecc. Questo sembra un drago con zampe forse leonine (cfr. XXVII 45). Il *pilose* simboleggia evidentemente che le azioni della frode sono compiute al coperto, nascostamente. Le tre parti di Gerione, osservò il Rossetti, sembrano raffigurare lo svolgersi della frode: essa comincia con l'ispirare fiducia (il volto giusto), poi tesse i suoi inganni (il fusto di serpente maculato a lacci e rotelle, come un tessuto), infine vibra il colpo fatale (la coda velenosa).

14. *le coste*: i fianchi.

15. *nodi... rotelle*: sono intrecci e piccoli scudi dipinti e rilevati sulla pelle del serpente, a figurare i *lacciuoli* (XXII 109) e le difese del frodolento. L'immagine deriva anch'essa dalle locuste, col corpo ricoperto di corazze (*loricae*) come il Leviatan di Giobbe («corpus illius quasi *scuta* fusilia»); si veda il commento di Tommaso ad *Apoc.* 9, 7: «habebant *loricas*, idest sententias quibus se armant... multae autem rationes *multipliciter involutae sunt diversae maculae in his loricis*» (Proto, articolo citato nella nota finale).

– *rotelle*: oltre che quello generico di «piccola ruota», rotella ha nell'italiano antico il senso specifico di «scudo rotondo», di uso comune negli scrittori fino al '500 (cfr. TB n. 2). Dato l'evidente richiamo alle locuste dell'Apocalisse, noi crediamo che questo senso sia qui senz'altro da preferire.

16. *sommesse e sovraposte*: sono le parti piane e quelle rilevate dei tessuti ricamati a rilievo, le une *sottomesse* e le altre *sovrapposte*. Appare così che i nodi, cioè i viluppi coriacei, e le rotelle, cioè i cerchietti squamosi, erano rilevati sulla pelle del mostro. Il

non fer mai drappi Tartari né Turchi,
né fuor tai tele per Aragne imposte.
Come tal volta stanno a riva i burchi,
che parte sono in acqua e parte in terra,
e come là tra li Tedeschi lurchi

paragone coi tessuti orientali, ben noti in Italia attraverso i mercanti veneziani, vuol ricordare le operazioni del frodolento, per le quali il linguaggio comune usa sempre metafore tessili (ordire, tramare, tessere inganni). Lo stesso senso ha il paragone con Aracne, famosa per le sue tele, e tramutata appunto nel ragno, che per mezzo della tela accalappia le sue vittime.

17. *Tartari né Turchi*: erano i popoli più famosi nell'arte della tessitura, ma neppur loro (quindi nessuno) fecero mai tessuti con più ricchezza di colori o di rilievi. I due versi portano il vivo e concreto ricordo di quei ricchi lavori, che appaiono allo sguardo con precisa evidenza, come accade di molte altre attività artigianali ricordate nel poema.

18. *imposte*: poste sul telaio (Venturi); cfr. *Purg.* XXI 27, dove appare chiaro il valore etimologico del verbo.

19-22. *Come talvolta...*: due altre similitudini – delle navi tratte a riva per metà e del castoro con la coda immersa nell'acqua – definiscono realisticamente la posizione di Gerione, con la testa e il busto sulla riva e la coda protesa nel vuoto (*Nel vano*). Lo scopo è di rendere il più possibile familiare e «visibile» quell'atteggiamento, attribuendo a un essere così irreale e in fondo astratto (la sua composizione è infatti tutta allegorica, come si è visto) una positura a tutti ben nota, propria di oggetti o animali assolutamente concreti.

19. *burchi*: imbarcazioni a remi (da cui *burchiello*); secondo il Buti son navigli da fiume, a fondo piano. Comunque di quelle che si traggono facilmente sulla riva.

21. *tra li Tedeschi lurchi*: nelle regioni germaniche; i castori erano tipici abitanti dei grandi fiumi germanici, come il Reno e il Danubio, anche se non mancavano in Italia (Fazio degli Uberti descrive per esempio nel *Dittamondo* i «beveri» delle paludi ferraresi) . Dante ha voluto dare all'immagine lo sfondo più cupo e remoto.

– *lurchi*: ingordi: «ghiotti, e ancora con bruttezza» (Anonimo). Deriva dal lat. *lurco*, *-onis*, sempre usato in senso spregiativo, che Dante poteva trovare in Servio (*ad Aen.* VI 4) o in Festo: «lurcones

lo bivero s'assetta a far sua guerra,
così la fiera pessima si stava
su l'orlo ch'è di pietra e 'l sabbion serra.
Nel vano tutta sua coda guizzava,
torcendo in sù la venenosa forca
ch'a guisa di scorpion la punta armava.

capacis gulae homines» (*De verborum significatu*, ed. Lindsay, p. 247).

22. *lo bivero*: è il castoro (lat. *biber*), che attira i pesci con la coda oleosa immersa nell'acqua, e poi li divora. Chiara immagine della frode, come notò l'Ottimo: «anche questo (come Gerione) è animale doppio, perché è acquatico e ha coda di pesce, con la quale attrae i pesci con le gocce d'olio che ne cadono, e così li prende». Anch'egli, con figura inversa da Gerione, offre ai pesci la parte amica, cioè la coda di pesce, e cela loro quella nemica, cioè la bocca.

– *s'assetta*: si siede (cfr. v. 91) nella posizione che prende quando fa la sua guerra ai pesci; cioè con le spalle al fiume e la coda nell'acqua.

23. *così...si stava*: cioè con il corpo in parte sulla riva e in parte nel vuoto.

24. *di pietra*: dipende da *serra*, racchiude: sull'argine che ricinge di pietra, cioè fa come una cornice di pietra al sabbione. Fin qui non si è parlato di questa sponda circolare, e per questo occorreva determinarla. La lezione qui seguita, di grande autorità nella tradizione, si trova in tutte le edizioni moderne (Moore, '21, Casella). Inutilmente faticosa dal punto di vista stilistico, anche se filologicamente motivata, appare quella prescelta dal Petrocchi (*ch'è di pietra e 'l sabbion serra)* di cui si vedano le ragioni *ad locum*.

25. *Nel vano*: nel vuoto.

– *tutta*: cioè l'intera coda, che guizza libera e terribile; la sua pericolosità, già presentita nei vv. 1 e 9, viene finalmente a scoprirsi e dichiararsi in questa terzina.

26. *venenosa forca*: la forcella, cioè la biforcazione con cui terminava la coda, armata di aculei velenosi.

27. *a guisa di scorpion*: la coda dello scorpione è velenosa, ma non biforcuta, mentre lo sono le pinze che esso porta sul capo; nella coda di Gerione sembrano dunque sommarsi le due armi dello scorpione.

– *armava*: come preparandosi a nuocere. Questa coda appare vivissima nella sua minacciosa forza; con la faccia benigna, sono le

Lo duca disse: «Or convien che si torca
la nostra via un poco insino a quella
bestia malvagia che colà si corca».
Però scendemmo a la destra mammella,
e diece passi femmo in su lo stremo,
per ben cessar la rena e la fiammella.
E quando noi a lei venuti semo,
poco più oltre veggio in su la rena
gente seder propinqua al loco scemo.

due parti del mostro dantesco che acquistano una vita concreta, mentre il fusto resta quasi una macchina allegorica e inerte.

28. *che si torca*: che devii un poco dall'usata direzione, che è verso sinistra (cfr. v. 31). Gerione non è dunque approdato davanti a loro, dove cioè terminava l'argine del Flegetonte (*i passeggiati marmi)*, ma un poco sulla destra (*diece passi*, v. 32), sulla cornice che cingeva tutto il sabbione, come sopra è detto (al v. 24). Che la via debba *torcersi* è spiegato così dall'Ottimo: «non si potea per diritto calle andare alla frode, anzi per tortuoso; nulla via mena a lei diritto».

30. *si corca*: si corica, cioè sta adagiata. Per la sincope di *i* dopo liquida, cfr. *carca* a VIII 27 e nota.

31. *a la destra mammella*: dal lato destro (cfr. XII 97); due volte sole nell'*Inferno*, qui e nel cerchio degli eretici, Dante e Virgilio volgono a destra. Il significato allegorico più plausibile è che, di fronte all'eresia e alla frode, peccati contro la verità, occorre armarsi di dirittura, intellettuale e morale (*la recta ratio, intelligendi e agendi*); cfr. nota a IX 132.

32. *in su lo stremo*: sull'estremità del cerchio, cioè sull'orlo di pietra, dove essi restano per *cessar,* cioè evitare, scansare (cfr. XIX 51 e *Par*. XXV 133) sia la rena infuocata, sia le fiamme che piovevano dall'alto. È chiaro che le fiamme piovono sul sabbione fino al suo margine, ma non sul margine stesso.

34. *a lei*: alla *bestia malvagia*.

– *semo*: siamo; voce ancor viva nel dialetto toscano. Le due forme coesistono in Dante (cfr. IV 41 e nota).

36. *gente seder*: ecco della nuova *gente*, nuovi abitatori del sabbione, finora rimasti fuori della vista; essi fanno parte della categoria, fra le tre individuate al primo entrare nel girone, di coloro che stanno seduti (*gente... tutta raccolta*, XIV 23). Supini i bestem-

Quivi 'l maestro «Acciò che tutta piena
esperienza d'esto giron porti»,
mi disse, «va, e vedi la lor mena.
Li tuoi ragionamenti sian là corti:
mentre che torni, parlerò con questa,
che ne conceda i suoi omeri forti».
Così ancor su per la strema testa
di quel settimo cerchio tutto solo
andai, dove sedea la gente mesta.

miatori, in corsa i sodomiti; così seduti sono gli usurai, che hanno peccato contro l'arte, figlia della natura e quindi *nepote* di Dio (si veda XI 97-105).

– *propinqua al loco scemo*: vicini alla cavità, cioè al luogo dove termina il girone e si scende con brusco dislivello – il balzo del Flegetonte – al cerchio ottavo. – *scemo* vale scemato, mancante di qualcosa; in questo caso «incavato» (cfr. *Purg*. VII 65: *quand'io m'accorsi che 'l monte era scemo...*) .

37. *tutta piena*: completa; cioè di ognuna delle specie di peccatori qui puniti.

39. *mena*: condizione (anche in XXIV 83); *mena* in senso di situazione, per lo più trista, era nell'uso del Due e Trecento (cfr. GDLI, *ad vocem*, 4).

40. *corti*: brevi; «per non esser quella gente degna che uno si trattenga seco» (Biagioli).

41. *mentre che*: fino a che.

42. *che ne conceda... forti*: cioè acconsenta a prenderci sulle spalle per portarci in fondo al *burrato*, nel cerchio ottavo. Il custode infernale diventa trasportatore là dove non è possibile il cammino, come già Flegiàs e più avanti Anteo.

43-5. *ancor.. andai*: andai avanti ancora, oltre i dieci passi già fatti, sul margine estremo (*la strema testa*) del cerchio. – *testa* vale parte terminale, come anche oggi *capo* (di un ponte, di una strada ecc.); cfr. XXIV 79.

44. *tutto solo*: tutta la terzina sottolinea questa solitudine, su quell'orlo estremo del girone, tra la sabbia infuocata e il vuoto, creando sospensione e sgomento.

45. *mesta*: cioè sofferente, che patisce pena. Il senso di «mesto» nell'italiano antico è molto più forte di quello moderno, che comporta una sfumatura di dolcezza. Si veda I 135, dove ugualmente è riferito alla sofferenza dei dannati: *e color cui tu fai cotanto mesti*.

Per li occhi fora scoppiava lor duolo;
è di qua, di là soccorrien con le mani
quando a' vapori, e quando al caldo suolo:
non altrimenti fan di state i cani
or col ceffo, or col piè, quando son morsi
o da pulci o da mosche o da tafani.
Poi che nel viso a certi li occhi porsi,
ne' quali 'l doloroso foco casca,
non ne conobbi alcun; ma io m'accorsi

46-51. *Per li occhi... tafani*: la descrizione della pena degli usurai, a differenza di quelle dei bestemmiatori e dei sodomiti, è fatta in modo spregiativo. Il paragone coi cani basta ad abbassare il gesto di difesa, che pur anche gli altri fanno, a livello abietto e vile. Fin d'ora traspare quindi il severo giudizio, che si accentuerà nelle figure dei singoli peccatori, riservato da Dante a questo peccato, piaga della società civile del suo tempo.

46. *scoppiava*: prorompeva in lacrime (Sapegno); il verbo esprime la violenza incontenibile del dolore.

47. *soccorrien*: soccorrevano (imperf. arcaico; cfr. IX 39 e nota); cioè correvano qua e là a difesa con le mani, opponendole ora alle fiammelle cadenti (*vapori*) ora alla rena ardente del suolo. Il verbo ritiene forse del suo senso etimologico di *correr sotto* (*subcurrere*), con valore proprio rispetto al primo complemento (*ai vapori*), esteso per analogia (*correr contro*) al secondo (Poggiali, Bianchi).

49. *i cani*: accucciati a terra, come questi dannati.

50. *or col ceffo or col piè*: crudele confronto; è la prima volta che il gesto umano è direttamente assomigliato a quello del bruto (si veda oltre, v. 75).

52. *porsi*: diressi (porgere da *porrigere*, composto di *rego* come *dirigere*); «porger gli occhi» è uso raro (mentre è comune «porger gli orecchi») ripreso da Petrarca: «nel fondo del mio cor gli occhi tuoi porgi» (*RVF* CLXIII 3).

53. *ne' quali*: riferito a *certi*: ad alcuni di coloro nei quali.

54. *non ne conobbi alcun*: così accade nel canto VII, nel cerchio degli avari (vv. 49-54); i due peccati hanno infatti una matrice comune, in quanto commessi per l'avidità di denaro. Là abbondano i chierici, qui i nobili, ugualmente bollati da un linguaggio duro e sprezzante (si confronti l'*asperitas* delle rime nei due luoghi). Tuttavia qui, se i volti non si lasciano riconoscere, le insegne genti-

che dal collo a ciascun pendea una tasca
ch'avea certo colore e certo segno,
e quindi par che 'l loro occhio si pasca.
E com'io riguardando tra lor vegno,
in una borsa gialla vidi azzurro
che d'un leone avea faccia e contegno.
Poi, procedendo di mio sguardo il curro,

lizie e le parole stesse di un dannato fanno individuare famiglie e singole persone. Ciò corrisponde al preciso intento, denunciatore e correttivo dei costumi che investivano l'ambito sociale, che è proprio del poema, rivolto soprattutto alle città (qui Firenze e Padova, come Lucca nella bolgia dei barattieri, Bologna in quella dei ruffiani, ecc.).

55. *una tasca*: è la borsa usata dai prestatori per riporre il denaro, che, quasi simbolo del loro spregevole mestiere, Dante pone qui al collo di ognuno con impressa l'arma nobiliare della famiglia; la borsa è divenuta così per sempre il loro segno di riconoscimento.

56. *certo*: determinato; ogni arma aveva una data figura (*segno*) su un fondo di un determinato colore.

57. *quindi par...*: sembra che i loro occhi, fissi su di essa (e quindi rivolti in basso), si pascano, si nutrano avidamente di quella vista: «*quindi*, scilicet ab ista bursa ubi habet semper animum, quia danarius suus est deus suus, et ibi posuit felicitatem suam» (Benvenuto). Si cfr. anche *Eccl*. 4, 8: «nec satiantur oculi eius divitiis».

59. *in una borsa gialla*: la prima insegna che Dante vede è un leone azzurro in campo giallo, o dorato, cioè l'arma dei Gianfigliazzi, nobile famiglia fiorentina guelfa di parte nera, ricordati dal Lana come «grandissimi usurai». Alcuni antichi identificano il dannato in messer Catello di Rosso, noto per aver esercitato l'usura in Francia, che morì in patria dopo il 1283. Dante comunque sembra voler indicare – come nel caso seguente – proprio la famiglia, di cui l'arma è il simbolo; non vi è infatti cenno alla persona.

61. *il curro*: il corso (*curro* è deverbale da *currere*); procedendo in avanti «lo scorrimento de' miei occhi» (Buti). Altri intende carro, cocchio, come latinismo dal lat. *currus*. Si tratta nei due casi di voce rara, richiesta dalla difficile rima in *-urro*. Preferiamo la prima più semplice ipotesi, sembrandoci inadeguata al contesto la troppo importante metafora «cocchio dello sguardo». Dante usa

vidine un'altra come sangue rossa,
mostrando un'oca bianca più che burro.
E un che d'una scrofa azzurra e grossa

sì, come ricorda il Torraca, la «navicella dell'ingegno» (*Purg.* I 2), ma si veda in quale senso emergente, e in una terzina interamente adattata a quella metafora.

62. *un'altra... rossa*: l'oca bianca in campo rosso era l'arma degli Obriachi, fiorentini anche questi, ma ghibellini (è la consueta imparziale distribuzione delle colpe nell'*Inferno*), di quelle famiglie cacciate dalla città nel 1258; anche di questi il Lana ripete che furono «grandissimi usurarii» e anche tra di essi è stato indicato uno in particolare: un Ciapo dalle antiche Chiose selmiane, un Locco dai documenti (prestatore di denaro in Sicilia nel 1298). Come per i Gianfigliazzi, se Dante ne ebbe in mente uno, qui non volle dirlo. È alle famiglie nobili fiorentine in genere, scelte una per parte, che è rivolta la sua accusa.

63. *mostrando*: è il già notato uso del gerundio con valore di participio presente: che mostrava (cfr. VII 27).

– *bianca più che burro*: la forza con cui son visti e rilevati i colori (l'oca bianca, la scrofa azzurra) in vivo contrasto tra la figura e il campo (giallo e azzurro, rosso e bianco, azzurro e bianco) dà una strana vitalità a queste figure di animali, che tengono quasi il posto delle persone. Si può osservare che è questo l'unico luogo dell'*Inferno* dove si vedano colori, giacché altrove tutto è grigio, o rosso di fuoco; forse per questo essi si accampano con tanta prepotenza nel verso.

64. *scrofa azzurra*: ed ecco la notissima arma degli Scrovegni di Padova, la scrofa azzurra in campo bianco (*grossa* vale «pregna»); questo dannato però, che non è fiorentino, esce dall'anonimato per apostrofare Dante e accusare altri due, ancor vivi, che presto saranno suoi vicini. Tali vili delazioni si ripeteranno più avanti, nel cerchio nono (XXXII 113 sgg., XXXIII 134 sgg.), segno del perverso piacere di recar danno altrui. I più riconoscono in questo dannato Reginaldo degli Scrovegni, la cui fama di usuraio era diffusa ovunque. Un ritratto della sua sordida vecchiaia e della sua morte (moriva gridando: «datemi la chiave dello scrigno, perché nessuno trovi il mio danaro») si legge in uno scritto di P. Selvatico (*Visita di Dante a Giotto*, in *Dante e Padova*, 1865, p. 108). Il figlio Arrigo fece costruire, ad espiazione dei peccati paterni, la famosa cappella affrescata da Giotto. Il fatto che egli dichiari altri due nomi, autorizza questa volta a ricercare anche il suo.

segnato avea lo suo sacchetto bianco,
mi disse: «Che fai tu in questa fossa?
Or te ne va; e perché se' vivo anco,
sappi che 'l mio vicin Vitaliano
sederà qui dal mio sinistro fianco.
Con questi Fiorentin son padoano:
spesse fiate mi 'ntronan li orecchi
gridando: "Vegna 'l cavalier sovrano,
che recherà la tasca con tre becchi!"».

67. *Or te ne va*: il dannato non aspetta una risposta, che non gli interessa; ciò che gli preme è soltanto, trattandosi di un vivo (*e perché se' vivo anco*) che lo ha scoperto, e può riferire sulla terra, di vendicarsi denunciando altri. Il suo modo scostante e brusco, il suo linguaggio plebeo, il bestiale gesto finale, avvicinano questo dannato agli abitanti degli ultimi cerchi.

68. *vicin*: concittadino (da *vicus*); senso comune tra gli antichi. Cfr. *Purg*. XI 140.

– *Vitalïano*: per gli antichi, si tratta di Vitaliano del Dente, cavaliere padovano, podestà di Padova nel 1307, il cui nome si ritrova implicato in varie vicende di liti e processi per prestiti. Dante appare nel poema, fin dall'*Inferno*, ben informato sui fatti di Padova, forse grazie al suo primo soggiorno in Verona presso gli Scaligeri.

69. *sederà qui*: proprio qui accanto, come cittadino della stessa città; ci sarà dunque, tra tanti fiorentini, un altro padovano.

71. *mi 'ntronan*: mi rintronano, mi fanno rimbombare (cfr. VI 32); il verbo esprime l'insofferenza spregiativa verso tutti quei fiorentini che ha intorno, e che ne aspettano ancora un altro.

72. *sovrano*: ironico: il grande, il famoso cavaliere, il più bravo di tutti. La smorfia che segue si accorda con questo sarcasmo sprezzante.

73. *la tasca con tre becchi*: tre becchi – cioè tre capri – in campo d'oro erano lo stemma dei Becchi, famiglia a cui apparteneva Giovanni Buiamonti, usuraio famigerato, «qui excessit omnes sui temporis in actu usurae» (Benvenuto); fu gonfaloniere di giustizia nel 1293 e risulta come *miles*, cioè cavaliere, dai documenti. Morì in miseria, come ci dice l'Ottimo, nel 1310. L'aver egli raggiunto un così alto ufficio pubblico, e il suo grado di cavaliere, dimostrano, come nota Benvenuto, che l'usura era esercitata «publice et in-

Qui distorse la bocca e di fuor trasse
la lingua, come bue che 'l naso lecchi.
E io, temendo no 'l più star crucciasse
lui che di poco star m'avea 'mmonito,
torna'mi in dietro da l'anime lasse.
Trova' il duca mio ch'era salito

verecunde», era cioè costume apertamente e vergognosamente tollerato; proprio questo è ciò che Dante vuole qui rilevare e violentemente denunciare.

74. *distorse*: in una smorfia animalesca; il verbo ha lo stesso valore che a VI 91: *li diritti occhi torse allora in biechi*, o in XXXIII 76: *Quand' ebbe detto ciò, con li occhi torti*... Alla fine del discorso, l'aspetto umano (la bocca, o gli occhi) si distorce tornando a livello di bestia, come infatti dirà subito il verso seguente (si riveda, nel XXXIII, il v. 78).

75. *come bue*: l'immagine vile chiude il cerchio in cui stanno gli usurai, aperto dalla similitudine dei cani (vv. 49-51). Anche le rime (*becchi – lecchi*) fanno parte di quel linguaggio aspro che Dante riserba a coloro che più disprezza (si veda XXXII 1-3, 50-4, e la coppia delle rime finali, 137-9).

76. *temendo no 'l più star crucciasse*: è il costrutto latino (*timeo ne*) già notato altrove (III 80): temendo che il trattenermi oltre potesse crucciare.

77. *di poco star*: si veda sopra, al v. 40.

78. *torna'mi*: tornai, me ne tornai (*tornarsi* era di uso corrente, come *partirsi*, *starsi* ecc.). Con questa terzina si conclude definitivamente il soggiorno nel cerchio settimo. La scena degli usurai è posta da Dante volutamente a parte, dopo l'incontro con Gerione, quasi a significare che il loro peccato già partecipa in qualche modo della frode che è punita nei cerchi seguenti. Gli stessi modi della raffigurazione e del linguaggio, via via osservati appartengono di fatto al più basso inferno, distaccandosi nettamente da quelli usati verso le altre categorie di violenti, come i suicidi o i sodomiti, che non comportano mai spregio o sarcasmo.

– *lasse*: misere, infelici. Il senso traslato di *lasso* (accanto a quello proprio di «stanco») appare chiaramente dalla comune esclamazione *lasso!*: me infelice! (V 112; XXVIII 107 e 140; XXX 63; ecc.); spesso unito con misero (XXVII 84; *Purg.* X 121; ecc.).

già su la groppa del fiero animale,
e disse a me: «Or sie forte e ardito.
Omai si scende per sì fatte scale:
monta dinanzi, ch'i' voglio esser mezzo,
sì che la coda non possa far male».
Qual è colui che sì presso ha 'l riprezzo
de la quartana, c'ha già l'unghie smorte,
e triema tutto pur guardando 'l rezzo,

80. *fiero*: vale selvaggio, e che incute terrore (cfr. XXI 31; XXXI 68; ecc.).

81. *Or sie forte e ardito*: l'esortazione dice che si sta per affrontare un passo difficile, e ci ricorda l'entrata alle due porte già varcate: è questo infatti come un terzo ingresso, nell'ultima delle tre grandi partizioni dell'*Inferno*: incontinenza, violenza e frode. Ed è anch'esso solennemente sceneggiato.

82. *Omai*: l'avverbio definitivo è presente anche all'entrata in Dite: cfr. VIII 67-8: *Omai, figliuolo, / s'appressa la città c'ha nome Dite*...

– *sì fatte scale*: tali specie di scale: finora c'erano «scale» percorribili al piede umano; negli ultimi due cerchi si scende solo trasportati dai custodi infernali, perché essi son separati da due profondi balzi rocciosi. Si osservi come il significato morale – lo sprofondare nei maggiori peccati – diventi viva e concreta realtà di paesaggio e di sentimento (sgomento e terrore).

83. *mezzo*: aggettivo con valore avverbiale: voglio essere in posizione media, cioè stare in mezzo, tra te e la coda.

84. *sì che la coda*...: la coda temibile, messa in risalto fin dal primo verso, potrebbe dunque nuocere ancora; ma nulla può contro il retto uso della ragione, impersonata da Virgilio. Anche qui, il valore allegorico si tramuta in umana premura, quasi di padre per il figlio, propria della figura di Virgilio. Tutta la scena della discesa appare della massima concretezza e naturalezza, come sempre accade quando Dante mette in scena la propria paura di fronte ai diavoli.

85-7. *Qual è colui*...: come il malato che ha così vicino il brivido (*riprezzo*) che precede la febbre quartana (forte febbre infettiva periodica, che torna ogni quattro giorni), che ne ha già le unghie livide, ed è tutto preso da tremiti al solo guardare (*pur guardando*) l'ombra (*'l rezzo*)... La vivissima similitudine, fondata tutta sul tremito incontenibile che insorge nell'uomo per la paura (non sotto-

tal divenn'io a le parole porte;
ma vergogna mi fé le sue minacce,
che innanzi a buon segnor fa servo forte.
I' m'assettai in su quelle spallacce;
sì volli dir, ma la voce non venne
com'io credetti: «Fa che tu m'abbracce».
Ma esso, ch'altra volta mi sovvenne
ad altro forse, tosto ch'i' montai

messo alla volontà, come quello della febbre), dà il tono a tutta la scena seguente. Le calme parole di Virgilio (*Or sie forte e ardito*) sono come il preludio; questo è il vero attacco tematico, dominato dallo sgomento.

88. *tal divenn'io*: è ripresa consueta della seconda terzina, in tale tipo di similitudini: cfr. II 40: *tal mi fec'io 'n quella oscura costa*, fino a *Par*. XXXIII 136: *tal era io a quella vista nova*.

– *porte*: da *porgere*: rivoltemi (cfr. II 135; V 108; ecc.).

89-90. *ma vergogna...*: ma la vergogna, che davanti a un valoroso signore rende forte anche il servo (per il timore di esser disprezzato), mi minacciò; cioè la vergogna di apparir vile di fronte a Virgilio – questa è la «minaccia» – mi spinse a farmi coraggio e a salire in groppa a Gerione. – *Buono* per valente, valoroso, era di uso comune (cfr. XVI 37). I rapporti fra *servo* e *buon signore* erano tema frequente della lirica cortese, nata nelle corti feudali.

91. *m'assettai*: mi sedetti.

– *spallacce*: il dispregiativo indica, più che il loro aspetto, il disgusto di dovervi sedere sopra; al v. 42 Virgilio le ha chiamate *omeri forti*.

92. *sì volli dir*: il *sì* è riferito a *volli*, e il *ma* che segue è correlativo: volli bensì dire, ma non potei. Il mancar della voce segna l'acme di questo crescendo di paura.

93. *com'io credetti*: cioè egli credette di pronunciare quelle parole, ma esse rimasero senza suono, articolate a vuoto.

– *Fa che tu m'abbracce:* abbracciami (dipende da *volli dir*); costrutto latineggiante già notato (cfr. XIV 140 e XVI 85). La preghiera taciuta, che pur Virgilio intende, conclude la figura in cui Dante vuol porsi: tremante come un malato, servo vile di fronte a valente signore, implorante aiuto come il bambino al padre.

94. *Ma esso*: all'impotente timore di Dante, si oppone questo calmo e sicuro aiuto.

94-5. *ch'altra volta... ad altro forse*: che già altra volta mi ven-

con le braccia m'avvinse e mi sostenne;
    e disse: «Gerion, moviti omai:
le rote larghe e lo scender sia poco:
pensa la nova soma che tu hai».
    Come la navicella esce di loco
in dietro in dietro, sì quindi si tolse;

ne in aiuto in altro rischio (*forse* sostantivato vale momento di pericolo, dove cioè è in forse la vita). I due *altro* dichiarano che l'atto di Virgilio è il suo proprio; con la pazienza del padre, egli viene, come sempre, in aiuto. Alcuni intendono il riferimento come generico (molte altre volte); altri come specifico, ad un singolo momento di grave pericolo; se è così, come la forma singolare e la eccezionalità della scena inducono a pensare, l'*altro forse* non può essere che l'apparire di Medusa alle porte di Dite (cfr. IX 58-60).

96. *m'avvinse*: è la risposta alla domanda non formulata dalla voce.

97. *Gerïon*: come sempre, Virgilio conosce il nome di tali custodi e li apostrofa con autorità. Si noti che solo in questo verso, appunto per bocca di Virgilio, Dante dà un nome mitico alla sua *imagine di froda*. La sua apparizione e descrizione resta così tutta legata, come vedemmo, a figure bibliche. Il nome, che non può ormai modificarne l'aspetto, serve a mantenere l'ordine stabilito per cui tutti i custodi infernali sono figure della mitologia classica (per lo più deformi – Cerbero, Pluto – o comunque empie – Flegiàs, i Giganti – e in gran parte presenti nell'Averno virgiliano); cfr. nota a III 83. Su Gerione si veda la nota al v. 1 alla fine del canto.

98. *le rote larghe...*: i giri che descriverai nello scendere siano ampi, e la discesa sia poca ad ogni giro, cioè lenta e graduale.

99. *nova soma*: l'insolito peso: il corpo vivo di Dante. Quel corpo pesa, come già sulla barca di Flegiàs (VIII 27), e sulle pietre che scendono al settimo cerchio (cfr. XII 30).

100. *Come la navicella...*: come una piccola imbarcazione esce lentamente all'indietro dal luogo dove era tratta a riva... ; si ripete l'immagine iniziale, dove Gerione approda solo con una parte del corpo, come *i burchi* alla spiaggia (vv. 19-20). Si noti la lentezza cauta del movimento, così come il verso lo descrive.

101. *quindi*: di là, dall'orlo di pietra dove era appoggiato.

e poi ch'al tutto si sentì a gioco,
là 'v'era 'l petto, la coda rivolse,
e quella tesa, come anguilla, mosse,
e con le branche l'aere a sé raccolse.
Maggior paura non credo che fosse
quando Fetonte abbandonò li freni,

102. *a gioco*: in piena libertà; cioè libero di muoversi nell'aria e di voltarsi, perché sufficientemente staccato dalla riva: «diciamo l'uccello essere a giuoco, quando è in luogo sì aperto, che può volgersi dovunque vuole, e similmente diciamo della nave, quando è fuori di porto e di luogo stretto, si può espeditamente voltare» (Landino).

103. *là v'era 'l petto*: cioè verso la riva; come l'imbarcazione che esce all'indietro nel mare deve poi rivolgere la poppa verso terra, e la prua verso il largo. L'osservazione attentissima di tutti i movimenti ricrea davanti ai nostri occhi la scena al vivo, tanto che ognuno giurerebbe che Dante l'avesse vista davvero (e in realtà l'aveva vista, quando osservava i burchielh della similitudine sulle rive dell'Adriatico).

104. *e quella*: cioè la coda (oggetto) mosse vivamente, tesa e rigida, facendola guizzare come fa l'anguilla.

105. *l'aere a sé raccolse*: come chi nuota fa dell'acqua.È lo stesso movimento del nuotatore descritto alla fine del canto XVI, ma visto nella sua fase alterna; il marinaio là *si stendeva* in avanti e raccoglieva le gambe, qui Gerione *tende* la coda e raccoglie a sé l'aria con le branche. Si completa così la figura del nuoto, con la quale Dante immagina compiersi il volo di un essere senza ali.

106. *Maggior paura*: di quella che allora provai io; le figure della barca e del nuoto descrivono i movimenti, ma non l'impressione del volo; così nel momento pauroso della sospensione nel vuoto, Dante chiama in suo aiuto il mito, cioè le immagini che già altri grandi sognatori prima di lui avevano creato per il volo dell'uomo. Quelle grandi paure, di Fetonte e di Icaro, non furon maggiori di questa.

107. *Fetonte*: figlio del Sole, volle guidare il cocchio paterno, ma i cavalli gli presero la mano e deviarono il loro corso, incendiando parte del cielo (v. 108); Giove fulminò il temerario, che precipitò nell'Eridano, antico nome del Po (*Met*. II 47-324). Della lunga narrazione ovidiana Dante coglie in un verso il momento del maggior terrore, quando Fetonte, già sgomento della propria im-

per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;
né quando Icaro misero le reni
sentì spennar per la scaldata cera,
gridando il padre a lui »Mala via tieni!»,

potenza e del vuoto che si apre sotto di lui, al vedersi davanti la coda velenosa dello Scorpione celeste (si noti la coincidenza), abbandona le briglie, e i cavalli prendono la loro folle corsa: «Ut vero summo despexit ab aethere terras / infelix Phaeton poenitus poenitusque iacentes, / palluit, et subito genua intremuere timore» (*Met*. II 178-80). «Hunc [Scorpium] puer ut nigri madidum sudore veneni / vulnera curvata minitantem cuspide vidit, / mentis inops gelida formidine *lora remisit*» (*ibid*. 198-200).

108. *come pare ancor*: come ancora si vede (nella Via Lattea). In *Conv*. II, XIV 5 Dante ricorda questa credenza legata al mito: «li Pittagorici dissero che 'l Sole alcuna fiata errò ne la sua via, e passando per altre parti non convenienti al suo fervore, arse lo suolo per lo quale passò, e rimasevi quella apparenza dell'arsura; e credo che si mossero da la favola di Fetonte, la quale narra Ovidio nel principio del secondo di Metamorfoseos». Egli tuttavia dichiara di seguire l'opinione scientifica di Aristotele, per cui la Via Lattea era costituita da «moltitudini di stelle... tanto picciole che distinguere di qua giù non le potemo». Questo verso rientra dunque nel mito, dipendendo logicamente e fantasticamente dal precedente: la conseguenza è favolosa, come favolosa la caduta di Fetonte, tutt'e due date per vere.

109. *Icaro misero*: il secondo paragone è anche più tragico, seguendo la figura del crescendo; è il momento in cui Icaro – il celebre figlio di Dedalo a cui il padre aveva costruito due grandi ali che dovevano portarlo a volo fuori del Labirinto dove erano prigionieri – sente che la cera si scioglie sulle sue spalle per il troppo calore del sole a cui si era incautamente avvicinato (*Met*. VIII 183-235). Si osservi l'evidenza con cui è colto il momento più terribile del tragico volo, e il drammatico e impotente grido paterno. Le due scene – che hanno in comune il precipitare dall'alto del cielo e l'incauto ardire della giovinezza proprio dei due protagonisti – restano sospese, quasi fuori campo, tra l'attacco *Maggior paura*... e la ripresa: *che fu la mia* – sopraffacendo con la loro potenza evocativa lo stesso evento che vogliono esemplificare.

111. *Mala via tieni!*: segui una via sbagliata, cioè: sbagli strada! Questo grido del padre è viva invenzione di Dante che sembra

che fu la mia, quando vidi ch'i' era
ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta
ogne veduta fuor che de la fera.
Ella sen va notando lenta lenta:
rota e discende, ma non me n'accorgo
se non che al viso e di sotto mi venta.
Io sentia già da la man destra il gorgo
far sotto noi un orribile scroscio,
per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.
Allor fu' io più timido a lo stoscio,

ricreare la scena ovidiana in funzione dello sguardo di Dedalo che vede cadere il figlio.

113-4. *spenta ogne veduta...*: scomparsa ogni vista che non fosse la fiera su cui stava. Come accade nel mare, quando non si vede più né la terra di partenza né quella di arrivo. Lo sgomento è dunque doppio; e di trovarsi sospeso nel vuoto, e di non vedere un luogo di approdo che rassicuri.

115. *Ella sen va...*: il cambiamento del tempo, col presente storico, porta in primo piano il lento discendere del mostro, quasi un fatto ineluttabile, che ignora i terrori e le angosce di un essere vivo.

116. *non me n'accorgo*: proprio perché non aveva punti visibili di riferimento, come ha detto sopra (113-4). Solo lo spostamento d'aria provocato dal nuotare di Gerione lo avverte di essere in movimento. Non potendo Dante avere alcuna esperienza di volo, questa osservazione è uno degli straordinari segni della sua capacità di inventare il reale, costruendo fatti ignoti con fenomeni noti.

117. *al viso e di sotto mi venta*: un soffio d'aria mi fa vento al viso (per il *ruotare*) e dal basso (per il *discendere*).

118. *già*: per essere ormai vicino al suolo, di dove sale il fragore crescente della cascata. Ecco dunque un punto di riferimento, almeno per l'udito, per cui s'intende che il viaggio aereo volge al termine: il tempo del verbo ritorna al passato.

– *gorgo*: indica l'acqua nel punto in cui cade, che ribolle e spumeggia.

120. *per che con li occhi...*: sentendo vicino il terreno di arrivo, sporge la testa in giù *con li occhi*, cioè aguzzando lo sguardo nell'oscurità, per vedere ciò che lo aspetta.

121. *più timido a lo stoscio*: anche più timoroso di dover cadere (per quello che ora vede sotto di sé – v. 122 – mentre prima

però ch'i' vidi fuochi e senti' pianti;
ond'io tremando tutto mi raccoscio.
E vidi poi, ché nol vedea davanti,
lo scendere e 'l girar per li gran mali
che s'appressavan da diversi canti.
Come 'l falcon ch'è stato assai su l'ali,
che sanza veder logoro o uccello

ogne veduta era *spenta*). *stoscio* in antico vale infatti «caduta dall'alto», «salto», e così lo intendono i primi commentatori. L'edizione del '21 legge *scoscio*, meno autorevolmente attestato nella tradizione, intendendo: più timoroso e cauto ad allargare le gambe (come doveva aver fatto per guardar giù). I due termini sono entrambi di uso raro e di forte evidenza, e la scelta è difficile. Tuttavia sembra che le nuove cose viste e udite debbano accrescere proprio la paura del cadere, già grande prima, ora anche maggiore. Né è poi detto che Dante stia a cavallo su Gerione (come richiederebbe *scoscio*), ma sembra che egli sia piuttosto seduto (v. 91), come si sta in una barca (a una barca infatti è paragonata la fiera: vv. 100 sgg.). Manteniamo quindi *stoscio* (che è portato dai manoscritti più autorevoli), pur con qualche incertezza, dovuta anche all'inconsueto costrutto *timido a* per «pauroso di». Si veda la voce *stoscio* a cura di E. Pasquini in ED V, p. 452.

123. *tutto mi raccoscio*: ristringo le cosce, mi rannicchio, per maggior sicurezza: *tutto*, quasi ripiegandosi sulle gambe ristrette.

124. *ché nol vedea davanti*: prima (*davanti*) infatti non vedeva lo *scendere* e il *girar*, ma solo se ne accorgeva per la doppia ventilazione prodotta dal moto (vv. 116-7). Ora lo vede, perché vede il terreno che ospita le pene – *li gran mali* – avvicinarsi (per *lo scendere*) da diverse parti (*canti*) (per *il girar*).

125. *lo scendere e 'l girar*.. : il verso lento e grandioso spalanca allo sguardo la paurosa discesa su quella terra di dolori e di orrori.

127. *Come'l falcon*...: la similitudine tratta dalla caccia al falcone è consueta nella *Commedia*, come di cosa familiare a Dante e ai suoi lettori. Qui accresce la naturalezza e il realismo della scena e «aggiunge una nota nuova, col suggerire di scorcio l'idea del chiuso cruccio di Gerione» (Sapegno).

– *ch'è stato assai*: e quindi è stanco.

128. *logoro o uccello*: né un richiamo del cacciatore, né una preda che giustifichi la sua discesa: il *logoro* era un falso uccello (due ali legate a un'asta) che il falconiere faceva girare in alto per

fa dire al falconiere «Omè, tu cali!», 129
discende lasso onde si move isnello,
per cento rote, e da lunge si pone
dal suo maestro, disdegnoso e fello; 132
così ne puose al fondo Gerione
al piè al piè de la stagliata rocca
e, discarcate le nostre persone,
si dileguò come da corda cocca. 136

mezzo di uno spago per richiamare a sé il falcone addestrato (cfr. *Purg*. XIX 62-3).

129. *Omè, tu cali!*: esclamazione di disappunto, al veder tornare giù il falco senza un motivo; ciò era infatti segno «o d'infermità o di stanchezza, o disdegno» (Buti) e pregiudicava la caccia di tutta la giornata.

130-1. *lasso... per cento rote*: stanco e svogliato, compiendo molti giri (*cento rote*), cioè lentamente; è questo il primo elemento della somiglianza col volo di Gerione (cfr. *le rote larghe*, *e lo scender sia poco*). Ma il secondo è di carattere psicologico, e sta nei tre aggettivi: prima *lasso*, cioè con svogliatezza, e poi *disdegnoso e fello*, cioè con sdegnoso cruccio.

130. *onde si move*: là donde è solito muoversi (questo è il valore del verbo al presente) veloce e sicuro; altri legge *si mosse*, variante tuttavia assente nell'antica vulgata.

131. *da lunge si pone*: si va a posare lontano dal falconiere. Si veda l'acutezza con cui è penetrata la psicologia del fiero uccello, che non ha preso nulla, e ne è crucciato, e sa di avere scontentato il padrone.

132. *fello*: incattivito, crucciato (cfr. *Purg*. VI 94 e *Par*. IV 15); è senso specifico del più generico «malvagio», che assume in altri luoghi (cfr. per es. XI 88).

133. *così*: con un volo così lento e un arrivo così sdegnoso.

134. *al piè al piè*: proprio al piede, alla base; la ripetizione ha il valore del nostro «proprio», «esattamente» (cfr. XIV 12). – *stagliata*: tagliata a picco.

135. *discarcate*: scaricate, fatte scendere; *persone* vale, come spesso, persone fisiche, corpi (cfr. VI 36: *sovra lor vanità che par persona*).

136. *si dileguò*: sparì alla nostra vista con la velocità con cui la cocca della freccia si stacca dalla corda dell'arco (la cocca è propriamente la parte posteriore del dardo entro la quale entra la corda dell'arco; cfr. XII 77); «percioché, benché tu t'accorga della

fraude» nota il Landino, «egli è prima sparito, che tu ne possa prender vendetta». Il verso ha la velocità scattante della freccia che descrive; si confronti la stessa similitudine, qui scorciata con taglio più veloce, in VIII 13-4. Esce così di scena – d'un solo tratto – la mostruosa figura della frode, che ha occupato gran parte del canto e la fine di quello precedente. Il simbolo lascia il posto alle concrete vicende umane, che stanno per apparire. Le sparizioni veloci, di persone o altre immagini che pur hanno avuto grande spazio e presa nella fantasia, sono tipiche dell'*Inferno*. È questo un cammino che lascia dietro di sé una realtà superata: conoscere e oltrepassare è il ritmo senza soste di un tale viaggio.

NOTA INTEGRATIVA

1. **Ecco la fiera**. All'ingresso dei cerchi della frode sta la sua immagine; Dante ha voluto anche qui, seguendo il suo schema, dare questa funzione a un mostro della mitologia classica, presente anch'esso nell'Averno virgiliano («et forma tricorporis umbrae», *Aen*. VI 289); ma ne ha preso questa volta poco più del nome, rifacendosi invece per tutta la figurazione a immagini scritturali. Gerione era nel mito un re di un'isola iberica, con tre corpi giganteschi uniti nel ventre, sconfitto da Ercole in una delle sue fatiche. Una leggenda raccolta dall'Anonimo e dal Boccaccio (*Geneal*. I, XXI) racconta che egli accoglieva gli ospiti benevolmente per poi depredarli e ucciderli nel sonno. Di qui Dante avrà preso lo spunto per dare un nome classico alla sua *imagine di froda*. Ma questa fiera con volto umano e corpo di serpente vuol ricordare senza dubbio in modo primario il serpente della Genesi, il grande seduttore, che ingannò Eva e rovinò così tutta l'umanità. Il drago dantesco sembra infatti discendere dal drago dell'Apocalisse che è esplicitamente figura dell'antico serpente («draco ille magnus, *serpens antiquus*... qui seducit universum orbem» – *Apoc*. 12, 9) e la cui coda è, come dice un commento pseudo-tomistico, «deceptio fraudolenta». In esso si fondono i caratteri delle locuste, sempre dell'Apocalisse: «facies tamquam facies hominum et... caudas similes scorpionum et aculei erant in caudis earum» (*ibid*. 9, 7-10) e del Leviatan, il drago marino che Giobbe pesca dal fondo dell'abisso e lega con la sua fune (*Iob* 38). È sempre la stessa figura, di mostruoso rettile, che nella Bibbia significa il grande avversario, cioè Satana (si veda l'ampia e precisa trattazione di E. Proto, *Gerione*, «Giorn. Dantesco» VIII, 1900, pp. 65-105). Il volto d'uomo indica l'ingannevole apparenza, la coda velenosa la sua mortifera forza. La fantasia di Dante lo ha ricreato da questi vari elementi, e posto a insegna del mondo della frode, al cui fondo sta confitto Lucifero.

CANTO XVIII

[Canto XVIII, ove si descrive come è fatto il luogo di Malebolge e tratta de' ruffiani e ingannatori e lusinghieri, ove denomina in questa setta messer Venedico Caccianemico da Bologna e Giasone greco e Alessio de li Interminelli da Lucca, e tratta come sono state loro pene.]

Luogo è in inferno detto Malebolge,

1-18. *Luogo è in inferno...*: le prime sei terzine del canto descrivono il nuovo cerchio: un anello di pietra distinto in dieci fossati concentrici, o bolge, al cui centro si apre un profondo pozzo che scende fino al cerchio nono. I fossati son collegati da ponti che convergono a raggera dalla parete rocciosa che circonda il cerchio verso il margine del pozzo centrale. L'avvio è distaccato e scientifico, come tutta la descrizione, fredda e geometrica. Questo paesaggio di pietra tracciato con il compasso non ha nulla della partecipazione emotiva tipica dei paesaggi dell'inferno superiore: si ricordino il sabbione, la selva, la palude, la bufera, tutti percorsi di orrore, o sgomento, o pietà. È questo il primo segno – dove ispirazione e sapienza tecnica coincidono – di quella lenta morte della pietà (e la pietà significa il rapporto di umana partecipazione) che caratterizza, e così fortemente qualifica, l'inferno della frode.

l. *Luogo è*: attacco descrittivo di origine virgiliana (*locus est...*), che si ritrova anche altrove nel poema (XX 67; XXXIV 127; *Purg.* VII 28). È stilema tipico iniziale della «descriptio loci», considerata in retorica come una forma della *digressio*, o passaggio ad altra materia (Faral, p. 217). Esso segna infatti un forte cambiamento, l'ingresso nel mondo della frode. Usato qui per la prima volta così in apertura di canto, e di cerchio, ha vivo sapore di novità, come di chi comincia a raccontare una storia interamente diversa.

– *Malebolge*: parola coniata da Dante (sul tipo di *Malebranche*: cfr. XXI 37), di singolare forza inventiva: *bolge*, cioè borse, sacche, è il nome che egli dà alle fosse che compongono il cerchio; *male*, cioè malvage, che ospitano malvagi. L'aver punito i fraudolenti

tutto di pietra di color ferrigno,
come la cerchia che dintorno il volge.
Nel dritto mezzo del campo maligno
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
di cui *suo loco* dicerò l'ordigno.
Quel cinghio che rimane adunque è tondo

nelle fosse, certo è connesso al loro agire coperto e subdolo; l'averle poi chiamate borse, o sacche, unisce a questa idea l'altra, già espressa in VII 18 e 19, dei peccatori *insaccati*, o *stipati*, nei concavi fondi infernali.

2. *tutto di pietra*: la pietra, dice il Buti, indica la durezza dei cuori; il color di ferro (livido, grigio scuro: cfr. XIX 14) la loro crudeltà. Tali significati tuttavia – come già accade per la bufera, la selva ecc. – diventano nel verso concrete realtà. Anche *ferrigno*, come *maligno*, è aggettivo dell'Averno virgiliano: «ferruginea... cumba» (*Aen*. VI 303), che Dante rinnova con valore etico.

4. *Nel dritto mezzo*: nel mezzo preciso, geometrico, di quella figura circolare che è il piano di Malebolge. Per l'espressione, si cfr. Fra Giordano, *Prediche*, ed. Manni, p. 22: «il diritto centro si è appunto quel miluogo della terra dentro, ch'è in mezzo della terra...».

– *campo*: indica spazio piano e probabilmente delimitato; *maligno*, cioè malvagio, è più volte usato per gli aspetti del paesaggio infernale (V 86: *aere maligno*; VII 108: *maligne piagge*); qui riprende il nome definitorio: *Malebolge*, e imprime a tutto il luogo, così geometricamente descritto, una connotazione morale.

5. *vaneggia*: si apre, formando un vano, cioè uno spazio vuoto; cfr. v. 73.

– *assai largo*: conterrà infatti nella sua circonferenza tutto l'ultimo cerchio, la ghiaccia di Cocito.

6. *suo loco*: a suo luogo; è locuzione avverbiale ripresa direttamente dal latino, come *sub Julio* di I 70, *ab antico* di XV 62 e altre forme simili.

– *l'ordigno*: la struttura, la disposizione. Il vocabolo *ordigno* vale «opera d'artificio», e s'intona al carattere militaresco, quasi si tratti di opera di difesa, che il paragone seguente darà a tutta la descrizione.

7. *Quel cinghio...*: quella cintura di terreno dunque che resta, tra la base della cerchia rocciosa e il pozzo, non può essere che di forma rotonda.

tra 'l pozzo e 'l piè de l'alta ripa dura,
e ha distinto in dieci valli il fondo.
   Quale, dove per guardia de le mura
più e più fossi cingon li castelli,
la parte dove son rende figura,
   tale imagine quivi facean quelli;
e come a tai fortezze da' lor sogli
a la ripa di fuor son ponticelli,
   così da imo de la roccia scogli
movien che ricidien li argini e ' fossi
infino al pozzo che i tronca e raccogli.

9. *distinto*: suddiviso, in dieci fossati (o *bolge*): il verso ha ritmo conclusivo e rigoroso. Sembra che di questa architettura nessun particolare possa sfuggire al rigido schema che la costituisce.

10-2. *Quale*: è riferito a *figura*: quale aspetto rende, cioè offre allo sguardo, là dove per difesa delle mura più fossati cingono i castelli, la parte di terreno dove essi sono tracciati... ; la locuzione *render figura* è usata anche in *Conv*. IV, VII 6: «che tutto cuopre la neve e rende una figura [cioè uno stesso aspetto] in ogni parte...».

13. *tale imagine...*: tale figura appunto facevano qui quelle valli (*quelli* è concordato con il termine più vicino, *fossi*, e non con *valli* alle quali sarebbe logicamente riferito). Il paragone con i fossati multipli di difesa – che Dante poteva aver visto nei castelli-fortezze di Toscana o altrove, ed erano allora di esperienza comune – oltre a chiarire allo sguardo la scena, dà al campo di Malebolge l'aspetto di luogo fortificato, quasi chiuso fortilizio senza scampo.

14-5. *e come a tai fortezze...*: segue il paragone, assomigliando i ponti che varcano le bolge ai ponti levatoi sui fossati di difesa: e come in tali castelli – cioè quali sono quelli detti sopra – vi sono dei ponticelli che vanno dalle loro porte fino all'argine esterno dell'ultimo fossato (*a la ripa di fuor*)...

– *sogli*: plurale di *soglio*, limitare di una porta (cfr. *Purg*. X 1).

16. *da imo*: dalla parte più bassa, dalla base (*imo* dal lat. *imus*, forma sincopata di *infimus*).

16-8. *scogli movien...*: si partivano dei massi rocciosi (questi ponti son dunque naturali, non opere di muratura: son *come* ponti, ma non veri ponti) che tagliavano, intersecavano (*ricidien*: recidevano) argini e fossati uno dopo l'altro, fino al pozzo centrale che insieme li interrompe e li riunisce (facendo tutti capo alla sua cir-

In questo luogo, de la schiena scossi
di Gerion, trovammoci; e 'l poeta
tenne a sinistra, e io dietro mi mossi.
A la man destra vidi nova pieta,
novo tormento e novi frustatori,
di che la prima bolgia era repleta.
Nel fondo erano ignudi i peccatori;

conferenza). – *movien*, *ricidien*: per questa desinenza dell'imperfetto cfr. IX 39, XII 29 e note.

– *e ' fossi:* i fossi.

– *raccogli*: raccoglie. Questa parola è di incerta lettura: sembra infatti difficile trattarsi di una 3ª sing. in *-i*, come la lezione a testo comporta, che sarebbe uso del tutto abnorme. Si è proposto quindi (Lombardi, Vandelli, Parodi) di leggere *racco'gli,* intendendo *racco'* come forma apocopata di «raccoglie» (cfr. *Purg.* XIV 6: *acco'lo* per «accoglilo»); che sembra la miglior soluzione (cfr. Parodi, *Lingua*, p. 242); ma vedi Petrocchi, *ad locum*.

19. *In questo luogo*: riepiloga e chiude la descrizione fin qui svolta, passando alla narrazione: in un luogo siffatto dunque ci trovammo, quando scendemmo dalle spalle di Gerione.

– *scossi*: quasi Gerione li abbia fatti smontare scrollando la schiena.

21. *a sinistra*: come di consueto, dopo la breve deviazione a destra fatta sulla sponda del cerchio settimo (vedi sopra, XVII, vv. 28-32 e nota).

22. *A la man destra*: avendo preso a sinistra lungo la parete di roccia, Dante si trova il primo fossato aperto alla sua destra.

– *pieta*: spettacolo pietoso; la forma nominativale *pièta* vale di solito per il suo «antecedente», come dice il Buti, cioè tormento, angoscia tale da indurre pietà (cfr. 121; II 106; VII 97).

23. *novo tormento*: pena non ancora vista; *e novi frustatori*, cioè anch'essi mai visti, giacché si tratta di diavoli (si ripete il verso di VI 4). È un'immagine d'insieme, che dà un'idea generale della pena – la frusta – ma ancora imprecisata.

24. *repleta*: latinismo: piena, riempita. Già appare così una fitta folla di gente frustata.

25. *Nel fondo...*: dopo una terzina di sintesi, comincia la descrizione particolareggiata, secondo un procedimento spesso seguito.

dal mezzo in qua ci venien verso 'l volto,
di là con noi, ma con passi maggiori,
  come i Roman per l'essercito molto,
l'anno del giubileo, su per lo ponte

– *ignudi*: tale condizione è sottolineata sempre, quando ciò accresce la durezza della pena (cfr. XIII 116: *nudi e graffiati*...). Così qui, nudi e frustati.

26. *dal mezzo in qua*: nella fascia di terreno che si estendeva dal centro della bolgia (il cui fondo è diviso come in due corsie) verso di noi, cioè verso l'esterno, camminavano in direzione opposta alla nostra; nell'altra metà (*di là* dal centro) camminavano con noi, cioè nella nostra stessa direzione, ma più veloci (perché sferzati, come dirà).

28-30. *come i Roman*...: il paragone vuol descrivere il movimento in senso inverso delle due opposte schiere di peccatori, in luogo stretto e affollato; ed è tratto da un vivo ricordo, di un'esperienza che gran parte dei contemporanei di Dante aveva fatta, nel non lontano anno del Giubileo indetto da Bonifacio VIII nel 1300. Come dunque i romani, nell'anno del Giubileo, per la gran folla di gente (che si recava a S. Pietro) hanno escogitato (*colto*) un sistema per far passare la gente sul Ponte S. Angelo (in modo ordinato s'intende): come narrano i cronisti, il ponte fu diviso longitudinalmente in due parti con una transenna, in modo che i pellegrini che andavano e quelli che tornavano percorressero due diverse corsie. Il *modo*, come si vede, è del tutto simile a quello moderno in simili circostanze. – *essercito* vale gran folla di gente, in certo modo ordinata (cfr. *Purg*. VIII 22; XXXII 17). – *ponte*: era il solo a quei tempi che collegasse le due rive del Tevere, e quindi non ha bisogno di esser nominato. – I più ritengono che Dante abbia visto coi suoi occhi la scena, pellegrino anche lui, per la vivezza con cui la ritrae, e la collocazione del viaggio oltremondano nel 1300 può in realtà confortare questa ipotesi. Tuttavia essa resta tale, perché non abbiamo su ciò alcun documento, ed è d'altra parte sicuro che anche dal racconto di altri testimoni egli può aver ricreato, come tante altre volte da fatti della storia o del mito, l'evidenza assoluta del fatto come appare nei suoi versi. Tale evidenza appartiene cioè allo stile di Dante, non all'aver egli sperimentato i fatti di persona (si pensi al realismo di certe scene da lui stesso inventate, o di altre tratte dalla mitologia e dalla Bibbia).

29. *l'anno del giubileo*: il Giubileo, o perdono universale, è

hanno a passar la gente modo colto,
    che da l'un lato tutti hanno la fronte
verso 'l castello e vanno a Santo Pietro;
da l'altra sponda vanno verso 'l monte.
    Di qua, di là, su per lo sasso tetro
vidi demon cornuti con gran ferze,
che li battien crudelmente di retro.

tuttora celebrato dalla Chiesa romana: allora ogni cento anni, oggi ogni venticinque. Esso consiste nella concessione di una speciale indulgenza plenaria a quanti si recano a Roma, e visitano devotamente le quattro basiliche della città santa: S. Pietro, S. Giovanni in Laterano, S. Paolo, S. Maria Maggiore. Il Giubileo fu proclamato ufficialmente per la prima volta da Bonifacio VIII nel 1300, ma esso vigeva già come consuetudine nel popolo cristiano. L'affluenza dei pellegrini fu nel 1300 eccezionale, come le fonti ci testimoniano. Secondo il Villani (VIII 36) le presenze in Roma furono, «in tutto l'anno durante», di duecentomila pellegrini, oltre agli abitanti della città.

32. *verso 'l castello*: Castel Sant'Angelo, che dà il nome al ponte, e che lo sovrasta sulla riva dove si trova S. Pietro; come il ponte, anche questo era il *castello* per antonomasia, e tale è ancora per i romani di oggi.

33. *verso 'l monte*: è il Monte Giordano, modesta altura presso il Tevere sulla riva opposta al Castello, luogo dove aveva le case la potente famiglia degli Orsini.

34. *Di qua, di là*: dal mezzo; cioè nelle due zone in cui è divisa la bolgia.

– *sasso tetro*: la pietra scura, livida (è una variante del *color ferrigno* indicato al v. 2).

35. *demon cornuti*: appaiono per la prima volta, a tormentare i peccatori, i diavoli veri e propri, come li immaginava la fantasia e l'iconografia cristiana. Dante li ha confinati nel cerchio ottavo, cerchio della viltà e ignominia, dove non è piú la dignità dei primi, e non ancora l'orrore tragico dell'utimo. Dell'immagine popolare egli si è dunque servito come simbolo per le sue Malebolge, mentre il demonio nella sua profonda realtà resta al di sopra e al di fuori di tale figurazione.

– *ferze*: sferze, fruste; al solito, un solo verso d'insieme, che fa balzare allo sguardo la nuova e crudele scena.

36. *di retro*: stando alle loro spalle, li frustavano in modo da costringerli a correre. Si dichiara così la ragione dei *passi maggiori* del v. 27.

Ahi come facean lor levar le berze
a le prime percosse! già nessuno
le seconde aspettava né le terze.
Mentr'io andava, li occhi miei in uno
furo scontrati; e io sì tosto dissi:
«Già di veder costui non son digiuno».
Per ch'io a figurarlo i piedi affissi;
e 'l dolce duca meco si ristette,

37. *levar le berze*: alzare le calcagna: *berze* – «vocabolo antico e volgare», come scrive l'Anonimo – significava calcagna o gambe in genere, secondo gli antichi (si veda anche Politi, *Dizionario Toscano*); *berza* o *verza* in questo senso è ancora vivo nei dialetti settentrionali (cfr. Parodi, *Lingua*, p. 352); forse derivato dal medio-alto tedesco *verse(n)*: tallone (DEI). L'espressione è volutamente plebea e dà il tono alla raffigurazione della bolgia. Per rendersi conto del mutamento di registro avvenuto, si confronti questo verso con la corsa dei sodomiti nel XVI, al v. 87: *ali sembiar le gambe loro isnelle*.

38. *nessuno...*: nessuno aspettava per fuggire di essere colpito una seconda o terza volta. La terzina fa balzare allo sguardo quell'affannosa corsa sotto le frustate; in essa già appare il primo segno di quello che è stato chiamato il *comico* proprio di questo cerchio. Del suo carattere specifico – e dell'amara tristezza che lo distingue – abbiamo detto nella Introduzione al canto.

41. *furo scontrati*: si rilevi la forza di questo verbo: nello scontro degli sguardi l'uomo affronta l'uomo, il vivo e il dannato si riconoscono dello stesso ordine, allo stesso livello. La forza di trar l'uomo dal dannato, anche dal più abietto – che vuol dire il riconoscervelo –, fonda tutto l'*Inferno* dantesco.

42. *di veder costui non son digiuno*: non è la prima volta che lo vedo (alla lettera: già mi sono saziato della sua vista, e quindi non ne sono digiuno; lo stesso traslato a XXVIII 87). Che gli occhi possano *pascersi*, o *saziarsi* di ciò che vedono, è metafora comune del linguaggio concreto di Dante (cfr. qui avanti, 136; XVII 57; *Purg*. XXVI 103).

43. *figurarlo*: raffigurarlo, ravvisarlo; *raffigurare* a *Par*. III 63.

– *i piedi affissi*: fermai i piedi. Altrove Dante usa *affiggersi* per fermarsi: XII 115; *Purg*. XI 135; ecc.

44. *dolce*: perché accondiscende al suo desiderio, che lo costringe a tornare indietro e quindi perdere del tempo.

e assentio ch'alquanto in dietro gissi.
E quel frustato celar si credette
bassando 'l viso; ma poco li valse,
ch'io dissi: «O tu che l'occhio a terra gette,
se le fazion che porti non son false,
Venedico se' tu Caccianemico.

45. *alquanto in dietro*: per poter seguire il dannato, che andava nella direzione opposta (cfr. v. 26: *ci venien verso 'l volto)*.

46. *celar si credette*: credette celarsi. Il *si* riflessivo è attribuito al verbo reggente, come accade di regola con i verbi servili (potere, dovere ecc.; cfr. *Par*. IX 41). Un simile costrutto a *Par*. VII 54.

47. *bassando 'l viso*: è il primo gesto di questo genere che s'incontra nell'*Inferno*: qui non si desidera più di essere riconosciuti e ricordati nel mondo, ma il volto dell'uomo tende a celarsi, per la vergogna di così vili peccati. È un tema che tornerà più volte negli ultimi due cerchi; qui è segno, con il basso linguaggio e le vili immagini già notate, del nuovo mondo in cui siamo entrati.

– *li valse*: gli giovò, gli servì (cfr. XXII 127: *Ma poco i valse*); è significato comune del verbo *valere*, anche oggi vivo nel linguaggio letterario.

48. *0 tu che...*: Dante apostrofa il dannato dal suo atto che lo distingue fra gli altri (come altrove dalla singolarità della pena: XXVI 79; XXXII 43), atto che rileva maggiormente la sua vergogna.

49. *se le fazion*: se le tue fattezze, il tuo aspetto fisico, non sono false, cioè ingannevoli (per *fazione*: aspetto, cfr. Guittone, *Lettere* XIV 8: «sì come voi no rimaso è che membra e fazione d'omo, ché tutto l'altro è bestiale...»).

50. *Venedico...*: il nome, che l'altro ha tentato di celare col volto, riempie tutto il verso. Dante lo ha ben *raffigurato*. Venedico dei Caccianemici di Bologna, potente famiglia guelfa, fu personaggio molto noto nella seconda metà del sec. XIII; capo della fazione dei Geremei, ricoprì importanti cariche pubbliche: podestà di Imola, di Milano, di Pistoia; capitano del popolo a Modena; fu per tre volte bandito nella guerra tra le fazioni, e morì in patria nel 1302. Qui appare che Dante lo credeva già morto nel 1300. Favorì apertamente gli Estensi nel loro piano di dominio su Bologna – a ciò fu dovuto il suo esilio – e nel 1294 stipulò le nozze tra suo figlio Lambertino e la figlia di Azzo VIII. Del fatto qui ricordato non c'è

Ma che ti mena a sì pungenti salse?». 51
Ed elli a me: «Mal volentier lo dico;
ma sforzami la tua chiara favella,
che mi fa sovvenir del mondo antico. 54
I' fui colui che la Ghisolabella
condussi a far la voglia del marchese,

traccia nei cronisti, mentre dai versi di Dante appare di dominio pubblico (cfr. il v. 57). Tutti i commentatori antichi tuttavia sembrano esserne bene al corrente. Così il Lana, bolognese: «messer Venedico... avea una sua sorella nome Ghisola bella; roffianolla a messer Opizzo marchese da Esti di Ferrara, promettendo a lei che l'arebbe signoria e grandezza: dopo lo fatto ella si trovò a nulla delle promesse».

51. *sì pungenti salse*: pene così aspre. L'aggettivo *pungenti* (piccanti) è portato dalla metafora *salse* per pene e tormenti; tale metafora si ritrova in Fra Giordano: «non sapete le salse, c'hanno questi ricchi, e non sapete la mostarda, c'hanno questi signori, no...» (*Prediche*, ed. Moreni, I, p. 201; citaz. Barbi). Si tratta dunque di un uso comune del termine a livello popolare. Bisogna tuttavia aggiungere che *Salse* era allora a Bologna il nome di una valletta fuori porta dove si gettavano i cadaveri dei giustiziati, suicidi e scomunicati, e così intende il termine Benvenuto da Imola. Il doppio senso, trattandosi di un bolognese, appare probabile, in un contesto intessuto di crudezza e sarcasmo.

53. *la tua chiara favella*: il tuo parlar chiaro; allude al nome così apertamente ormai manifestato, e forse anche al ricordo del luogo sopra citato (le *Salse* appunto).

54. *che mi fa sovvenir*: il nome e il luogo lo riportano violentemente alla realtà della vita terrena, che egli sembra voler allontanare dalla sua memoria.

55. *la Ghisolabella*: è il nome della sorella di Venedico che fu moglie di Niccolò Fontana da Ferrara. Così appare il nome nel testamento del 1281: «Ghislabella quondam Alberti de Cazzanemicis» (cfr. Del Lungo, *Dante*, p. 270).

56. *marchese*: Obizzo II da Este, come riferisce il Lana. Altri (Ottimo, Anonimo) dicono trattarsi di Azzo, ma la testimonianza del commentatore bolognese, e la descrizione che di Obizzo fa Salimbene da Parma (*Cronica* I 280 c), fanno pensare che si tratti del primo. Obizzo è punito tra i tiranni (XII 111), mentre Azzo è ricordato in *Purg*. V 77 come mandante dell'assassinio di Jacopo del

come che suoni la sconcia novella.
E non pur io qui piango bolognese;
anzi n'è questo luogo tanto pieno,
che tante lingue non son ora apprese
a dicer 'sipa' tra Sàvena e Reno;
e se di ciò vuoi fede o testimonio,
rècati a mente il nostro avaro seno».

Cassero. Per l'atteggiamento di Dante verso gli Estensi, si veda la nota a XII 111.

57. *come che suoni*: comunque venga narrata questa turpe storia. «Perché parea forte a credere che messer Venedico avesse consentito questo della sirocchia, chi dicea la novella e apponevala a uno, et chi a un altro» (Anonimo). Come altre volte, Dante interviene a definire, per bocca di un testimone diretto, la realtà di un fatto di cronaca su cui correvano voci contrastanti (cfr. XII 111-2 e *Purg.* VI 19-24). Si ricorderà di questo verso il Boccaccio: «La novella, secondo che sconcia si diceva, pervenne... al re» (*Dec.* II 8, 25).

58. *non pur io*: non ci sono io solo di bolognese a piangere qui dentro; *piangere* vale, come in VIII 36, scontare con la pena infernale il proprio peccato. Detta la propria colpa, Venedico sembra volerla diminuire accusando i suoi concittadini, quasi dicesse: tutta Bologna è qua dentro. È questo un secondo tratto – come il nascondere il volto – che sarà tipico dei dannati degli ultimi due cerchi, e che in questo canto viene per la prima volta alla luce.

60-1. *che tante lingue...*: che non ve ne sono tanti che ora parlino in bolognese lassù in terra, quanti ve ne sono qui; *apprese* vale «ammaestrate», che cioè hanno imparato fin dalla nascita (cfr. *Detto*, 392); apprendere con valore di «insegnare» ha altri esempi in antico, come oggi il popolo usa nello stesso senso «imparare» (Ageno, *Il verbo*, p. 289); *sipa* per *sia* (cong. pres. del verbo essere) è voce dell'antico dialetto bolognese usata come particella affermativa. *dicer sipa* vuol dire dunque: parlar bolognese, secondo il costume di distinguere le lingue alle loro affermazioni: lingua di *sì*, lingua d'*oc*, d'*oil* ecc. (cfr. *Vulg. El.* I, VIII 6). *Sàvena* e *Reno* sono i due fiumi che delimitano a oriente e occidente il territorio di Bologna.

62. *fede o testimonio*: è una endiadi: se di ciò vuoi fedele, sicura testimonianza.

63. *rècati a mente...*: ricordati il nostro (ben noto) animo ava-

Così parlando il percosse un demonio
de la sua scuriada, e disse: «Via,
ruffian! qui non son femmine da conio».
I' mi raggiunsi con la scorta mia;
poscia con pochi passi divenimmo

ro, cioè avido di denaro; *seno* sta per «animo» (cfr. *Purg*. XXII 22), ma certo mantiene il senso latino di «vuoto che inghiotte» (Tommaseo; cfr. Giovenale, I 87-8: «quando maior avaritiae patuit sinus»); a tal vizio infatti l'uomo è indotto dall'avidità di denaro, per la quale qui appaiono famosi i bolognesi. Così il Lana: «Universalmente li bolognesi sono caritatevoli di tali doni, cioè di roffianare parenti e conoscenti chi meglio meglio». Comincia qui la condanna delle città, propria anch'essa del mondo della frode. Finora solo Firenze era stata presente, nella denuncia di Dante, come luogo corrotto (si vedano i canti VI e XV). Ma ora i dannati coinvolgono nel loro peccato anche la loro terra: Bologna città di ruffiani, Lucca di barattieri, e più oltre Pisa e Genova città di odi feroci. È il segno del carattere pubblico, sociale, del peccato degli ultimi due cerchi, che è quindi il germe della corruzione del mondo.

64. *Così parlando*: mentre così parlava (lat. «talia dicentem»): è il gerundio participiale spesso incontrato.

65. *scuriada*: sferza fatta di strisce di cuoio (lat. *excorrigiata*, da *corrigia*, cinghia) che si usava per frustare i cavalli.

66. *ruffian!*: all'inizio del verso, la parola fin qui taciuta esplode con violenza, come una sferzata, che colpisce Venedico quanto quella materiale con cui si accompagna.

– *da conio*: da moneta, cioè da prostituire per guadagno (così Jacopo, Lana, Benvenuto, Landino e molti). Altri intendono: da ingannare, prendendo *conio* nel senso di inganno (*coniare* per «ingannare» era di uso comune nel toscano antico). Tuttavia negli altri due luoghi del poema in cui si ritrova *conio* è riferito alla moneta (XXX 115 e *Par*. XXIX 126), e soprattutto il violento tono di spregio, e la frase finale della parlata precedente (v. 63), che fa centro sulla brama di denaro, vera causa di questa colpa, fanno scegliere il primo significato. Con questo durissimo verso Dante lascia Venedico, bollato per sempre, senza aggiungere altre parole.

67. *mi raggiunsi*: mi ricongiunsi; Dante era tornato un po' indietro, per seguire Venedico (v. 45).

– *la scorta*: la guida, cioè Virgilio.

68. *divenimmo*: pervenimmo.

là ‘v’uno scoglio de la ripa uscia.
Assai leggeramente quel salimmo;
e vòlti a destra su per la sua scheggia,
da quelle cerchie etterne ci partimmo.
Quando noi fummo là dov’el vaneggia
di sotto per dar passo a li sferzati,
lo duca disse: «Attienti, e fa che feggia

69. *uno scoglio*: una roccia che faceva da ponte sopra la bolgia (come ha spiegato ai vv. 14-8).

– *uscia*: si distaccava, si protendeva fuori.

70. *leggeramente*: agevolmente, senza fatica.

71. *a destra*: avendo i due svoltato a sinistra lungo la ripa, si trovano la bolgia sulla destra (vv. 21-2), e quindi per passare il ponte non possono che volgere a destra.

– *per la sua scheggia*: per la sua pietra scheggiata: così, scheggiati e irregolari, sono raffigurati tutti gli scogli-ponte di Malebolge (cfr. XX 25-6; XXI 59-60; XXIV 61-2; ecc.).

72. *cerchie etterne*: *l’alta ripa dura*, *o cerchia* (V. 3), che cinge in eterno Malebolge, come le mura cingono le città terrene, ma non come quelle caduche (Tommaseo). A questo confronto riteniamo sia dovuto il plurale, sul quale si è molto discusso. *cerchie* vale infatti in antico «mura di una città» (cfr. Villani, VIII 48: «E trovando le porte delle cerchie vecchie serrate...»).

– *ci partimmo*: si lascia qui la zona dei ruffiani, e si passa alla seconda specie di peccatori della prima bolgia, che percorrono in senso inverso l’altra corsia: sono i seduttori, che ingannarono anch’essi le donne, ma a vantaggio proprio, e non altrui.

73-4. *dov’ el vaneggia di sotto*: dove il ponte inarcandosi al centro forma un vuoto (*vaneggia*) sotto di sé; cfr. v. 5.

74. *per dar passo...*: per lasciar passare le due file degli sferzati.

75. *Attienti*: rattienti, fermati. *Attenersi* – che più comunemente vale «tenersi a qualcosa» – è attestato nell’italiano antico anche nel senso di «trattenersi», «rattenersi» (cfr. *Glossario della Crusca*, *ad vocem*). Qui vale evidentemente «fermarsi», come il contesto richiede, e come già spiegarono il Cesari e il Tommaseo.

– *fa che feggia...*: fai in modo che lo sguardo di questi altri dannati possa giungere a te; *feggia* vale «ferisca», cong. pres. da *fedire* (cfr. XV 39 e nota). Voltati cioè verso di loro.

lo viso in te di quest'altri mal nati,
ai quali ancor non vedesti la faccia
però che son con noi insieme andati». 78
Del vecchio ponte guardavam la traccia
che venìa verso noi da l'altra banda,
e che la ferza similmente scaccia. 81
E 'l buon maestro, sanza mia dimanda,
mi disse: «Guarda quel grande che vene,

78. *però che son con noi*...: perché finora procedevano nella nostra stessa direzione. È la fila della seconda corsia, di cui Dante non ha ancora visto i volti.

79. *Del vecchio ponte*: *del* vale *dal* (lat. *de*; cfr. 174 e nota); *vecchio*, perché antico quanto l'inferno (così *antica prora* VIII 29, *schiuma antica* IX 74, ecc.). Qui l'aggettivo rileva la tristezza profonda della scena: i due guardano una pena che si ripete da millenni, da quando c'è il mondo.

– *la traccia*: la fila in movimento, in corsa: cfr. XII 55 e XV 33.

80. *da l'altra banda*: dall'altro lato della bolgia.

81. *scaccia*: spinge avanti con violenza, come si fa con bestie o gente vile: «da *scacciare* scoppia il disprezzo meritato da que' ribaldi e nel vedersi disprezzati anche dal Diavolo sta il più acuto dolore della loro punizione» (Foscolo).

83-5. *quel grande*...: grande di statura e d'animo, tanto da vincere il dolore; così Capaneo: *chi è quel grande che non par che curi / lo 'ncendio*... (XIV 46-7). Anche questo è un personaggio del mito antico – si tratta di Giasone, il condottiero degli Argonauti – e il suo atto è ben diverso da quello di Venedico: Dante, pur non risparmiandogli l'infamante pena e la condanna, lo circonda tuttavia di nobiltà regale (vedi il verso seguente). L'eroica impresa per cui era celebrato dalla poesia antica (vv. 86-7) gli resta intorno come un'aureola. Ma ciò aggrava, non alleggerisce, la sua condizione. Come altri nell'*Inferno*, il grande Giasone dimostra che le alte imprese umane non servono a «salvare l'anima», cioè a riscattare le colpe morali. La favolosa conquista del vello d'oro non vale l'inganno compiuto contro una giovinetta indifesa. I due atti sono infatti di ordine diverso, e non sono tra loro commisurabili. Il mito di Giasone, l'uomo che fece costruire la prima nave, Argo, per recarsi nella Colchide a impadronirsi del vello d'oro (*Met*. VII 1-424), tornerà nel *Paradiso* (II 16-8 e XXXIII 94-6) a simboleggiare la conquista, da parte dell'uomo, della felicità celeste.

e per dolor non par lagrime spanda:
quanto aspetto reale ancor ritene!
Quelli è Iasón, che per cuore e per senno
li Colchi del monton privati féne.
Ello passò per l'isola di Lenno,
poi che l'ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dienno.
Ivi con segni e con parole ornate
Isifile ingannò, la giovinetta
che prima avea tutte l'altre ingannate.

– *vene... ritene*: viene, ritiene. Le due forme si alternano (come *convene* e *conviene*, *inseme* e *insieme*); la forma scempia prevale in genere in fine di verso, quella dittongata, propria dell'uso antico fiorentino, all'interno (Petrocchi, *Introduz.*, p. 422).

86-7. *Iasón...*: Giasone, che per il suo coraggio e la sua astuzia fece privi, cioè privò, gli abitanti della Colchide del montone dal vello d'oro. – *féne* è forma epitetica per *fe'* (come *ene* per *è*, *pone* per *può* ecc.; vedi nota a XI 31).

88. *isola di Lenno*: Lemno fu la prima tappa degli Argonauti; essi giunsero poco dopo la strage dei maschi fatta dalle donne dell'isola per vendicarsi dei propri mariti, dai quali erano trascurate per una vendetta di Venere. Nella loro crudeltà (*spietate*) esse non risparmiarono padri, figli e fratelli. Solo Isifile, la figlia del re Toante, riuscì a salvare il proprio padre facendo credere alle altre di averlo ucciso (v. 93).

90. *dienno*: diedero; perfetto forte di *dare* (cfr. XXI 136). Probabilmente forma costruita sulla 3 ª sing. *dié* (come *fé*, *fenno*): Parodi, *Lingua*, p. 256.

91. *segni*: «mute dimostrazioni d'amore» (Torraca) e *parole ornate*, cioè composte con arte, lusingatrici (cfr. II 67).

92. *Isifile*: che era al suo arrivo la regina dell'isola, come figlia del re creduto morto (vedi nota al v. 88).

– *giovinetta*: la parola sottolinea la sproporzione tra i due (il grande Giasone capace di compiere la più difficile delle imprese, e una semplice fanciulla), e quindi la gravità di quell'«inganno». Dante usa anche altrove il diminutivo per indicare la debolezza e l'impotenza di creature indifese: si veda vedovella in *Purg.* X 77 e XXIII 92.

93. *che prima avea...*: cfr. nota al v. 88; la ripetizione del verbo, *ingannò, ingannate*, è la stessa figura retorica di XIII 67-8: *in-*

Lasciolla quivi, gravida, soletta;
tal colpa a tal martiro lui condanna;
e anche di Medea si fa vendetta.
Con lui sen va chi da tal parte inganna:
e questo basti de la prima valle
sapere e di color che 'n sé assanna».
Già eravam là 've lo stretto calle
con l'argine secondo s'incrocicchia,
e fa di quello ad un altr' arco spalle.

fiammò – infiammati – infiammar. Qui vuol ribadire la potenza di quell'inganno.

94. *soletta*: del tutto sola (il suffisso ha valore intensivo, come in XII 85 e in *Purg*. XXIII 93), cioè abbandonata. I due aggettivi – *gravida*, *soletta* – sono posti accanto con valore di contrasto con il verbo: in quel difficile stato, egli pur *la lasciò*, completamente sola. Si osservi come tutto il contesto lentamente distrugga la *grande* immagine di Giasone. Il fatto che Dante lo ammirasse per la sua impresa accresce il significato dell'averlo egli pur condannato a tale infima pena.

95. *tal colpa a tal martiro*: l'una corrisponde all'altro: è il senso profondo di tutta la scena.

96. *di Medea*: anche Medea, figlia del re dei Colchi, che pur aiutò Giasone nella conquista del vello d'oro, fu da lui sedotta e abbandonata. Ma di questo fatto Dante dà solo un cenno. Medea infatti, raffigurata dagli antichi come maga spietata, si vendicò uccidendo i due figlioletti avuti da Giasone sotto gli occhi del padre. L'inganno commesso contro di lei, perfida e crudele, è dunque ben diverso dall'altro.

97. *da tal parte*: in questo modo; cioè a proprio vantaggio, fingendo amore. Con Giasone vanno dunque i seduttori, che ingannarono le donne, come lui, per se stessi e non per gli altri, come i ruffiani. L'inganno consiste, come appare dalla storia di Giasone, nel promettere falsamente amore. Per questo la loro colpa è più grave.

99. *assanna*: azzanna, cioè tormenta, quasi avesse i denti per mordere; *in sé*, dentro di sé, come una bocca che maciulla.

100-2. *là 've lo stretto calle...*: là dove la *scheggia* rocciosa su cui camminano i due poeti, che offre un angusto passaggio attraverso le bolge, *s'incrocicchia*, cioè s'interseca, con il secondo argine, e di questo fa *spalle*, cioè sostegno, punto di appoggio, a un altro ponte che s'inarca sulla seconda bolgia.

Quindi sentimmo gente che si nicchia
ne l'altra bolgia e che col muso scuffa,
e sé medesma con le palme picchia.
Le ripe eran grommate d'una muffa,
per l'alito di giù che vi s'appasta,

103. *Quindi*: dal punto ora descritto, cioè quando toccammo il secondo argine. Comincia qui la breve parte dedicata alla seconda bolgia, dove sono puniti gli adulatori: il ristretto numero di versi, e il genere infimo della pena – i peccatori stanno immersi nello sterco –, denunciano chiaramente lo spregio in cui Dante tiene tale specie di colpa. Le rime, che di qui cominciano, aspre e plebee (*incrocicchia*, *scuffa*, *appasta* ecc.), riprendono con più intensità, spingendolo quasi a un suo culmine, il duro linguaggio già apparso nella sequenza degli usurai, e continuato lungo tutto il canto (si veda l'Introduzione).

– *si nicchia*: geme in modo soffocato, «sicut facit aliquando infirmus in lecto» (Benvenuto). Altri intende «si fa nicchia», «si annida» (XI 57), ma tale interpretazione non concorda con il verbo *sentimmo*, che regge tutta la terzina; i tre verbi devono indicare tutti e tre un rumore, e di fatto l'uno si somma all'altro, creando un effetto d'insieme fortemente realistico; il sordo rumore precede e fa presentire la descrizione della pena. L'udito, come altrove nel poema, precede la vista.

104. *scuffa*: verbo raro, di forte realismo; come *si nicchia*, è voce popolare toscana onomatopeica, che indica il rumoroso soffiare di chi mangia ingordamente, «sicut facit porcus in caeno» (Benvenuto). Il *muso* già suggerisce l'idea delle bestie, alle quali tutta la terzina induce a pensare. Altri lettori (Torraca, Gmelin) preferiscono *sbruffa*, che appare tuttavia *lectio facilior* e meno forte stilisticamente. *Scuffiare* si ritrova del resto nel Pulci (*Morgante* I 67 e III 42) e in accezione oscena nel *Fiore* (CXCII 14).

105. *con le palme picchia*: è gesto furioso, quasi di chi esca di senno; così le Furie si fendono il petto con le unghie e si battono *a palme* (IX 50).

106-14. *Le ripe...*: appare ora alla vista la scena della seconda bolgia, tra le più turpi dell'*Inferno*. Il linguaggio sembra farsi denso come lo sterco che ingromma la bolgia.

106. *grommate*: incrostate, come le pareti delle botti dal tartaro o *gromma* (cfr. *Par*. XII 114).

– *d'una muffa*: d'una sostanza densa e appiccicosa, come è la muffa, prodotta dall'esalazione vischiosa (*l'alito*) che sale dal fondo (*di giù*) e vi si attacca impastandosi (*vi s'appasta*).

che con li occhi e col naso facea zuffa.
Lo fondo è cupo sì, che non ci basta
loco a veder sanza montare al dosso
de l'arco, ove lo scoglio più sovrasta.
Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso
vidi gente attuffata in uno sterco
che da li uman privadi parea mosso.
E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lordo,

108. *che... facea zuffa*: che offendeva gli occhi e il naso (per il suo aspetto e odore nauseabondi). Questa terzina tocca forse il vertice – o il fondo – della possibilità di esprimere realisticamente ciò che è disgustoso. All'altro capo della scala, frutto di un'arte non diversa, troveremo le più celestiali similitudini del *Paradiso*.

109. *cupo*: profondo e stretto, come si intende da ciò che segue (*cupo* per «profondo» anche in VII 10).

– *non ci basta...*: non c'è ampiezza sufficiente per vedere il fondo dagli argini, se non si sale sulla sommità dell'arco, che lo sovrasta direttamente. Cioè il raggio visuale, che procede in linea retta, non poteva raggiungere il fondo se non perpendicolarmente, e non dagli argini (come avrebbe potuto se la bolgia fosse stata più larga).

112. *Quivi*: cioè sul dosso dell'arco, nel suo punto più alto.

– *e quindi*: e di qui.

– *fosso*: la parola ribadisce la forma particolare della bolgia, infossata e stretta, come ha detto nella terzina precedente.

113. *attuffata*: immersa ben profondamente; anche questo vocabolo è insieme onomatopeico e spregiativo (cfr. VIII 53). Esso sovrasta il verso nel quale infine si rivela la qualità della pena di questi peccatori.

– *sterco*: quello che fu il loro elemento in vita (Scartazzini). L'immagine è biblica: «Quasi sterquiliniuni in fine perdetur» (*Iob* 20, 7); «Qui nutriebantur in croceis, amplexati sunt stercora» (*Lam*. 4, 5).

114. *privadi*: latrine; *umani*, cioè non si tratta di sterco di stalla. Fra Giordano, *Prediche*, ed. Narducci, p. 354: «non ha istalla né privado al mondo più puzzolente».

115. *cerco*: scruto, frugo (per vedere se in quel fondo oscuro poteva riconoscere qualcuno).

116. *vidi un*: anche qui, come nella prima bolgia, l'incontro è con un solo (*gli occhi miei in uno...*), che Dante ha conosciuto in vita.

che non parea s'era laico o cherco.
Quei mi sgridò: «Perché se' tu sì gordo
di riguardar più me che li altri brutti?».
E io a lui: «Perché, se ben ricordo,
già t'ho veduto coi capelli asciutti,
e se' Alessio Interminei da Lucca:

– *di merda lordo*: la forte allitterazione esaspera i due termini, già di per sé violenti.

117. *non parëa*...: non appariva, non era visibile, *s'era laico o cherco* (chierico), cioè se avesse o no la chierica, che distingueva gli uomini di chiesa. L'osservazione ricorda la scena del cerchio degli avari, visti anch'essi dall'alto, tra i quali Dante subito nota la grande quantità di chierici (VII 38-9).

118. *mi sgridò*: mi gridò con rabbia.

– *gordo*: ingordo; altri legge *'ngordo*, ma sembra correzione della forma meno usata *gordo*, anch'essa testimoniata dai codici (Petrocchi, *Introduzione*, p. 309) e ritrovabile in altri testi del '200 (si veda Bonvesin, P D I, p. 705: «lo gordo ke mangia im pressa, ke mangia a boca plena...»). L'aggettivo – che indica forte brama – rispecchia il modo con cui il dannato sente lo sguardo di Dante, per lui intollerabile; di qui la sua ira. La metafora del mangiare è usata ben tre volte per lo sguardo (si cfr. il v. 42: *di veder costui non son digiuno*, e il v. 136: *È quinci sien le nostre viste sazie*), in accordo con il forte realismo proprio di tutto il canto.

119. *più me*: mentre ce ne sono tanti, e tutti ugualmente *brutti*, cioè bruttati, insozzati. Lo stesso aggettivo – come il precedente *lordo* – è usato per Filippo Argenti, insozzato dal fango in cui è immerso (VIII 35 e 39), e tutta questa scena – lo scambio risentito delle battute, l'iroso cruccio del dannato scoperto, la sua condizione di *attuffato* (VIII 53) – ricorda vivamente quella.

120. *se ben ricordo*: come sopra con Venedico (*se le fazion che porti non son false*) l'incertezza ha valore di sarcasmo, accresciuto dal particolare: *coi capelli asciutti,* che sottolinea la vile condizione presente del riconosciuto.

122. *Alessio Interminei*: Alessio Interminelli, di nobile famiglia lucchese di parte bianca. Non ne abbiamo notizie, salvo alcune citazioni in documenti, di cui l'ultimo risale al dicembre del 1295. Sarebbe morto quindi, se stiamo a Dante, nell'ultimo lustro del secolo. Gli antichi sembrano dipendere, nelle loro chiose, dal testo

però t'adocchio più che li altri tutti».
Ed elli allor, battendosi la zucca:
«Qua giù m'hanno sommerso le lusinghe
ond'io non ebbi mai la lingua stucca».
Appresso ciò lo duca «Fa che pinghe»,
mi disse «il viso un poco più avante,
sì che la faccia ben con l'occhio attinghe
di quella sozza e scapigliata fante
che là si graffia con l'unghie merdose,

stesso di Dante, non dicendoci molto di più. Secondo l'Ottimo, «per costui [Dante] nota tutti gli altri lucchesi esser lordi di questo vizio», ma in realtà ciò non è detto nel testo.

123. *però*: perciò; *t'adocchio*: ti guardo con intensità (cfr. XV 22).

124. *battendosi la zucca*: gesto plebeo, che corrisponde agli atti prima descritti degli abitanti di quel fosso: *e sé medesma oon le palme picchia* (v. 105).

– *zucca*: testa; è vocabolo vile (per l'Ottimo è voce lucchese), come tutti quelli prescelti per questa vilissima tra le bolge, che danno all'intera sequenza un colorito di abietta volgarità (si vedano *scuffa*, *zuffa*, *sterco*, *privadi*, *merda*, *lordo*, *gordo*, *brutti*, *stucca*, *pinghe* ecc.).

126. *stucca*: altro vocabolo volgare: stuccata, cioè annoiata, stanca. «Stuccare» è ancor vivo in Toscana, detto di cibi che presto stancano per la troppa uniformità e densità. Vuol dunque dire che egli non si stancò mai dall'avere sempre in bocca le stesse untuose parole di lusinga. Gesto e parola licenziano l'Interminelli in modo che più ignominioso non si potrebbe.

127. *Fa che pinghe*: è il consueto imperativo fraseologico (*fa che* più il cong. presente): spingi, allunga avanti lo sguardo (*il viso*). Per la desinenza arcaica in *-e* cfr. II 49 e nota.

129. *sì che... attinghe*: così che tu raggiunga con l'occhio.

130. *fante*: vale donna di condizione modesta, vile; i due aggettivi qualificano il sostantivo, dandogli tono di spregio. Non crediamo voglia dir «meretrice», come sostenne il Barbi (*Con Dante*, p. 321), perché ciò è detto al v. 133, dove l'inciso, durissimo, perderebbe ogni valore. Inoltre i due aggettivi sarebbero privati della loro forza, perché molto più forte di loro sarebbe il sostantivo.

e or s'accoscia e ora è in piedi stante. 132
Taïde è, la puttana che rispuose
al drudo suo quando disse "Ho io grazie

132. *s'accoscia*: si siede accosciandosi. Tutti gli atti, come l'aspetto, di questa *fante* (*sozza* e *scapigliata*, che *si graffia*, e si muove scompostamente) esprimono irrequietezza e sfrontatezza. Benvenuto opportunamente ricorda la meretrice di *Prov*. 7, 10-1: «vaga, quietis impatiens, nec valens in domo consistere pedibus suis».

133. *Taïde*: personaggio di una commedia di Terenzio, l'*Eunuchus*. In essa (III 1) le due battute riferite da Dante non sono scambiate fra la meretrice Taide ed il suo amante Trasone, ma fra questo e il mezzano Gnatone, al quale egli chiede se Taide gli è grata del suo dono. La fonte di Dante in questo luogo non appare dunque Terenzio – autore che pure egli conosceva – ma è molto probabilmente il *De amicitia* di Cicerone, dove il dialogo è riferito, appunto come esempio di adulazione (*adsentatio*), senza nominare i personaggi, per cui si poteva pensare che a rispondere fosse la stessa Taide: «*Magnas vero agere gratias Thais mihi?* satis erat respondere *magnas; ingentes* inquit» (*Amic*. XXVI 98); il soggetto *Thais* può infatti essere facilmente inteso come un vocativo. Il Buti ricorda qui il notissimo *Liber Esopi* di Gualtiero Anglico, testo di lettura elementare nelle scuole, dove la favola di *Taide e il giovane* è narrata per mettere in guardia contro le adulazioni. Questa indicazione ci rivela se non altro come fosse popolare il personaggio, e come esso fosse normalmente connesso con l'idea di adulazione. Si deve infine ricordare che Dante, anche se avesse avuto alla mano il testo originale di Terenzio, può benissimo aver variato gli interlocutori a suo modo, per chiudere la bolgia, e il canto, con la figura che in quel momento meglio conveniva alla sua fantasia: questa *fante* sozza e scomposta immersa nello sterco resta infatti una delle più forti, efficaci immagini – forse la più fisicamente evidente – dell'abiezione infernale.

134. *Ho io grazie...*: godo favore presso di te? Nel passo di Terenzio *agere gratias* vuol dire ringraziare, essere grato (per il dono ricevuto); Dante ne muta il senso specifico in quello più generico di: avere un altro in favore, in grazia. Anche questo dato ci fa pensare che egli dipenda dal passo di Cicerone, dove il dono non è ricordato.

grandi apo te?": "Anzi maravigliose!".
E quinci sien le nostre viste sazie». 136

135. *apo te*: presso di te (lat. *apud te*). La forma *apo* esisteva accanto alla più comune *appo*, e sembra qui lezione più sicura.

– *Anzi maravigliose*: il testo latino corregge *magnas* (grandi) con *ingentes* (grandissime; cfr. nota al v. 133); Dante aumenta la distanza fra gli aggettivi, aumentando così la bassezza dell'adulazione.

136. *E quinci...*: e di ciò (di qui: di questa bolgia) sia paga la nostra vista; ci basti cioè ciò che di questo spettacolo abbiamo veduto. Come altrove, il distacco è brusco e come infastidito (cfr. VIII 64). Il cammino infernale è fatto di questi successivi abbandoni, ora tristi (come per Brunetto), ora segnati da forte ripulsa, come qui. Questo è uno dei più duri, quasi che tutto il canto, con la sua materia e linguaggio vile, pesasse ormai intollerabilmente sull'autore. Ruffiani, seduttori, adulatori: tale specie di uomini è veramente, pur non essendo la più perversa, la più lontana dalla tempra morale di Dante. Egli sembra averli riuniti tutti in un canto – pur in tre diverse partizioni – e il primo del cerchio, quasi a liberarsene per sempre. Le pene – frusta e sterco – non sono delle più gravi, ma delle più umilianti; il linguaggio usato è il più vile e pesante della cantica. Alla fine, egli sembra quasi non poterne più, di tal vista, e di tali parole. Ed è anche questo un risultato d'arte.

CANTO XIX

[Canto XIX, nel quale sgrida contra li simoniachi in persona di Simone Mago, che fu al tempo di san Pietro e di santo Paulo, e contra tutti coloro che simonia seguitano, e qui pone le pene che sono concedute a coloro che seguitano il sopradetto vizio, e dinomaci entro papa Nicola de li Orsini di Roma perché seguitò simonia; e pone de la terza bolgia de l'inferno.]

O Simon mago, o miseri seguaci

1-6. *O Simon mago*...: l'apostrofe, improvvisa e solenne, che apre il canto, cambia totalmente il tono e l'atmosfera che abbiamo lasciato alla chiusa del XVIII. Il tono profetico, i richiami biblici, il linguaggio alto, annunciano un ben diverso tema, un ben diverso peccato: è un peccato contro lo Spirito Santo, giacché consiste nel vendere e comprare ciò che ad esso solo appartiene: l'ufficio e il potere che fu di Pietro, trasmesso dai vescovi a tutta la gerarchia ecclesiastica. Sul significato politico della simonia – vendita e acquisto di beni spirituali in genere, e in ispecie delle cariche ecclesiastiche – e sul senso profondo della condanna di Dante, che in essa indica la causa principale dei mali del suo tempo, si veda l'Introduzione al canto.

1. *Simon mago*: Simone, mago di Samaria, è personaggio degli *Atti degli Apostoli*, dal cui nome fu designato il peccato che egli per primo commise: egli chiese infatti a Pietro di vendergli per denaro la facoltà di trasmettere lo Spirito Santo con l'imposizione delle mani, come facevano gli apostoli. Ma Pietro gli rispose: «Pecunia tua tecum sit in perditionem, quoniam donum Dei existimasti pecunia possideri» (*Act. Ap.* 8, 20).

– *miseri seguaci*: sono tutti i simoniaci, seguaci di Simone; *miseri*, cioè disgraziati. Così nel primo verso tutti i peccatori di tale peccato, i morti e gli ancor vivi (segue infatti un presente: *che*... *avolterate*), sono apostrofati e quasi chiamati a raccolta sotto il nome biblico che ricorda da solo la tragica gravità della loro colpa, portando con sé le parole di Pietro che sopra abbiamo citato.

che le cose di Dio, che di bontate
deon essere spose, e voi rapaci
per oro e per argento avolterate,
or convien che per voi suoni la tromba,
però che ne la terza bolgia state.

2. *le cose di Dio*: cioè i beni che solo a Dio appartengono, come è l'ufficio sacerdotale.

– *che di bontate...*: che dovrebbero essere unite, concesse solo a chi è buono. Solo la bontà infatti è titolo a ricevere ciò che è di Dio. La figura del matrimonio, usata nella Scrittura per la Chiesa e Cristo (*Eph*. 5, 22-32), era di uso normale per indicare il vincolo tra il sacerdote, vicario di Cristo, e il suo ufficio.

3. *e voi rapaci*: la *e* ha valore di contrapposizione: *e invece*; è un caso della cosiddetta costruzione paraipotattica, che si ha quando una congiunzione coordinativa è inserita davanti alla principale, a modo di ripresa, dopo la proposizione secondaria (*che le cose di Dio... e voi*). Il costrutto, apparentemente un anacoluto, è usato altrove con valore di contemporaneità (cfr. XXV 34 e *Purg*. VIII 94); per tale uso nei testi antichi, si veda TF, pp. 283 sgg.; per Dante, ED VI, pp. 441-2. Qui dà risalto sia al *rapaci* (cupidi , bramosi come animali rapaci; cfr. *Par*. XXVII 55), sia al tristo scambio: dare per denaro ciò che è proprio della bontà.

4. *avolterate*: date in adulterio, per denaro; l'adulterio corrisponde alla figura del matrimonio sopra ricordata. Le cose di Dio vengono date a possessori illegittimi, che le ricevono come per adulterio. L'immagine verrà ripresa ancora da Dante (*Par*. IX 142). Qui ha una straordinaria potenza, chiudendo il verso e la frase con il forte verbo metaforico. L'*oro* e l'*argento*, anch'essi biblici, sono coppia fissa, simbolica del denaro, che risale alle parole di Pietro: «aurum et argentum non est mihi» (*Act*. *Ap*. 3, 6) e al comando del Cristo: «nolite possidere aurum neque argentum...» (*Matth*. 10, 9) citato in *Mon*. III, X 14.

5. *la tromba*: è la tromba del banditore, che leggeva in piazza la sentenza del giudice; ma certamente c'è qui anche il ricordo di un'altra tromba, quella ultima, che risuonerà al giudizio universale (cfr. VI 95).

6. *ne la terza bolgia*: verso conclusivo e duro, che chiude con forza concreta le due terzine di alto tono profetico: tutti costoro sono dunque qui, racchiusi in questa terza bolgia. È la prima volta

Già eravamo, a la seguente tomba,
montati de lo scoglio in quella parte
ch'a punto sovra mezzo 'l fosso piomba.
O somma sapienza, quanta è l'arte
che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,
e quanto giusto tua virtù comparte!
Io vidi per le coste e per lo fondo

che si fa precedere alla descrizione del luogo e della pena la dichiarazione della colpa.

7. *Già eravamo*...: l'imperfetto del verbo riporta alla narrazione, che l'apostrofe, col tempo presente, ha bruscamente interrotto. Con la punteggiatura qui adottata ('21 e Petrocchi), già difesa dal Barbi (*Problemi* I, p. 241), così va inteso il passo: (giunti) alla *tomba* (cioè alla bolgia) seguente, già eravamo saliti su quella parte del ponte ecc. Altri toglie la virgola dopo *eravamo*: già eravamo alla bolgia seguente, saliti su quella parte ecc. Altri infine, e a noi sembra scelta sintatticamente migliore e più vicina al consueto taglio della versificazione dantesca, pone la virgola dopo *montati* (Landino, Lombardi): già eravamo saliti sopra la nuova bolgia, in quella parte del ponte ecc.

– *tomba*: la bolgia, scavata nella terra, come una tomba: «meritamente chiama sepoltura questo profondo luogo dove son le anime, perché sono dannate in eterna morte, si possono dire sepolte» (Landino).

9. *ch'a punto*...: che cade a piombo, cioè a perpendicolo, esattamente (*a punto*) sopra il centro del fossato.

10-1. *O somma sapïenza*...: o sapienza divina, quanta è l'arte con la quale dai ordine e struttura all'intero universo! *arte* è la capacità dell'artefice, che a qualunque livello crea e plasma qualcosa, dall'artigiano, all'artista, a Dio stesso. Il *mal mondo* è l'inferno, il mondo del male. L'esclamazione, usata più volte all'ingresso di nuovi cerchi o bolge (cfr. VII 19 e nota), si allarga qui a comprendere il cielo e la terra, e rafforza la solenne apertura del canto.

12. *e quanto giusto*...: e quanto giustamente la tua potenza (*virtù*) spartisce premi e punizioni.

– *comparte*: «distribuisce con ottima proporzione a ogni creatura quanto se gli conviene» (Landino). *Sapienza* e *potenza* sono due dei tre attributi trinitari di Dio (cfr. III 5-6: *la divina podestate*, */la somma sapïenza e 'l primo amore*).

13. *Io vidi*: col verbo *vedere* comincia come di norma la de-

piena la pietra livida di fóri,
d'un largo tutti e ciascun era tondo.
Non mi parean men ampi né maggiori
che que' che son nel mio bel San Giovanni,
fatti per loco d'i battezzatori;
l'un de li quali, ancor non è molt'anni,
rupp'io per un che dentro v'annegava:

scrizione della nuova scena. – Le *coste* sono le pareti della bolgia; il fondo non bastava dunque, tanta era la moltitudine dei peccatori.

14. *livida*: è il color ferrigno di tutto il cerchio (cfr. XVIII 2), detto della pietra anche in *Purg*. XIII 9: *col livido color de la petraia*.

15. *d'un largo tutti*: tutti della stessa larghezza, dello stesso diametro. *largo* è aggettivo sostantivato (cfr. II 100 e nota).

16. *Non... men ampi né maggiori*: né più stretti né più larghi, vale a dire proprio uguali, a vederli. La vista di quei fori di pietra richiama un ben preciso e familiare ricordo.

17. *mio bel San Giovanni*: è il Battistero di Firenze, ricordato qui come altrove (*Par*. XXV 8-9) con profondo affetto. Dante sperò fino all'ultimo di potervi ricevere la corona di poeta, accolto dai suoi concittadini con quell'onore che la sua grande opera poteva meritargli. – *bel*: «chiamalo bel San Giovanni però che la cappella di Santo Giovanni è delle belle et notabili cappelle del mondo» (Anonimo). Ma nell'aggettivo è racchiusa anche la non mai sopita nostalgia dell'esule.

18. *fatti per loco...*: verso molto discusso, di cui si danno due diverse interpretazioni, fin dai più antichi commentatori: fatti come luogo, o sede, dei battezzatori, cioè dei preti che amministrano il battesimo (che è la spiegazione per noi preferibile); oppure: fatti al posto di battezzatoi, cioè di fonti battesimali. Sulla questione – non sicuramente dirimibile – si veda la nota alla fine del canto.

19. *ancor non è...*: poiché Dante lasciò per sempre Firenze nel 1301 con l'ambasceria inviata a Bonifacio VIII (la sentenza di condanna del gennaio del 1302 lo trova infatti ancora fuori della città), questa frase conferma la datazione del poema, o meglio del suo inizio, agli anni intorno al 1306-7, come sostengono i più; e sembra escludere datazioni più tarde.

20. *per un che dentro...*: «intervenne, che essendo più fanciulli nel tempio di San Giovanni, e scherzando, sì come è di lor costume, uno cadde in un dei pozzi doppio (cioè ripiegato su se stesso) e non se ne potendo per altra via cavare, vi s'abbatté Dante e di

e questo sia suggel ch'ogn'omo sganni. 21
Fuor de la bocca a ciascun soperchiava
d'un peccator li piedi e de le gambe
infino al grosso, e l'altro dentro stava. 24

sua mano ruppe il pozzo e scampò il fanciullo» (Landino). Così in genere gli antichi, di cui alcuni tramandano anche il nome del ragazzo, Antonio di Baldinaccio dei Cavicciuoli.

– *v'annegava*: può intendersi in senso proprio (perché il pozzetto era pieno d'acqua) o anche figurato: soffocava, che è accezione comune del vergo *annegare* presso gli antichi. La scelta dipende da come viene inteso il v. 18.

21. *sia suggel*: il suggello si appone a garanzia della autenticità di uno scritto; qui Dante dà la sua testimonianza per garantire la verità del fatto: che cioè egli ruppe il pozzetto per salvare una vita, e non per empietà o altro, come alcuni avevano detto (vedi nota seguente).

– *sganni*: tragga d'inganno, cioè dal credere a false voci: «quia multi reputarunt ipsum id fecisse potius arrogantia quadam... et non caritate ut fecit» (Pietro). Tutta la terzina è come un inciso' ed è forse l'unico inciso autobiografico, s'intende estraneo alla narrazione in corso, che si ritrovi in tutto il poema. Per averlo inserito, il riservatissimo Dante – che sempre vela tutto ciò che attiene alla sua vita privata – deve aver avuto una forte ragione, di cui non ci è rimasta testimonianza.

22. *bocca*: l'orifizio del pozzetto.

– *soperchiava*: avanzava, usciva fuori.

24. *infimo al grosso*: fino alla coscia; come si deduce dal fatto che sono visibili i moti delle *giunte*, cioè delle ginocchia (v. 26). Per un simile uso di *grosso* (parte grossa), cfr. XXII 27 e XXXIV 77.

– *l'altro*: tutto il resto del corpo. Con questa terzina appare allo sguardo la pena della terza bolgia, completata nella terzina seguente. I peccatori sono confitti a testa in giù nei fori della pietra, con le gambe fuori, e sulle piante dei piedi arde una lingua di fuoco. Nella *Visio Alberici* i simoniaci sono immersi in un pozzo di fuoco, ma l'immagine poteva essere diffusa anche in altri testi del genere a noi ignoti. L'invenzione di Dante è come sempre precisissima e di forte rilievo, con un contrappasso che è là in amaro giudizio: «poi ch'hanno levata l'affezione loro dalle cose celestiali e rivoltala alle cose terrene, degna cosa è che stieno volti sotto sopra» (Buti).

Le piante erano a tutti accese intrambe;
per che sì forte guizzavan le giunte,
che spezzate averien ritorte e strambe.
Qual suole il fiammeggiar de le cose unte
muoversi pur su per la strema buccia,
tal era lì dai calcagni a le punte.
«Chi è colui, maestro, che si cruccia

25. *accese*: da fiammelle che lambivano i piedi senza consumarli (vedi terzina seguente). Questa immagine non può non ricordare le lingue di fuoco che si posarono sulla testa degli apostoli nel giorno di Pentecoste (*Act. Ap.*, 2, 3 sgg.). Come quel fuoco significava l'ardore dell'amore divino, così questo significa l'ardore dei desideri terreni («quomodo infimis exarserunt»: Pietro) in coloro che degli apostoli furono successori.

26. *guizzavan le giunte*: scalciavano, con vivissimo movimento, le articolazioni delle ginocchia (per l'intollerabile bruciore); l'evidenza realistica del verso fa centro sul verbo *guizzavan*, che ritorna a Dante dal canto XVII, dove esso anima la coda di Gerione: *nel vano tutta sua coda guizzava*. Si noti anche l'allitterazione (*guizzavan – giunte*) che rafforza lo scatto qui raffigurato. La disperata e impossibile difesa – che accresce miseria alla già terribile pena – ricorda quella delle mani dei sodomiti e degli usurai contro il fuoco. Ma vista con pietà nei primi (XIV 40-2), con disprezzo nei secondi (XVII 46-51), qui con freddo sarcasmo (vv. 26, 33, 45, 81).

27. *averien*: avrebbero; è il condizionale in *-ia* già incontrato. Per la forma non sincopata, cfr. *vederai* a I 118 e nota.

– *ritorte*: legami fatti con vimini o rami attorcigliati, per legar fasci di legna.

– *strambe*: «corde fatte non per via di torcere, ma d'intrecciare fili d'erba tra loro» (Lombardi); sta per funi in genere. Si vogliono qui indicare i più resistenti fra i vari tipi di legami.

28-9. *Qual suole...*: come il fuoco che arde su cose unte in superficie suole lambire solo la parte esterna (*strema* vale estrema, cioè l'ultima verso l'esterno: cfr. XVII 32; *Purg.* IV 32; *Par.* XXXI 122); è il consueto precisissimo paragone che rende credibile ciò che è immaginario. Per l'attenzione e l'esattezza con cui è descritto il fenomeno naturale, si cfr. XIII 40-2.

3 0. *tal era*: quel fiammeggiare.

3 l. *Chi è colui...*: appare qui il primo dei simoniaci, papa Niccolò III Orsini. Egli è distinto da un maggior tormento, per cui

guizzando più che li altri suoi consorti»,
diss'io, «e cui più roggia fiamma succia?».
Ed elli a me: «Se tu vuo' ch'i' ti porti
là giù per quella ripa che più giace,
da lui saprai di sé e de' suoi torti».
E io: «Tanto m'è bel, quanto a te piace:
tu se' segnore, e sai ch'i' non mi parto
dal tuo volere, e sai quel che si tace».

Dante lo nota tra tutti gli altri. Il *più* che lo contrassegna – *guizzando più*, *più roggia fiamma* –, che qui è più grave pena, corrisponde alla sua maggiore dignità in terra: si tratta infatti di un papa, e ai papi è destinata, come si vedrà, quella buca dove egli è confitto.

31-2. *si cruccia guizzando*: il *guizzare* delle gambe è appunto la sola espressione del cruccio, del tormento di questi dannati.

32. *consorti*: compagni di sorte, qui di pena.

33. *succia*: succhia, cioè riarde: «rettamente detto: perciò che il caldo tira a sé l'umido» (Landino). Si noti l'estrema precisione del verbo, trattandosi di un fuoco che non consuma, e pur tormenta: «succhia, perché, asciugando, l'effetto suo è analogo a quello del succhiare» (Torraca).

34. *Se tu vuo'...*: se tu acconsenti a che io ti trasporti (perché Dante dovrà esser portato in braccio, sia per scendere che per risalire dalla bolgia).

35. *che più giace*: che è inclinata più dolcemente (per il valore di *giace*, cfr. XXIII 31 e *Purg*. III 76), perché più bassa; cioè la costa della bolgia che si trova verso l'interno del cerchio. Dato che tutto il piano è posto in pendio (*pende*) verso il centro, gli argini sono via via più bassi (cfr. XXIV 37-40, dove la cosa è esattamente descritta).

36. *da lui saprai*: cioè potrai chiedere a lui stesso, quando gli giungeremo vicino.

37. *m'è bel*: mi è gradito.

38-9. *tu se' segnore...*: cfr. II 140. Dante ha avvertito la delicatezza di Virgilio, che ha chiesto il suo consenso (*Se tu vuo'...*), e risponde sullo stesso piano: non importa domandare, tu sai che io non mi distacco (*non mi parto*) dal tuo volere, e sai anche i miei desideri taciuti (cfr. XVI 118-20); cioè sai bene che desidero parlare con quei dannati. Lo scambio di battute fra Virgilio e Dante qualifica il loro rapporto (quale tra maggiore e minore, cioè tra padre e figlio o maestro e discepolo), fatto sempre di affetto da una parte e

Allor venimmo in su l'argine quarto:
volgemmo e discendemmo a mano stanca
là giù nel fondo foracchiato e arto.
Lo buon maestro ancor de la sua anca
non mi dipuose, sì mi giunse al rotto
di quel che si piangeva con la zanca.

dall'altra di delicatissimi riguardi, come più volte abbiamo avuto modo di rilevare.

40. *quarto*: cioè quello che divide la terza bolgia dalla quarta.

41. *a mano stanca*: a mano sinistra, come di consueto; *stanca*, come *manca* (XXIII 68), indica la mano sinistra in quanto più debole.

42. *foracchiato e arto*: tutto pieno di fori, e quindi stretto (*arto* dal latino *arctus*); dice stretto perché a causa dei fitti fori lo spazio per camminarvi è angusto. È il caso abbastanza frequente in cui, nella coppia di aggettivi, l'uno è ragione dell'altro.

43. *de la sua anca*: portato sulle braccia, il corpo di Dante era appoggiato contro il fianco (*anca*) di Virgilio.

44. *sì mi giunse al rotto*: sinché non mi ebbe congiunto, cioè avvicinato, al foro (*rotto*); il *sì* dopo frase negativa assume il valore di *sinché*, come più oltre al v. 128; cfr. anche *Purg*. XXI 12. Se ne hanno molti esempi negli antichi (cfr. Boccaccio, *Dec*. III 9, 35: «né mai ristette sì fu in Firenze»).

45. *sì piangeva*: come è detto ai vv. 31-2. Così l'ediz. del '21. Il Petrocchi legge *si piangeva*, secondo noi meno propriamente. Piangere con le gambe è infatti comune a tutti questi peccatori (vv. 25-7), e non varrebbe a distinguerne uno dagli altri.

– *zanca*: termine popolare di incerta origine (vivo anche oggi in Toscana nella forma *cianca*), che indicava la parte inferiore della gamba, e poi la gamba semplicemente. Forse dal greco-bizantino *tzanga*, specie di calzatura propria degli imperatori, termine che si trova usato, anche nella forma *zanca*, nel latino medievale (cfr. DEI e Du Cange, a*d vocem*). La parola volgare (usata anche per Lucifero a XXXIV 79) avvilisce la già vile immagine del «piangere con le gambe», che riprende in chiave sarcastica la precedente: *si cruccia / guizzando* (vv. 31-2). Il sarcasmo sarà il tono proprio di tutta la scena che qui comincia, e di cui questa parola è come l'attacco tematico.

«O qual che se' che 'l di sù tien di sotto,
anima trista come pal commessa»,
comincia' io a dir, «se puoi, fa motto».
Io stava come 'l frate che confessa
lo perfido assessin, che, poi ch'è fitto,

46. *0 qual che se'...*: chiunque tu sia.
– *che 'l di sù...*: che tieni sotto ciò che sta sopra, cioè la testa. La posizione capovolta, qui indicata in forma ironica e plebea, racchiude l'amaro contrappasso proprio dei simoniaci, che invece che alle cose celesti (alle quali erano preposti) ebbero l'animo a quelle terrestri.

47. *commessa*: confitta in modo da combaciare con il foro, come un palo nel terreno (*commettere* indica l'accostare strettamente una cosa all'altra). Anche questo verso, come quello sopra, ha un forte tono di scherno.

48. *se puoi*: giacché sembra che solo con le gambe essi possano parlare.
– *fa motto*: parla, di' qualcosa; di uso frequente in versi e prosa: cfr. IX 101; XXXIV 66; ecc.

49. *Io stava come 'l frate...*: io stavo chinato a terra, porgendo l'orecchio, nella posizione del frate che ascolta la confessione dell'assassino condannato alla propagginazione. Questo supplizio, che consisteva nell'infilare il condannato a testa in giù in una buca, che veniva poi riempita di terra fino a farlo morire soffocato, era destinato in Firenze (e «in ogni luogo del mondo», ci dice il Buti) ai sicari che commettevano omicidio per denaro («Assassinus plantetur capite deorsum, ita quod moriatur»: *Statuti Fiorentini* I, p. 332). Il terribile paragone capovolge i ruoli: Dante, laico, sta nella parte del confessore, mentre il dannato, che è un papa, sta in quella del criminale.

50. *lo perfido assessin*: *assassino* è spiegato da tutti gli antichi come «colui che uccide altrui per denaro» (Buti), cioè genericamente sicario. Si è pensato che il termine possa qui avere invece il valore specifico originario, per meglio spiegare ciò che segue: gli Assassini erano infatti una setta araba di fanatici che commettevano crimini agli ordini di un capo, il Veglio della montagna, senza mai rivelare, fino alla morte, il nome del mandante. Ciò spiegherebbe l'aggettivo *perfido* (che tradisce per aver salva la vita) e darebbe un senso preciso al verso seguente: richiama il frate all'ultimo momento, per la qual ragione evita (*cessa*) la morte (perché rivelando il mandante ottiene la grazia). La proposta è suggestiva,

richiama lui, per che la morte cessa. 51
Ed el gridò: «Se' tu già costì ritto,
se' tu già costì ritto, Bonifazio?

ma sembra difficile che nessun antico vi abbia pensato, se la cosa era fatto di costume largamente noto. D'altra parte il paragone col dannato sembra meglio convenire al disperato che si attacca a un ultimo fugace barlume di vita che a colui che parlando verrà salvato. Spieghiamo quindi il v. 51 secondo la tradizione (cfr. nota seguente).

51. *richiama lui*: richiama indietro il confessore, «mostrando che ancora abbia altro da dire» (Buti) e così ritarda, allontana (*cessa*), sia pur di poco, la morte. *Cessare* transitivo si trova ben testimoniato negli antichi sia nel senso di «evitare» (cfr. XVII 33), che in quello qui prescelto di «rimuovere», «allontanare»: «Cristo... pregò lo Padre, che cessasse lo calice della passione da lui» (Cavalca, *Frutti della lingua* IX, p. 55).

52. *Se' tu già costì ritto*: la battuta, che ritiene dell'improvviso e della sorpresa propri di molte aperture dei più vivi episodi infernali (cfr. XIII 33; XV 24; ecc.), non è comprensibile se non più tardi, alla luce dei vv. 73-8, e ciò accresce la densità della situazione. Dante immagina che dentro ogni foro, come già nelle tombe degli eretici, siano racchiusi peccatori dello stesso genere, in questo caso dei papi. L'ultimo arrivato sta confitto con le gambe fuori finché non giunge il successivo, mentre tutti gli altri stanno appiattiti sotto di lui *per le fessure de la pietra*. Al sentire la voce di Dante, il dannato lo scambia per colui che deve arrivare a prendere il suo posto, cioè papa Bonifacio VIII, e si stupisce che egli arrivi prima del previsto (Bonifacio morì infatti nel 1303). Si noti la forza drammatica dell'invenzione, che nella sorpresa e nel sottinteso anticipa la sorte eterna del papa ancor vivo, e ne proietta la figura sullo sfondo della bolgia infernale.

53. *costì ritto*: vale probabilmente come voce unica avverbiale: costì (cfr. *quiritto* di *Purg*. IV 125 e *quiritta*, *ibid*. XVII 86), e si ritrova di fatto scritto anche unito (*costiritta*) (Lombardi).

– *Bonifazio*: Benedetto Caetani, che fu Bonifacio VIII dal 1294 al 1303. È questo il papa contro il quale si scontrò la vita di Dante, il papa del suo priorato e del suo esilio. Dante si oppose fieramente alla sua politica di ingerenza in Firenze, per cui i Neri furono appoggiati e i Bianchi banditi (cfr. VI 69). Ma oltre al fatto perso-

Di parecchi anni mi mentì lo scritto. 54
Se' tu sì tosto di quell'aver sazio
per lo qual non temesti tòrre a 'nganno
la bella donna, e poi di farne strazio?». 57

nale, e cittadino, Dante avversò in Bonifacio VIII la terribile piaga della brama del potere che egli vedeva quasi in lui impersonata; il successore di Celestino V, da lui costretto all'abdicazione, l'autore della bolla «Unam sanctam» che affermava il diritto del papa sul governo temporale, diritto contestato da Dante in sede teorica nella *Monarchia*, diventa come il simbolo dell'avidità e della corruzione della Chiesa, che tutta la *Commedia* denuncia. La sua comparsa nell'*Inferno*, ottenuta con un vivo espediente drammatico, era dunque inevitabile, e si può dire che tutto questo canto sia stato immaginato e scritto per lui; come a lui è diretta, più che a Niccolò III, la requisitoria finale pronunciata autorevolmente da Dante al cospetto del suo tempo e dei posteri.

54. *Di parecchi anni*: precisamente, di tre (cfr. nota al v. 52). – *lo scritto*: il libro del futuro, nel quale egli aveva letto la data della morte di Bonifacio. I dannati vedono infatti l'avvenire (cfr. X 100 sgg.). Secondo alcuni si tratterebbe di un vero e proprio libro profetico, come ve n'erano in circolazione allora (tale era per esempio il *Vaticina de summis pontificibus*, attribuito a Gioacchino da Fiore). Ma data la capacità di previsione propria dei dannati danteschi (si vedano Ciacco, VI 64-72, Farinata, X 79-81 e Vanni Fucci, XXIV 142-50), tale supposizione appare superflua.

55. *Se' tu... sazio*: ti sei così presto saziato di quell'avere, cioè di quei beni terreni; è feroce ironia, perché di fatto è la morte che lo ha costretto a distaccarsene. Si condanna qui la stoltezza degli uomini – osservò il Landino – «i quali tanto si affaticano per acquistare tesori, dei quali la morte in breve tempo li sazia».

56. *tòrre a 'nganno*: togliere, cioè prendere, con l'inganno, con la frode. Si allude qui all'opinione generale secondo la quale il cardinal Caetani indusse slealmente Celestino all'abdicazione («elli fue ingannato sottilmente da papa Bonifazio»: *Cronica Fiorentina*, TF, p. 142; «sua deceptione, induxit Papam Celestinum ad renunciandum papatui»: Pietro), per prendere poi il suo posto con l'appoggio di Carlo Il d'Angiò al quale aveva promesso la Sicilia. Sui mezzi usati da Bonifacio per questo «inganno», si veda Davidsohn, *Storia* III, pp. 693-4.

Tal mi fec'io, quai son color che stanno,
per non intender ciò ch'è lor risposto,
quasi scornati, e risponder non sanno.
Allor Virgilio disse: «Dilli tosto:
»Non son colui, non son colui che credi»»;
e io rispuosi come a me fu imposto.
Per che lo spirto tutti storse i piedi;
poi, sospirando e con voce di pianto,

57. *la bella donna*: cioè la Chiesa, sposa di Cristo (e quindi dei suoi vicari) secondo la figura paolina sopra ricordata (cfr. nota al v. 2).

– *farne strazio*: concedendola ad altri per denaro, con la simonia: «egli ne fece strazio, perocché non la tenne a modo di donna, o di sposa, ma in avolterio la concedette ai re della terra, ed alli prelati» (Ottimo).

58. *Tal mi fec' io*: è la pseudosimilitudine che ritrae un atteggiamento dell'animo, spesso incontrata (cfr. II 40 e nota); per la forma, cfr. anche XVII 88: *tal divenn' io*...

– *stanno*: va unito a quasi *scornati*: per non aver compreso la risposta altrui, restano con scorno, sentendosi in situazione di inferiorità, e non sanno che replicare.

61. *Dilli tosto*: Virgilio interviene nella pausa, come anche altrove (cfr. XIII 79-81), per suggerire la risposta. Ma non dà spiegazioni, per non perdere tempo, così che Dante deve parlare sulla fiducia, come fa il bambino, senza capire ciò che dice (v. 63). La situazione crea forte attesa per le parole di quel dannato, che chiariranno il senso di tutta la scena.

62. *Non son... non son*: la ripetuta negazione, che si affretta a disingannare l'interlocutore, sembra rispondere alla ripetuta domanda: *se' tu.... se' tu....* che esprimeva stupore e forse speranza. Si deve infatti intendere che dall'arrivo dell'altro il primo si aspetti sollievo, perché non avrà più il tormento della fiamma sui piedi e della posizione capovolta; solo così acquistano senso sia la premura di Virgilio nel disingannarlo, sia il dispetto e la delusione subito manifestati dallo spirito nei versi seguenti (si veda oltre, vv. 76-8).

64. *storse i piedi*: «in signum irae et doloris» (Benvenuto). Si veda la nota precedente. I piedi e le gambe manifestano i sentimenti di costoro, assumendo il ruolo che normalmente è proprio del volto (si vedano oltre a questo i vv. 31-2, 45, 119-20).

65. *sospirando*: al dispetto segue l'aperto dolore: se non sei

mi disse: «Dunque che a me richiedi? 66
Se di saper ch'i' sia ti cal cotanto,
che tu abbi però la ripa corsa,
sappi ch'i' fui vestito del gran manto; 69
e veramente fui figliuol de l'orsa,

quello che mi deve dare il cambio, che vuoi da me? «Io non ho a far nulla teco» (Buti).

67. *di saper ch'i' sia*: egli stesso si risponde: ha subito inteso infatti che cosa Dante volesse, quando gli ha chiesto di parlare (v. 48). Non per altro può aver disceso la sponda, se non era colui che doveva prendere il suo posto. Si veda come tutto concorre a porre in estremo rilievo la persona storica, o meglio l'ufficio storico rivestito da colui che parla.

68. *però*: per ciò, a tale scopo.

– *corsa*: percorsa, discesa (quella ripa che pure è così malagevole).

69. *sappi ch'i' fui*...: è questa l'acme a cui conduce tutta la scena: qui è condannato un pontefice, che rivestì il *gran manto*, cioè la veste liturgica simbolo dell'autorità papale. (In II 27 il *papale ammanto* indica appunto l'istituto stesso del papato.) Il contrasto tra le due condizioni – in vita e in morte – è messo con violenza sotto gli occhi del lettore.

70. *figliuol de l'orsa*: cioè della famiglia Orsini, detti nei documenti del tempo «de filiis Ursae». *veramente* vuol dire che lo fu nei fatti, come nel nome, in quanto l'orso era ritenuto animale particolarmente ingordo e attaccatissimo alla prole. Chi parla è dunque Giovanni Gaetano Orsini, papa Niccolò III dal 1277 al 1280. Uomo di forte personalità, dedicò il suo breve ma intenso pontificato a potenziare l'indipendenza della Chiesa sia dall'Impero che dagli Angioini. La simonia e il nepotismo, per cui Dante lo ha per sempre infamato, furono in realtà parte essenziale della sua politica. Secondo il Villani, «fu de' primi, o primo papa, nella cui corte s'usasse palese simonia per gli suoi parenti» (*Cronica* VII 54) e tutti gli antichi concordano nel giudizio che qui ne dà Dante; anche i cronisti da lui indipendenti come Salimbene da Parma fanno menzione del nepotismo di papa Niccolò III (*Cronica* II 728). Si veda il Buti: «lo quale Nicolao per fare grande sé, e quelli di casa sua, fu avarissimo, e non intese se non a simoneggiare per aver pecunia». Per l'immagine dell'orsa e degli *orsatti*, il Torraca cita la cronaca di Pipino (RIS IX, col. 724) dove si ricorda un «libello» in cui era effigiato Niccolò III con un orsacchiotto sulla mitra e due ai piedi (cfr. Davidsohn, *Storia* III, p. 193).

cupido sì per avanzar li orsatti,
che sù l'avere e qui me misi in borsa.
Di sotto al capo mio son li altri tratti
che precedetter me simoneggiando,
per le fessure de la pietra piatti.
Là giù cascherò io altresì quando
verrà colui ch'i' credea che tu fossi
allor ch'i' feci 'l sùbito dimando.
Ma più è 'l tempo già che i piè mi cossi

71. *cupido sì*: così bramoso di denaro.
– *per avanzar*: cioè per poter spingere avanti i discendenti dell'Orsa (*orsatti* vale «orsacchiotti», costruito con lo stesso suffisso dell'odierno «cerbiatto»); come lui stesso è paragonato all'orso, così i suoi agli *orsatti*.

72. *che sù l'avere*...: che sulla terra (*sù*) mi adoperai a mettere in borsa i danari, e qui misi in borsa – cioè in questo foro – me stesso. Tutta la terzina è fortemente ironica e amara: il giuoco di parole, prima sul cognome e poi sulla borsa, caratterizza questo papa, che fin dalle prime battute – contro Bonifacio - ha mostrato di possedere in modo eminente l'arte del sarcasmo (cfr. i vv. 55-7).

73. *son... tratti*: sono stati tirati, trascinati dentro la pietra.
– *li altri*: s'intende, pontefici.

75. *piatti*: appiattiti, schiacciati; l'aggettivo raffigura il corpo reso quasi piatto nell'angusta fessura tra due, superfici di pietra. Per questa pena Pietro cita un passo di Isaia, dove è detto che di fronte alla gloria di Dio l'uomo getterà i suoi idoli d'oro e d'argento, «et ingredietur *scissuras petrarum* et in cavernas saxorum» (*Is*. 2, 21).

76-8. *Là giù cascherò io*...: spiega ora il senso della sua prima ansiosa e precipitosa (*sùbita*) domanda: quando arriverà l'altro, anche fui scenderà là sotto, non più capovolto, e non più coi piedi riarsi (vv. 79-80).

79. *Ma più è 'l tempo già*...: ma già ora è più lungo il tempo ch'io sono stato così, con i piedi cotti dal fuoco e a testa in giù, di quanto ci starà lui, cioè Bonifacio. Perché il papa successivo, anche peggiore di lui, arriverà dopo minore intervallo. Niccolò III era morto nel 1280, e son dunque già venti anni che egli si trova in quella posizione. Bonifacio VIII, che arriverà nel 1303, dovrà attendere solo undici anni la venuta di Clemente V, morto nel 1314.

e ch'i' son stato così sottosopra,
ch'el non starà piantato coi piè rossi:
    ché dopo lui verrà di più laida opra
di ver' ponente, un pastor sanza legge,
tal che convien che lui e me ricuopra.
    Novo Iasón sarà, di cui si legge

Si condanna così, in questo scorcio dei tre pontefici che si susseguono e quasi si incalzano nel pozzo infernale, anche il quarto papa del tempo.di Dante, quello che fu tanta parte del più grande evento storico della sua vita, la discesa e il fallimento di Arrigo VII. La sicurezza della data pone un problema di cronologia per la stesura dell'*Inferno*, sul quale si veda la nota alla fine del canto.

– *che i piè mi cossi*: questa circostanza aggiunta all'altra, dello star capovolto (v. 80), appaiono qui esplicitamente come proprie solo dell'ultimo abitante di ogni foro. Ciò dura infatti solo il tempo, qui misurato, tra l'una e l'altra morte. Si rende così ragione dell'ansia con cui era atteso Bonifacio, e del dispetto con cui è accolta la risposta di Dante ai vv. 62-4.

82. *verrà*: a questo supplizio, non al papato. A Bonifacio VIII succedette infatti Benedetto XI, il cui regno durò pochi mesi. Così del resto tutto il contesto acquista maggiore logicità.

– *di più laida opra*: è complemento di qualità e dipende da *un pastor*: cioè verrà un papa di azioni anche più abominevoli (*laido* vale sozzo) che non fossero quelle di Bonifacio.

83. *di ver' ponente*: perché originario della Guascogna, situata a ponente rispetto a Roma. La designazione ha tono sprezzante, come sarà in *Par*. XVII 82: *'l Guasco*.

– *un pastor sanza legge*: che non rispetterà alcuna legge, né umana né divina, ma soltanto i suoi appetiti. «Non si potrebbe fare accusa più grave a un pastore della Cristianità», come osservò il Torraca. Questo papa, contro il quale Dante usa parole così forti (*laida opra – sanza legge*), è il francese Bertrand de Got, nato come si è detto in Guascogna, che regnò col nome di Clemente V dal 1305 al 1314. Su di lui si veda la nota alla fine del canto.

85. *Nuovo Iasón*: questo papa sarà un novello Giasone: l'esempio tolto dalla Scrittura, precisissimo, rivela la sicura conoscenza che Dante ne ebbe. Giasone appare nel testo biblico personaggio particolarmente sinistro: fratello del sommo sacerdote Onia III, comprò con una forte somma di denaro il favore del re di Siria Antioco IV Epifane per soppiantare nell'incarico il fratello,

ne' Maccabei; e come a quel fu molle
suo re, così fia lui chi Francia regge».
Io non so s'i' mi fui qui troppo folle,
ch'i' pur rispuosi lui a questo metro:
«Deh, or mi dì : quanto tesoro volle
Nostro Segnore in prima da san Pietro
ch'ei ponesse le chiavi in sua balìa?

uomo giusto e pio, comportandosi poi in modo empio e corrotto e introducendo costumi pagani in Gerusalemme (così si legge appunto in 2 *Macc.* 4, 7-26). Allo stesso modo Bertrand de Got accettò di cedere al re di Francia (*chi Francia regge*), Filippo il Bello, «tutte le decime del reame per cinque anni» in cambio del suo appoggio nell'elezione al papato (Villani VIII 80). Il riferimento biblico accresce solennità e gravità alla condanna.

86. *molle*: disposto a farsi corrompere.

87. *suo re*: Antioco IV di Siria.

– *fia lui*: sarà a lui, a Clemente.

88. *troppo folle*: troppo ardito, da oltrepassar la misura. Per il senso di *folle* nella *Commedia*, cfr. II 35 e nota. Qui la parola, e il dubbio con cui è avanzata (*non so – troppo*), vuole esprimere, prima della durissima invettiva, il rispetto per l'ufficio (*la reverenza de le somme chiavi*, v. 101) sempre affermato e tenuto distinto in Dante dalla condanna morale della persona.

89. *a questo metro*: su questo tono; *metro* (misura) è termine del linguaggio musicale, come oggi si usa «tono» o «tenore» per indicare il senso morale di una frase o discorso (così più oltre, al v. 118: *mentr'io li cantava cotai note*). In VII 33 è usato invece per la frase stessa (*loro ontoso metro*), quasi ritmicamente ripetuta.

90. *Deh, or mi dì*: comincia qui il violento e appassionato attacco alla corruzione del papato, tra i luoghi più forti, in senso ecclesiale e politico, di tutto l'*Inferno*. Il tono di autorevolezza con cui il misero esule Dante lo pronuncia, apostrofando il pontefice pur rispettato nel suo ruolo, è non meno sorprendente, e denota non minor forza morale, del suo stesso contenuto. (La stessa accusa, e coscienza, in *Ep.* XI 4-16.)

90-2. *quanto tesoro volle... balìa*: quanto denaro richiese Cristo a Pietro prima di consegnargli le chiavi della Chiesa, cioè l'autorità papale? – *in sua balìa* vale: in suo potere, da usare a suo arbitrio.

Certo non chiese se non "Viemmi retro".
Né Pier né li altri tolsero a Matia
oro od argento, quando fu sortito
al loco che perdé l'anima ria.
Però ti sta, ché tu se' ben punito;
e guarda ben la mal tolta moneta
ch'esser ti fece contra Carlo ardito.

93. *Certo non chiese...*: è la risposta alla grave domanda: null'altro egli chiese se non la fedeltà e la sequela; solo i beni dello spirito, e non quelli del mondo, sono dunque il proprio della Chiesa di Cristo. Il richiamo alla scena evangelica e alle parole stesse di Gesù (*Matth*. 16, 19 e 24) è di grande potenza drammatica, e di forte valore sul piano dottrinale. Esso scavalca infatti ogni possibile obiezione, tradizione, o cavillo degli oppositori, ed è il fondamento su cui Dante costruisce la sua dottrina ecclesiologica nella *Monarchia* (cfr. *Mon*. III, X 14-5), che è poi cardine di tutta la concezione politica del poema.

94. *tolsero a Matia*: cioè richiesero da Mattia, il nuovo apostolo che fu sorteggiato (*fu sortito*) fra alcuni prescelti a prendere il posto che aveva perso Giuda (*l'anima ria*). La scena è narrata in *Act*. *Ap*. I, 24, e citata da Dante anche in *Mon*. II, VII 9.

95. *oro od argento*: l'espressione, che sta per denaro in genere, è anch'essa evangelica (cfr. nota al v. 4); essa è usata da Dante, in *Monarchia* e *Commedia*, sempre a questo proposito, con chiaro valore simbolico, per le ricchezze e i beni terreni.

97. *Però ti sta*: è lo stesso modo autoritario usato nell'attacco (*Deh, or mi dì*) e significa: perciò stai dove sei, che questo è il posto che ti spetta.

– *ben punito*: giustamente, meritamente punito.

98. *guarda ben*: custodisci bene, con ogni cura. Il duro sarcasmo, che sembra rispondere al tono già usato da Niccolò III (si veda il v. 72). Come dire: tienti ben stretto ora quel denaro, se puoi: a che ti è servito?

98-9. *la mal tolta moneta...*: le decime ecclesiastiche, le rendite degli Stati della Chiesa, e altro denaro indebitamente raccolto (*mal tolto*) col quale Niccolò III si era largamente arricchito (cfr. sopra, vv. 71-2) tanto da potersi arditamente opporre a Carlo I d'Angiò re di Sicilia. Sul significato da dare a questi due versi, si veda la nota alla fine del canto. Tutta questa terzina si trova tra-

E se non fosse ch'ancor lo mi vieta
la reverenza delle somme chiavi
che tu tenesti ne la vita lieta,
io userei parole ancor più gravi;
ché la vostra avarizia il mondo attrista,
calcando i buoni e sollevando i pravi.
Di voi pastor s'accorse il Vangelista,

scritta in un Memoriale bolognese alla data del 1321, ed è una delle più antiche testimonianze della precoce diffusione del poema; cfr. III 94-6 e nota..

100. *ch'ancor...*: che anche ora, cioè in questa situazione.

– *lo mi vieta*: me lo impedisce: si noti lo scambio di posizione dei pronomi atoni (accusativo + dativo) rispetto all'uso moderno, per cui cfr. III 45 e nota.

101. *la reverenza*: è il supremo rispetto per l'ufficio papale (cfr. v. 88 e nota) simboleggiato appunto dalle *chiavi* di Pietro.

102. *la vita lieta*: è la vita nel mondo, sempre così ricordata nell'*Inferno*.

104. *la vostra avarizia*: vostra, cioè di tutti voi, papi e alti prelati. Non si tratta di un singolo, né di un peccato privato. Questo loro peccato *attrista*, cioè turba e corrompe, il mondo intero. È la lupa del I canto, la nemica contro la quale è scritto tutto il poema.

105. *calcando*: abbassando a terra, quasi sotto i piedi, i buoni, cioè i meritevoli sul piano spirituale, ma che non si prestano agli interessi politici, e innalzando agli alti uffici i malvagi, cioè coloro che pagano. Il verso sembra rovesciare il noto versetto del *Magnificat*, che definisce l'opera di Dio: «Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles» (*Luc.* 1, 52).

106. *Di voi... s'accorse*: cioè scorse, vide voi (*s'accorse* vale: «vide davanti a sé»; cfr. *Par.* XV 27), quando vide profeticamente la grande meretrice che siede sopra le acque. Si cita qui un noto passo dell'*Apocalisse*, scritta appunto da Giovanni Evangelista: «Veni, ostendam tibi dannationem meretricis magnac, quae sedet super aquas multas; cum qua fornicati sunt reges terrae... Et vidi mulierem sedentem super bestiam coccineam... habentem capita septem et cornua decem» (*Apoc.* 17, 1-3). La «meretrix magna» indicava secondo i padri la Roma imperiale pagana, ma molti autori cristiani, e in particolare ai tempi di Dante i gruppi riformatori, co-

quando colei che siede sopra l'acque
puttaneggiar coi regi a lui fu vista;
quella che con le sette teste nacque,
e da le diece corna ebbe argomento,
fin che virtute al suo marito piacque.
Fatto v'avete Dio d'oro e d'argento;

me spirituali e gioachimiti, vi scorgevano la Roma papale corrotta, come qui s'intende.

107. *sopra l'acque*: le acque indicano tutti i popoli, genti e lingue della terra, come spiega lo stesso testo scritturale poco oltre (*Apoc*. 17, 15). Benvenuto, adattandolo alla lettura dantesca: «idest [super] populos christianos».

108. *puttaneggiar coi regi*: traduce letteralmente la Scrittura, dal versetto citato sopra: «cum qua fornicati sunt reges terrae», e intende chiaramente del rapporto tra la Chiesa e il re di Francia Filippo il Bello, a cui già in questo canto c'è un accenno (vv. 85-7), e che sarà denunciato nel *Purgatorio*, dove è ripresa la stessa immagine (*Purg*. XXXII 148-60). Questo asservimento al re di Francia, che avviliva profondamente la figura ideale della Chiesa, è uno dei temi su cui più appassionatamente e duramente si impenna il testo di Dante.

109. *quella che*: riprende il *colei che*, in forma di apposizione.

109-10. *sette teste... diece corna*: nel testo biblico, appartengono alla bestia su cui siede la donna. Qui Dante fonde in una sola le due figure, mentre nel passo già citato del *Purgatorio* appariranno distinte come nella Scrittura. Le *sette teste*, trattandosi della Roma pagana, erano i sette colli, e le *diece corna* figuravano i dieci re. Intendendosi qui la Chiesa, le sette teste sono i sette doni dello Spirito Santo dal quale appunto essa nacque (meno bene s'intende le sette virtù), e le dieci corna i dieci comandamenti dai quali *ebbe argomento*, cioè ebbe norma, mezzo di governo (così fra gli antichi Pietro di Dante, con chiarezza e precisione).

111. *al suo marito*: cioè al papa, sposo della Chiesa (cfr. sopra vv. 55-7). Finché il papa amò la virtù, la Chiesa prese norma dai dieci comandamenti.

112. *Fatto v'avete dio*: la terzina conclusiva alza violentemente il tono; nel duro rimprovero è un chiaro riferimento biblico: «argentum suum et aurum suum fecerunt sibi idola» (*Hos*. 8, 4), con lo stesso uso del pronome in dativo etico: «fecerunt sibi» - *fat-*

e che altro è da voi a l'idolatre,
se non ch'elli uno, e voi ne orate cento? 114
Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco patre!». 117

to v'avete. Il richiamo è poi ripreso ai versi seguenti, che sembrano sottintendere (con il riferimento agli *idolatre*) il versetto qui citato.

113. *che altro è*: che altra differenza passa.

– *idolatre*: forma plurale comune dei nomi maschili in *-a*, come *eresïarche* in IX 127 (cfr. nota ivi). Idolatri erano appunto gli adoratori del vitello d'oro nell'Antico Testamento.

114. *se non ch'elli uno*: la sola differenza è che essi adoravano un idolo solo, e voi cento (cento sta per moltissimi, come anche nell'uso moderno): il gran numero è riferito alle monete, che essi bramano e accumulano.

115. *Ahi, Costantin*: cambiando improvvisamente interlocutore, Dante conclude la grande accusa con una dolorosa esclamazione, in cui denuncia la prima origine (*matre*) di tutti i mali provocati dal potere temporale: la cosiddetta «donazione di Costantino». Si narrava infatti che l'imperatore, convertito al cristianesimo perché guarito dalla lebbra da papa Silvestro (cfr. XXVII 94-5), gli avesse donato la città di Roma, costituendo così il primo nucleo del potere temporale della Chiesa, fino allora povera e pubblicamente priva di potere. Il documento della donazione fu dimostrato un falso, com'è noto, da Lorenzo Valla nel sec. XV, ma Dante lo credeva autentico, come quasi tutti al suo tempo. La «donazione» è citata altre volte nel poema (*Purg.* XXXII 124-6 e *Par.* XX 55-60), ed è al centro della discussione sul potere politico della Chiesa nella *Monarchia* (III, X e XIII). Sul pensiero di Dante a questo riguardo, si veda l'Introduzione al canto.

116. *non la tua conversion*: perché quella fu cosa buona; come altrove, Dante distingue la storia personale di Costantino, la sua *buona intenzione*, la sua stessa salvezza, dagli effetti tragici di quel suo atto per la storia dell'umanità (cfr. *Par.* XX 55-60).

– *dote*: dono, donazione.

117. *il primo ricco patre*: il primo papa che fu ricco, che ebbe cioè un territorio e un potere. Le parole sono cariche di amarezza, al confronto con l'ideale apostolico di povertà e libertà più volte da Dante stesso celebrato; si legga *Par.* XXII 88: *Pier cominciò sanz' oro e sanz'argento...*

E mentr'io li cantava cotai note,
o ira o coscienza che 'l mordesse,
forte spingava con ambo le piote.
I' credo ben ch'al mio duca piacesse,
con sì contenta labbia sempre attese
lo suon de le parole vere espresse.
Però con ambo le braccia mi prese;
e poi che tutto su mi s'ebbe al petto,
rimontò per la via onde discese.

118. *cantava*: anche oggi si dice «gliele ho cantate», per significare un parlare aperto e senza riguardi. *note* sta per «parole», ed è portato dalla convenienza col verbo *cantare*.

119. *o ira o coscïenza*: fosse rabbia e dispetto, o fosse la coscienza che lo rimordeva; il dubbio vela d'oscurità l'animo del pontefice.

120. *spingava*: scalciava: «spingare è muover forte le gambe per percuotere; onde diciamo il cavallo spingare i calci» (Landino); così anche il Machiavelli nel *Discorso intorno alla nostra lingua*, ed. Trovato, p. 42.

– *piote*: piante (cfr. *Par*. XVII 13). Sono due vocaboli bassi, che chiudono la scena nello stesso tono e con la stessa figura con cui è cominciata, al v. 45. In questo atto resta così fissato per sempre il papa simoniaco.

121. *ch'al mio duca piacesse*: Dante, che ha preso in modo autonomo l'iniziativa della grande e ardita invettiva, vuol ricondurla qui nell'ambito dell'approvazione di Virgilio, che pur resta di fatto estraneo alla scena, il cui senso è strettamente e storicamente cristiano.

122. *labbia*: volto (cfr. VII 7).

– *attese*: pose attenzione, ascoltò attentamente (cfr. XVI 13).

123. *vere*: che dicevano il vero; parole così ardite pronunciate (*espresse*) contro il papa stesso potevano essere intese come un eccesso, quasi portate da un empito d'ira. Per togliere ogni equivoco, Dante pone alla fine questa breve ma decisiva parola.

124. *Però*: perciò; quasi a esprimere la sua approvazione.

125. *tutto su*: alzato tutto all'altezza del suo petto, sollevandolo, come ha detto, sulle due braccia. L'espressione sottolinea la premura affettuosa del gesto (*mi s'ebbe al petto*) che accompagna l'acconsentire dell'animo.

Né si stancò d'avermi a sé distretto,
sì men portò sovra 'l colmo de l'arco
che dal quarto al quinto argine è tragetto.
Quivi soavemente spuose il carco,
soave per lo scoglio sconcio ed erto
che sarebbe a le capre duro varco.
Indi un altro vallon mi fu scoperto.

127. *a sé distretto*: stretto al suo petto, cioè nell'atto descritto al v. 125.

128. *sì men portò*: finché non mi ebbe portato. *sì* vale «sinché»: cfr. sopra, v. 44 e nota.

129. *che*: il quale arco, o ponte, è *tragetto*, cioè traghetto, passaggio.

130. *soavemente*: con dolcezza e cautela; come fa una madre che depone a terra un bambino.

– *spuose*: depose; il verbo sporre (da *exponere*) si ritrova altre due volte nel poema, sempre nel senso di «deporre un peso»: cfr. XXXI 143 e *Purg.* XX 24. Per la forma dittongata, tipica del fiorentino cfr. *puose* a III 19 e nota.

– *il carco*: il carico, il peso (cfr. XII 30).

131. *soave per lo scoglio*: soave a lui (da trasportare) per quello scoglio così ripido e malagevole. Cioè dove a malapena passerebbero le capre, Virgilio aveva portato leggermente e dolcemente il peso di Dante. Così mi sembra si debba intendere il verso, mantenendo la figura di premura materna presente in tutti gli atti di Virgilio in questo scorcio di canto, e restituendo un senso al verso successivo, che lo perde del tutto in altre interpretazioni proposte (*soave* come avverbio – ripresa del *soavemente* che precede – e *per* con valore causale: «a causa di» o locativo: «sopra»).

– *sconcio*: sconciato (cfr. XXX 85), cioè scabroso, irregolarmente tagliato. È forma detta aggettivo verbale; cfr. *tronca* a XX 51 e nota ivi.

132. *duro varco*: difficile passaggio.

133. *Indi*: cioè dal sommo dell'arco (v. 128) dove Virgilio lo ha deposto. Il verso finale già apre allo sguardo la bolgia seguente, facendo da ponte al canto successivo.

NOTE INTEGRATIVE

18. **Per loco d'i battezzatori**. Le due spiegazioni che di questo verso si danno dipendono dal diverso modo di intendere l'espressione *per loco* e il sostantivo *battezzatoti*: diversità che a sua volta presuppone un diverso costume nell'amministrazione del battesimo e quindi nella struttura architettonica del Battistero stesso. La prima spiegazione intende: fatti come luogo per i preti che battezzano, cioè come riparo dove i *battezzatori* (plur. di «battezzatore») potessero stare al sicuro, data la grande folla che riempiva il Battistero nei due soli giorni in cui si amministrava allora il battesimo, il Sabato Santo e la Pentecoste. Questa è la spiegazione più diffusa (dei Lana, di Pietro, del Buti, dell'Anonimo), appoggiata in particolare dalla testimonianza di Pietro, vissuto in Firenze fin verso i quattordici anni, che poteva aver udito la storia sia in città che dal padre, e del Landino, che poteva ancora vedere con i suoi occhi i pozzetti in questione, distrutti insieme alla vasca centrale nel 1576. Ma l'Ottimo, contemporaneo di Dante e buon conoscitore di cose fiorentine, spiega invece: fatti in luogo di *battezzatori* (plur. di «battezzatorio»), cioè come luoghi dove immergere i battezzandi. L'autorità dell'Ottimo è grande, ed egli allega anche uno schizzo per coloro che erano forestieri e non conoscevano il Battistero di Firenze. La questione resta dunque a nostro avviso insolubile, anche perché i due fonti battesimali toscani che ci sono rimasti di quel tempo, quello di Pistoia e quello del Battistero di Pisa, sembrano corrispondere l'uno alla descrizione dell'Ottimo e l'altro alla descrizione del Landino. Noi propendiamo tuttavia per la prima spiegazione, che ci sembra più logica alla luce di tutto il contesto, e che viene tramandata con precisione non trascurabile di particolari (si veda la nota al v. 20). Sembra difficile tra l'altro che si potesse annegare, o soffocare, in un pozzetto profondo 80 cm. e largo 37, quali quelli di Pistoia, fatti per immergervi i battezzandi; né tale misura sembra adatta ad ospitare un uomo adulto capovolto, quale il papa simoniaco, fino al *grosso* delle gambe. C'è inoltre così una tragica connessione di immagini, come già osservò Benvenuto, in quanto ambedue i generi di *fori*, quelli infernali e quelli terreni, sono destinati agli ecclesiastici, con ironico e penoso confronto.

79-81. **Ma più è 'l tempo**. Questa terzina, dichiarando con certezza la data della morte di Clemente V (1314), ha da sempre costituito un problema, posta la più probabile datazione attribuibile alla composizione dell'*Inferno*. Appare chiaro infatti che questi versi sono stati scritti dopo la morte del papa, mentre per molte solide ragioni si ritiene oramai con sufficiente certezza che la prima cantica sia stata scritta, approssimativamente, fra il 1306 e il 1309 o poco oltre; si veda anche la dichiarazione di questo stesso canto, al v. 19 (cfr. nota ivi), che lo data a non molti anni dal 1301.

L'unica soluzione del problema, che del resto vale anche per altri casi simili, è l'ipotesi, in fondo quasi ovvia (e già fortemente sostenuta dal Foscolo), che l'*Inferno* sia stato rivisto e qua e là ritoccato con correzioni e aggiunte dall'autore prima della divulgazione, che avvenne presumibilmente intorno al 1315 (cfr. Petrocchi, *Itinerari*, pp. 95-118). La profezia in questione appare una di queste aggiunte, ben comprensibile se pensiamo alla risonanza che gli eventi connessi alla discesa di Arrigo ebbero in Italia e nell'animo di Dante (si veda *Par.* XXX 142-8, dove questa scena dell'*Inferno* è violentemente ricordata). L'altra possibilità prospettata, che Dante arrischi qui una facile profezia, data la salute cagionevole di Clemente, appare molto meno probabile, sia per la sicurezza con cui il fatto è enunciato, sia perché il giudizio di dura condanna sembra presumere la conoscenza degli ulteriori eventi di quel pontificato (si veda la nota seguente).

83. **Un pastor sanza legge**. Con questa dura denominazione Dante introduce nel suo *Inferno* Clemente V, che con Bonifacio VIII è il papa più severamente condannato nel poema. La sua elezione fu favorita da Filippo il Bello (si vedano i vv. 85-7) contro il gruppo dei cardinali che si ispiravano alla politica di Bonifacio VIII. Senza lasciare la Francia, stabilì la sede del papato ad Avignone, situazione che si protrasse fino al 1377, deprecata dai più elevati tra gli spiriti cristiani (ricordiamo santa Caterina da Siena), perché stabiliva di fatto una sudditanza del papa al re di Francia (è quella che fu detta «cattività avignonese»; si veda su questo *Purg.* XXXII 148-60). Ma la colpa più grave di questo papa agli occhi di Dante fu il suo comportamento durante la discesa di Arrigo VII: lo appoggiò infatti pubblicamente, ma lo ostacolò di fatto (cfr. *Par.* XXX 142-4); morto Arrigo nel 1313, Clemente non poté tuttavia dar opera alla restaurazione guelfa da lui sognata, perché morì a sua volta, non molti mesi dopo, nell'aprile del 1314. Che in questi versi non si faccia alcun cenno a questi due eventi (cattività di Avignone e tradimento di Arrigo) che Dante così gravemente denuncerà altrove, ha fatto pensare, come sopra dicemmo, che essi siano stati scritti prima, e che la profezia della morte sia dunque arrischiata *ante eventum*. Ma è anche vero che qui l'argomento centrale è la simonia, e che l'aggiunta – se aggiunta fu – non poteva essere che rapida e compendiosa; se si presumono noti quei fatti, prendono del resto maggior senso le oscure parole: *laida opra* e *sanza legge*, altrimenti poco giustificabili. Su Clemente si veda la voce a cura di R. Manselli in ED II, pp. 39-40.

99. **Contra Carlo ardito**. Tutta la politica di Niccolò III fu fin dall'inizio contraria al re angioino, a cui tolse tra l'altro la dignità di senatore di Roma e di vicario dell'Impero in Toscana. L'intento dell'Orsini era in realtà quello di rafforzare l'indipendenza politica della Chiesa dagli Angioini di Napoli, ma proprio in quel potere

che i papi proteggevano e potenziavano Dante scorgeva l'origine dei mali della Chiesa e del mondo (si vedano i vv. 115-7). Questi due versi possono essere intesi anche in senso più specifico, cioè come allusione a un fatto narrato anche dal Villani (*Cronica* VII 57) per cui il papa avrebbe ricevuto dell'oro bizantino da Giovanni da Procida per sostenere la congiura antiangioina che portò alla rivoluzione dei Vespri. Tale congiura è stata oggi dimostrata una leggenda, ma ciò non significa che Dante non potesse avervi creduto. La prima interpretazione ci sembra tuttavia preferibile, perché *la mal tolta moneta* è qui meglio riferita a guadagni fatti per simonia, che per intrigo politico.

CANTO XX

[Canto XX, dove si tratta de l'indovini e sortilegi e de l'incantatori, e de l'origine di Mantova, di che trattare diede cagione Manto incantatrice; e di loro pene e miseria e de la condizione loro misera, ne la quarta bolgia, in persona di Michele di Scozia e di più altri.]

Di nova pena mi conven far versi
e dar matera al ventesimo canto
de la prima canzon ch'è d'i sommersi. 3

1. *Di nova pena...*: attacco triste, come di chi è ormai stanco di descrivere sempre nuove e più terribili pene. Si noti l'apparire dello scrittore, col suo impegno e la sua fatica, che brevemente rompe il racconto, come a intervalli accade lungo tutto il poema.

– *nova*: una nuova, diversa pena; alcuni intendono «straordinaria», ma ciò non corrisponde al senso di penosa necessità espresso dai primi due versi (ancora un'altra pena!); si cfr. anche VI 4.

2. *matera*: argomento da trattare; è termine tecnico della tradizione letteraria, già spesso incontrato. Ma *dar matera* al nuovo canto, nell'*Inferno*, significa appunto parlar di nuove pene; di qui il senso e il tono dolente del verso e di tutta la terzina. – Per la caduta della *-i-* dopo liquida e nasale – come in *ingiura*, *Lavina* ecc. – cfr. IV 126 e nota.

– *canto*: qui Dante dà per la prima volta il nome di canto ai capitoli in cui è suddivisa ogni cantica (così farà in XXXIII 90 e *Par*. V 139).

3. *canzon*: vale come *cantica*, che è il termine in seguito usato da Dante per designare le tre grandi partizioni del poema (cfr. *Purg*. XXXIII 140 e *Ep*. XIII 26). *canto* e *canzone* sono dunque i due termini da lui prescelti a questo momento della stesura.

– *d'i sommersi*: di coloro che sono sottoterra; ma il participio ha valore insieme fisico e morale: sprofondati nell'oscurità e nel male.

Io era già disposto tutto quanto
a riguardar ne lo scoperto fondo,
che si bagnava d'angoscioso pianto;
e vidi gente per lo vallon tondo
venir, tacendo e lagrimando, al passo
che fanno le letane in questo mondo.
Come 'l viso mi scese in lor più basso,
mirabilmente apparve esser travolto
ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso;

4. *già disposto*: già pronto; quasi dica: già preparato a sopportare una nuova dolorosa vista. Il verbo all'imperfetto riprende il racconto interrotto dal breve e triste commento dell'autore.

5. *scoperto*: allo sguardo; la parola richiama l'ultimo verso del canto precedente, secondo il procedimento consueto.

6. *che si bagnava*...: è un breve anticipo della scena subito dopo descritta; in accordo con l'inizio del canto, se ne coglie qui l'aspetto di dolore.

– *angoscioso*: che l'angoscia spremeva dagli occhi di quei dannati (Lombardi).

7. *vallon tondo*: è la bolgia, che appare come un fossato circolare; anche *vallon* è termine che ritorna dall'altro canto, all'ultimo verso.

8. *tacendo e lagrimando*: il silenzio, il pianto, il lento procedere, segnano di mestizia questi peccatori. Si viene così svolgendo il tema proprio di questa bolgia, fissato fin dal primo verso.

– *al passo*: a quel passo (cioè lentamente).

9. *letane*: processioni; le *letane* (forma volgare antica per *litanie*) erano propriamente preghiere salmodianti recitate nelle processioni; di qui, per traslato, il termine era venuto a significare anche le processioni stesse: «le letane, cioè le processioni de' chierici col popolo dietro... cantando le letanie» (Buti).

10. *'l viso*: la vista, lo sguardo.

– *più basso*: discese dai volti – a cui si era prima fermato – più in basso lungo il corpo; solo allora gli apparve la pena di quelle anime, cioè il loro esser *travolte* dal mento in giù.

11. *travolto*: voltato in senso opposto al normale; il verbo esprime la violenza di quella condizione.

12. *del casso*: del busto; il travolgimento è quindi tra il mento e il busto, cioè nel collo.

ché da le reni era tornato 'l volto,
e in dietro venir li convenia,
perché 'l veder dinanzi era lor tolto.
Forse per forza già di parlasia
si travolse così alcun del tutto;
ma io nol vidi, né credo che sia.
Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto
di tua lezione, or pensa per te stesso
com'io potea tener lo viso asciutto,
quando la nostra imagine di presso

13. *da le reni*: dalla parte delle reni.
– *tornato*: voltato (cfr. *Purg*. XXVIII 148); è accezione comune nell'italiano antico.

14. *in dietro venir*: procedere all'indietro; per questo vanno così lentamente.
– *li convenia*: gli era necessario; vi erano costretti, perché non potevano vedere davanti. Il valore del contrappasso è spiegato da Dante stesso ai vv. 38-9: essi vollero vedere avanti, nel futuro, che Dio ha riserbato a se stesso, e sono ora costretti a guardare e camminare all'indietro in eterno.

16. *parlasia*: forma sincopata di *paralisia*, cioè paralisi, comune negli antichi, come *parletico* per *paralitico*. Dante cerca al solito un esempio terreno a cui rimandare il suo lettore; ma questa volta lo trova soltanto approssimativo. Forse – egli dice – qualcuno sarà stato così *travolto* per effetto di paralisi; ma non lo credo possibile. Ne risulta uno straordinario effetto realistico. Benvenuto, che sta al gioco, ricorda di aver visto una vecchia colla testa torta di lato sopra la spalla: «sicut vidi in una vetula».

19. *Se Dio ti lasci*: se Dio ti conceda di far buon frutto da questa lettura... «Cioè che tu la intenda bene e che tu ne diventi migliore» (Buti). L'appello al lettore è vivissimo, e lo trascina quasi a mettersi nello stesso luogo e condizione di colui che scrive: pensa come potevo trattener le lacrime... Come a scusarsi in anticipo, cercandosi un alleato: nessuno, a trovarsi in quella situazione, avrebbe potuto.

22. *la nostra imagine*: è il punto centrale di questo passo: ciò che porta Dante alle lacrime qui non è tanto la sofferenza dei peccatori, ma lo stravolgimento dell'*imagine* dell'uomo, quell'immagine di suprema dignità – si ricordi che l'uomo, secondo la Scrittura, è fatto a immagine di Dio (*Gen*. 1, 27) – che egli sempre onora e

vidi sì torta, che 'l pianto de li occhi
le natiche bagnava per lo fesso.
Certo io piangea, poggiato a un de' rocchi
del duro scoglio, sì che la mia scorta
mi disse: «Ancor se' tu de li altri sciocchi?
Qui vive la pietà quand'è ben morta;
chi è più scellerato che colui
che al giudicio divin passion comporta?

tiene in altissimo concetto (cfr. *Conv*. IV, XIX 7). Su tale onore e reverenza è di fatto fondata tutta la costruzione della figura umana nel poema.

– *di presso*: da vicino.

24. *per lo fesso*: per la fessura: scendendo dalle spalle alle reni, e incanalandosi per la fenditura che sta appunto fra le natiche. Le lacrime, espressione dell'umano dolore, sono così miseramente avvilite a significare il travolgimento che qui si compie.

25. *Certo*: e certamente, e infatti; riprende i vv. 20-1. Tutto il verso esprime l'abbandono al pianto, proprio di chi è ferito nel profondo del cuore.

– *rocchi*: plurale di *rocchio*: «pezzo informe di legno o di sasso» (Buti); Dante chiama così i pietroni irregolari che formano gli *scogli* di Malebolge (cfr. XXVI 17 e *ronchione* a XXIV 28).

26. *la mia scorta*: Virgilio; così chiamato anche a XII 54.

27. *Ancor*: anche tu: cfr. *Matth*. 15, 16: «Adhuc et vos sine intellectu estis?».

– *de li altri sciocchi?*: sciocco come tanti altri, che giudicano solo umanamente. Il senso della frase discende dalla citazione evangelica sopra riportata.

28. *Qui vive la pietà...*: «quasi dica: in questo luogo è pietà il non aver pietà» (Landino). La massima, espressa in forma concettosa, vuol dire che il vero sentimento di pietà (verso Dio) in questo luogo è il non averla (verso i dannati). Lo stesso cambio di oggetto in *Par*. IV 105: *per non perder pietà* (verso il padre) *si fé spietato* (verso la madre).

28-30. *Qui vive la pietà... comporta*: questa terzina, di difficile interpretazione, è stata intesa in due modi da esegeti ugualmente autorevoli: 1) riferendo il *qui* a tutto l'inferno, e quindi la scelleratagine, o empietà, a Dante che prova pietà dei dannati: qui nell'inferno non deve esserci pietà; chi è più scellerato di chi prova compassione (*comporta* o *porta passione*) di fronte alle pene stabili-

Drizza la testa, drizza, e vedi a cui
s'aperse a li occhi d'i Teban la terra;
per ch'ei gridavan tutti: "Dove rui, 33

te dal giudizio divino? 2) riferendo il *qui* alla bolgia degli indovini, e quindi ad essi l'empietà: in questa bolgia è giusto non aver pietà; chi infatti è più empio di colui che crede di poter forzare con le sue arti il giudizio divino? Noi preferiamo la seconda spiegazione. Ma si veda la discussione del problema nella nota alla fine del canto.

31. *Drizza... drizza*: la ripetizione sembra voler scuotere Dante dal suo atto di prostrazione, e dal sentimento che lo ha causato (vv. 25-6). Appaiono ora i singoli peccatori, che Virgilio indica a Dante: sono indovini del mito e della storia antica, i cui nomi erano tramandati dai poemi epici, e che mantengono quell'aura di favola che da secoli li accompagnava. Proprio a questo è dovuta la violenta apostrofe di Virgilio, che non si ripete in alcun altro luogo dell'*Inferno*: non lasciatevi ingannare da tali miti, egli vuol dire; questo è un grave peccato dell'orgoglio umano, che presume sapere ciò che è di Dio solo.

– *vedi a cui*: vedi colui al quale (davanti al quale) si spalancò la terra... È Anfiarao, uno dei sette re all'assedio di Tebe, che davanti agli occhi dell'esercito nemico fu inghiottito da una voragine apertasi ai suoi piedi, e precipitò così tutto armato fin davanti a Minosse (*Theb*. VII 690-893). Avendo previsto, per la sua arte divinatoria, la propria morte a Tebe, aveva tentato di nascondersi per non partire, ma tradito dalla moglie Erifile era stato costretto a recarsi alla guerra. Chiaro esempio di come il conoscere il futuro non sia di vantaggio agli uomini, che non possono cambiare il «giudizio divino».

32. *s'aperse a li occhi...*: verso potente e drammatico, nel quale Dante racchiude, come spesso in simili rievocazioni, un'intera storia.

33. *Dove rui...*: dove ruini, precipiti; il latinismo *rui* deriva dai versi di Stazio, che Dante riprende liberamente, mettendo in bocca ai Tebani la domanda che nella *Tebaide* è pronunciata da Plutone quando vede comparire nell'Ade il re armato («At tibi quos Manes, qui limite praeceps / non licito per inane *ruis*?»: *Theb*. VIII 84-5). Così posta, la frase suona derisione, per l'augure a cui nulla servì la sua scienza, come suggerisce Stazio: «nunc funere rident / auguris ignari». Era questo, dalla classicità al Medioevo il tipico atteggiamento popolare verso l'indovino, quando questi si trovava in qualche sventura. Così anche il Landino, per spiegare perché in

Anfiarao? perché lasci la guerra?".
E non restò di ruinare a valle
fino a Minòs che ciascheduno afferra.
Mira c'ha fatto petto de le spalle:
perché volle veder troppo davante,
di retro guarda e fa retroso calle.
Vedi Tiresia, che mutò sembiante
quando di maschio femmina divenne

questa bolgia non sia ammessa la pietà: «in quegli che hanno peccato per fragilità è alcuna scusa. Ma l'errore di costoro *etiam* in vita è sempre stato deriso».

35. *non restò*: non cessò; cfr. V 31.

– *a valle*: in basso; qui indica l'interno della terra, apertasi sotto di lui.

36. *afferra*: nel senso di giudica; «come dicesi comunemente capitar nell'unghie di alcun giudice» (Lombardi).

37. *ha fatto petto de le spalle*: le spalle son diventate per lui il petto, perché si trovano sotto il suo volto. Il verso mette con violenza sotto gli occhi del lettore la figura stravolta di quel corpo umano; si osservi come tale stravolgimento venga descritto per approssimazioni successive, con continue variazioni dell'immagine (cfr. vv. 13, 23-4, 46, 52-3, 106-7).

39. *retroso calle*: cammino all'indietro, dal lat. *retrorsum*; è spiegato qui il chiaro contrappasso di questa pena (cfr. sopra, v. 14 e nota). Ricordiamo che Dante vede in questo peccato la superbia della mente umana, con la quale la sua immaginazione morale sembra sempre connettere l'indietreggiare. Si veda *Purg.* X 121-3: *O superbi cristian, miseri lassi, / che de la vista de la mente infermi, / fidanza avete ne'* retrosi passi... ; e la preghiera dei superbi (*Purg.* XI 13-5): *Da' oggi a noi la cotidiana manna, / sanza la qual per questo aspro diserto /* a retro va *chi più di gir s'affanna*... Si cfr. la citazione di Pietro di Dante da *Is.* 44, 25, dove di Dio è detto: «irrita faciens signa divinorum et ariolos in furorem vertens; convertens sapientes retrorsum, et scientiam eorum stultam faciens».

40. *Tiresia*: altro famoso indovino dell'antichità; tebano, padre di Manto, presente anch'egli tra le file dei greci nella guerra dei Sette a Tebe. L'episodio qui narrato è tolto però da Ovidio (*Met.* III 324-31): avendo visto due serpenti avviticchiati tra loro, egli li colpì con una verga, e subito fu tramutato in femmina; solo

cangiandosi le membra tutte quante;
    e prima, poi, ribatter li convenne
li duo serpenti avvolti, con la verga,
che riavesse le maschili penne.
    Aronta è quel ch'al ventre li s'atterga,
che ne' monti di Luni, dove ronca

dopo sette anni, colpendo gli stessi serpenti ritrovati nello stesso atto, riacquistò il sesso maschile.

– *sembiante*: aspetto.

43. *prima*: va unito al *che* del v. 45: prima di riavere le membra (*penne*) maschili, gli fu necessario (gli *convenne*) colpire una seconda volta (*ribatter*) i due serpenti accoppiati (*avvolti*).

46. *Aronta*: Arunte, famoso aruspice etrusco, appartiene a tempi più vicini, storici e non mitici. Chiamato a Roma dalla sua dimora in Lunigiana al tempo della discordia tra Cesare e Pompeo, come narra Lucano, predisse la guerra civile e la vittoria di Cesare (*Phars*. I 584-7). – La desinenza in *-a* è quella dell'accusativo greco e si trova più volte nel poema, secondo l'uso antico (cfr. *orizzonta* a XI 113 e nota).

– *al ventre li s'atterga*: si addossa (cioè segue da vicino, cfr. *Purg*. III 83) al ventre dell'altro, che lo precede; *attergarsi*, costruito in analogia con *addossarsi*, è verbo di conio dantesco. La forza dell'espressione sta nel fatto che il «dosso» o «tergo» dell'altro è in questo caso il suo ventre: si rileva così vivamente l'innaturalezza del fatto, variandone la presentazione (cfr. V. 37 e nota). Altri intende *s'atterga* come «segue col tergo», valore forse meno potente del verbo.

47. *Luni*: antica città etrusca presso la foce del Magra, da cui prese nome la Lunigiana; città già estinta al tempo di Dante (cfr. *Par*. XVI 73). Dall'indicazione di Lucano («Arruns incoluit deserta moenia Lucae»: *loc. cit*. 586) Dante fa sorgere il bianco paesaggio montano a lui ben noto, con la lontana vista del mare e delle stelle. Ricordiamo che Dante soggiornò in Lunigiana, presso i marchesi di Malaspina, nei primi anni del suo esilio (cfr. *Purg*. VIII 115 sgg.).

– *ronca*: taglia con la ronca, cioè estirpa le erbacce e gli sterpi del terreno (*runco-as*, *herbas a terra evellere*, spiega Uguccione nelle *Derivationes*). È il lavoro del contadino che prepara il terreno per la coltivazione; qui visto dall'alto, dalla spelonca di Arunte, come forse poteva vedersi dalle finestre del castello dei Malaspina. Altri intende: viene a tagliar rami secchi nei boschi, per far fuoco.

lo Carrarese che di sotto alberga,
ebbe tra ' bianchi marmi la spelonca
per sua dimora; onde a guardar le stelle
e 'l mar no li era la veduta tronca.
E quella che ricuopre le mammelle,
che tu non vedi, con le trecce sciolte,
e ha di là ogne pilosa pelle,
Manto fu, che cercò per terre molte;

48. *di sotto alberga*: abita in basso, sotto le pendici delle Alpi Apuane. I contadini carraresi si affannano a dissodare il terreno sterposo per ricavarne qualche frutto.

49. *bianchi marmi*: sono i famosi marmi bianchi di Carrara, che caratterizzano il paesaggio delle Apuane.

– *la spelonca*: Dante immagina che l'indovino abitasse una grotta delle montagne, di dove poter scrutare liberamente i segni del cielo e del mare («le ascensioni delle stelle alla marina», come dice l'Ottimo), da cui ricavava i suoi presagi.

50. *onde*: dalla quale.

51. *tronca*: troncata, impedita (cfr. XXVIII 65 e 121); forma detta aggettivo verbale, come *casso* per cassato (XXV 76), *urto* per urtato (XXVI 45) ecc.; di tali forme il popolo toscano fa ancora largo uso, come «tròvo» per trovato, «tócco» per toccato, e così via (Parodi, *Lingua*, p. 260).

52. *che ricuopre...*: altra variazione sul tema dello stravolgimento.

53. *che tu non vedi*: perché anch'essa *ha fatto petto de le spalle*: Dante e Virgilio vedono i peccatori procedere verso di loro (V. 8), e quindi ne scorgono il volto e la parte posteriore del corpo, mentre l'anteriore resta loro celata.

– *con le trecce sciolte*: i capelli sciolti – segno di rottura con i costumi civili – facevano parte della rappresentazione tipica delle maghe, streghe e simili donne, come la vita in luoghi solitari e selvosi.

54. *di là*: dietro, dall'altra parte, quella che tu non vedi.

55. *Manto*: la maga tebana figlia di Tiresia da cui prese il nome la città di Mantova, patria di Virgilio. Per questo alla sua storia è dedicata tutta la parte centrale del canto.

– *cercò*: percorse nel suo errare. *Cercare* transitivo nel senso di percorrere a parte a parte, visitare, si ritrova altre volte nel poema (cfr. I 84; XXI 124; *Purg*. XXVIII 1); qui in forma intransitiva vale: andar errando (Buti).

poscia si puose là dove nacqu'io;
onde un poco mi piace che m'ascolte.
Poscia che 'l padre suo di vita uscìo,
e venne serva la città di Baco,
questa gran tempo per lo mondo gio.
Suso in Italia bella giace un laco,

57. *onde un poco...*: Virgilio giustifica discretamente la digressione: si tratta dell'origine della sua patria. In realtà nella digressione si viene a condannare la radicata tradizione dell'origine mitica delle città (ogni città aveva la sua, tramandata dai poeti o dalle antiche cronache), indicandone invece le cause in ben determinate circostanze storiche (cfr. vv. 88-90). Poiché in quelle leggende il luogo e i modi della fondazione erano scelti proprio in virtù di oroscopi e sortilegi (si pensi alla stessa fondazione di Roma e all'augurio tratto dagli uccelli), tutto il racconto di Virgilio (che contraddice la versione da lui stesso data nell'*Eneide* per cui Mantova fu fondata da Ocno, figlio di Manto) è diretto dunque contro quell'arte divinatoria che in questa bolgia è condannata.

58. *Poscia che 'l padre suo*: la leggenda narrava che dopo la morte di Tiresia, instauratasi in Tebe la tirannia di Creonte, Manto lasciò la città e andò peregrinando per molti paesi, finché venne a fermarsi nel luogo dove poi sorse Mantova. La storia è in Virgilio (*Aen*. X 198-200) e Stazio (*Theb*. IV 463-6 e VII 758-9); Dante sembra tener presente, come si vedrà, soprattutto il testo di Stazio. – *uscìo*: uscì (forma antica del perfetto già incontrata: cfr. X 28 e nota).

59. *la città di Baco*: Tebe, sacra a Bacco; la forma *Baco*, dal latino *Bachus*, era normale nel volgare antico. – *serva* vale schiava, non più libera; morti in guerra i due re fratelli e rivali, Eteocle e Polinice, uccisisi l'un l'altro sotto le mura (cfr. XXVI 54 e *Purg*. XXII 56), la città cadde sotto la tirannia di Creonte.

60. *gio*: andò (da *gire*, perfetto arcaico, come sopra *uscìo*).

61. *Suso in Italia bella...*: l'attacco incantato annuncia questa eccezionale digressione geografica; il tempo al presente ne segna chiaramente i termini (vv. 61-81), oltre i quali si svolge la storia di Manto. Il tono sereno e descrittivo spazia per monti, fiumi e città, quasi dimentico della realtà infernale, e contrasta fortemente con la storia tragica e oscura della maga, Virgilio sembra contemplare i luoghi della sua giovinezza terrena, mescolando la propria esperienza con quella di Dante (vv. 70-1) in un'unica voce. Per la pre-

a piè de l'Alpe che serra Lamagna
sovra Tiralli, c'ha nome Benaco. 63
Per mille fonti, credo, e più si bagna
tra Garda e Val Camonica e Pennino

cisione di tutta la descrizione, ricordiamo il soggiorno di Dante in Verona, che dista pochi chilometri dalla sponda sud-orientale del lago di Garda.

62. *a piè de l'Alpe*...: ai piedi di quelle Alpi che chiudono, cioè delimitano, segnando il confine, la Germania; *Lamagna*, scritto anche *La Magna*, è toponimo popolare da *Alemannia* rimasto fino ai tempi moderni per indicare la Germania; Dante lo usa anche in *Conv*. III, V 12 («la Magna») mentre in latino scrive *Alamannia* (*Vulg. El*. I, XVIII 5). Dal passo di *Vulg. El*. si deduce che il nome indicava il territorio germanico proprio dell'Impero (cfr. ED, *ad vocem*).

63. *sovra Tiralli*: in prossimità, all'altezza del Tirolo (per il valore di *sovra* cfr. VII 22 e nota); *sovra*, come *a piè*, dipende da *giace*, quale ulteriore determinazione. *Tiralli* è la forma ladina, usata in antico (cfr. Villani XII 85: *Tiralla*), del nome Tirolo. Il Tirolo, che comprendeva parti del bolzanese e del trentino, si era costituito in contea indipendente, sotto Mainardo II, proprio ai tempi di Dante. Alcuni intendono per *Tiralli* il castello omonimo, che trasmise il nome alla contea, e danno a *sovra* il valore di «a nord», costruendo: ai piedi di quell'Alpe che serra La Magna a nord di Tiralli. Ma sembra più naturale l'altro costrutto indicato, e più probabile nel contesto il valore di *Tiralli* per la regione (cfr. G. Mazzoni, *Almae luces*, pp. 269 sgg.).

– *Benaco*: è il lago di Garda, chiamato con il suo antico nome latino (*Benacus*).

64-6. *Per mille fonti... stagna*: terzina difficile, tormentata dall'esegesi. Oggi per lo più – seguendo la lezione a testo – si prende il secondo verso come indicazione di luogo che fa da soggetto a *si bagna* del primo: [il luogo compreso] tra Garda (borgo a est del lago), la Val Camonica (a ovest del lago stesso) e Pennino (la catena alpina a nord) è irrigato (*si bagna*) da mille sorgenti di quell'acqua che poi si raccoglie nel lago sopraddetto. Per una diversa lezione e interpretazione e sul significato di Pennino si veda tuttavia la nota alla fine del canto.

65. *Garda*: borgo sulla riva orientale del lago, al tempo di Dante cinto di mura; la *Val Camonica*, dove scorre l'Oglio, si

de l'acqua che nel detto laco stagna.
Loco è nel mezzo là dove 'l trentino
pastore e quel di Brescia e 'l veronese
segnar poria, s'e' fesse quel cammino.
Siede Peschiera, bello e forte arnese
da fronteggiar Bresciani e Bergamaschi,
ove la riva 'ntorno più discese.
Ivi convien che tutto quanto caschi

estende invece ad occidente in direzione parallela al lago stesso. I due riferimenti vogliono indicare appunto l'est e l'ovest del lago.

67-9. *Loco è nel mezzo... cammino*: anche questa terzina vuol sottolineare la significativa posizione di quel lago: in mezzo ad esso vi è un luogo – si è pensato all'isola dei Frati, con la chiesa di Santa Margherita, che tuttavia non è al centro – dove i vescovi di Trento, di Brescia e di Verona potrebbero ugualmente dar la benedizione (*segnar*), perché hanno tutti e tre giurisdizione su di esso. Al centro del lago si incontrano infatti i confini delle tre diocesi, e su quella chiesa si estendeva di fatto l'autorità dei tre vescovi; l'espressione *Loco è nel mezzo* può tuttavia essere anche indeterminata – un punto nell'acqua – servendo solo a meglio dichiarare la giacitura del lago. Con tale interpretazione meglio concorda l'ipotesi irreale che segue: *s'e' fesse quel cammino* (in mezzo alle acque del lago), che non avrebbe senso per l'isola dei Frati (Bassermann).

70. *Siede Peschiera*: è situata Peschiera; il verbo *sedere* è usato normalmente per la posizione di una città o di un paese (cfr. V 97; XIV 94; ecc.). All'inizio del verso e con la posposizione del soggetto (come in V 97 e in *Par.* XII 52) dà al luogo particolare rilievo emotivo. Così la fortezza (*arnese*) di Peschiera acquista qui una speciale aura di bellezza e potenza, come ogni tratto di questo paesaggio, narrato come un mito.

– *bello e forte arnese*: Peschiera era una roccaforte scaligera, fatta costruire dai signori di Verona per far fronte, come dice Dante, alle incursioni di Bresciani e Bergamaschi: «satis novum, munitum multis turris et arcibus, quasi tutela totius contratae» (Benvenuto). Dante ebbe in Verona presso gli Scaligeri il *primo rifugio* del suo esilio.

72. *ove... più discese*: dove la riva del lago è più bassa, pianeggiante; cioè sul lato meridionale.

73. *Ivi convien...*: là (dove cioè la riva è più bassa) necessaria-

ciò che 'n grembo a Benaco star non può,
e fassi fiume giù per verdi paschi.
Tosto che l'acqua a correr mette co,
non più Benaco, ma Mencio si chiama
fino a Governol, dove cade in Po.
Non molto ha corso, ch'el trova una lama,
ne la qual si distende e la 'mpaluda;
e suol di state talor essere grama.

mente scende e trabocca l'acqua che non può essere contenuta nell'alveo del lago.

75. *e fassi fiume...*: e diventa fiume (il Mincio) che scorre giù per pascoli verdeggianti. Si osservi la bellezza vagheggiata di questo fiume, come prima quella della grande fortezza.

76. *mette co*: mette capo (*co* è lombardismo toscano, usato anche in XXI 64 e *Purg*. III 128); parlando di acque, vale sfocia, sbocca (Lombardi): qui indica il punto in cui l'acqua del lago sbocca a correre nel fiume, e cambia nome, da Benaco a Mincio. «Il Po non sarebbe Po, se l'Adda e il Ticin non ci mettesser co'» (Giusti, *Proverbi Toscani*, p. 214).

77. *ma Mencio*: la viva accentuazione sul nome ci ricorda che questo è il fiume su cui è cresciuto Virgilio.

78. *Governol*: Governolo di Mantova, dove il Mincio sfocia nel Po, e quindi perde il suo nome (il *fino* è riferito a *si chiama*). L'antico nome Govèrnolo (e non Governo, come hanno altre edizioni) è confermato da Salimbene, che ricorda una torre «de Gubernula» presente in quel luogo (*Cronica*, p. 701).

– *cade*: dice *cade*, in quanto a Governolo il terreno è più alto rispetto al letto del Po (Foscolo). Si noti il finale onomatopeico del verso.

79. *Non molto ha corso...*: la descrizione ritorna indietro, riprendendo la corsa del fiume dal suo inizio.

– *lama*: bassura, avvallamento del terreno («lama e lacca è luogo concavo e basso»: Buti); così in XXXII 96 e *Purg*. VII 90.

80. *ne la qual si distende...*: l'acqua del fiume si allarga nel terreno concavo e vi forma palude: si noti la precisa evidenza dei due verbi, comune del resto a tutti quelli usati fin qui per le varie acque, del lago e dei fiumi, protagonisti della scena.

81. *e suol di state...*: il verso non è un'amplificazione descrittiva, ma serve a spiegare la terzina seguente: d'estate spesso la palude intorno a Mantova è povera d'acque (*grama*) e quindi in molti

Quindi passando la vergine cruda
vide terra, nel mezzo del pantano,
sanza coltura e d'abitanti nuda.
Lì, per fuggire ogne consorzio umano,
ristette con suoi servi a far sue arti,
e visse, e vi lasciò suo corpo vano.
Li uomini poi che 'ntorno erano sparti
s'accolsero a quel loco, ch'era forte

luoghi appare la secca. Questa zona asciutta al centro delle acque paludose, disabitata e incolta, è appunto quella che attrae Manto, desiderosa di fuggire il *consorzio umano*.

82. *Quindi*: di qui, per questi luoghi.

– *la vergine cruda*: Manto, che Stazio dice «innuba» (vergine), mentre in Virgilio è sposa del fiume Tosco e madre di Ocno; *cruda*, crudele, selvaggia, era epiteto proprio delle maghe (cfr. *Eriton cruda* a IX 23 e nota), ma potrebbe anch'esso dipendere dal testo di Stazio, dove Manto partecipa ai sacrifici cruenti fatti dal padre.

83. *vide terra*: è la secca estiva, per cui si veda il v. 80 e nota.

84. *sanza coltura... nuda*: e quindi poteva lasciare libertà alla maga di *far sue arti* indisturbata.

85. *per fuggire...*: questo verso esprime il senso delle due terzine: la lontananza, la fuga da ogni forma di civiltà, nella quale la maga vive e muore. Essa è melanconicamente figurata da quella terra incolta e solitaria in mezzo alla palude.

86. *arti*: usato in senso assoluto per *arti magiche*, incantesimi, come si trova anche in altri testi antichi (cfr. *Novellino* XIX, dove si narra come «tre maestri di negromanzia», invitati alla corte di Federico II, «gittaro loro incantamenti e fecero loro arti»).

87. *vano*: vuoto, cioè privo dell'anima (cfr. *Purg*. V 102: *la mia carne sola*); l'espressione sottolinea la misera fine di tutte quelle *arti* e sortilegi.

88. *Li uomini poi...*: chiuso il mito, Dante offre la vera ragione storica della nascita della città: gli abitanti dei dintorni (*che 'ntorno erano sparti*) si riunirono (*s'accolsero*) su quel terreno, perché era ben difeso naturalmente dalla palude che lo circondava. Per l'intento polemico contro le fondazioni mitiche, cfr. sopra, nota al v. 57.

per lo pantan ch'avea da tutte parti.
Fer la città sovra quell'ossa morte;
e per colei che 'l loco prima elesse,
Mantua l'appellar sanz'altra sorte.
Già fuor le genti sue dentro più spesse,
prima che la mattia da Casalodi
da Pinamonte inganno ricevesse.
Però t'assenno che, se tu mai odi

91. *Fer*: fecero, costruirono.
– *quell'ossa morte*: cfr. il *corpo vano* del v. 87; della grande maga null'altro è rimasto.
92. *prima elesse*: scelse per prima, per abitarvi.
93. *sanz' altra sorte*: senza altri sortilegi; il nome fu dato cioè senza ricorrere ad alcun atto magico, come per tradizione si faceva nel denominare le nuove città.
94. *più spesse*: più fitte, cioè più numerose; perché poi la città si spopolò, per le ragioni che ora dirà.
95-6. *prima che la mattia... ricevesse*: prima che la stoltezza del conte di Casalodi soggiacesse all'inganno di Pinamonte, della famiglia dei Bonacolsi. Alberto da Casalodi, signore di Mantova, guelfo, seguì follemente il consiglio ingannevole del Bonacolsi, ghibellino, di esiliare gran numero di nobili per farsi amico il popolo; rimasto così privo di sostenitori, fu cacciato dalla città per opera dell'altro che ne divenne il padrone (1272) e quindi bandì e sterminò la maggior parte delle famiglie nobili rimaste, spopolando così la città: «et continue crudeliter exterminavit quasi omnes familias nobiles et famosas... domos evertens, viros mactans et relegans» (Benvenuto). La densità della frase, incomprensibile senza la conoscenza dei fatti a cui allude, è tipica di tali brevi scorci storici danteschi, che presumono un lettore contemporaneo e ben al corrente delle vicende politiche e delle faide cittadine.
97. *t'assenno*: ti metto in guardia («faccioti savio e cauto»: Buti); s'intende contro le false versioni della storia.
– *se tu mai odi...*: cioè se senti altre versioni sull'origine di Mantova. Ce n'erano infatti più d'una: quella di Virgilio stesso (cfr. nota al v. 57); un'altra citata da Servio nel suo commento (*ad Aen*. X 198) per cui la città era stata fondata dall'etrusco Tarcone; quella di Isidoro di Siviglia (*Etym*. XV, 1 59) che attribuiva la fondazione a Manto stessa. Questa terzina spiega il senso di tutta la digressione: eliminare una volta per sempre le favole sulle origini mitiche, e

originar la mia terra altrimenti,
la verità nulla menzogna frodi».
E io: «Maestro, i tuoi ragionamenti
mi son sì certi e prendon sì mia fede,
che li altri mi sarien carboni spenti.
Ma dimmi, de la gente che procede,
se tu ne vedi alcun degno di nota;
ché solo a ciò la mia mente rifiede».
Allor mi disse: «Quel che da la gota
porge la barba in su le spalle brune,

forse anche togliere a Virgilio l'ombra che gravava su di lui da secoli, di esser cioè ritenuto anch'egli mago e indovino (cfr. l'Introduzione al canto).

99. *nulla menzogna*: nessuna menzogna (soggetto) travisi (*frodi*, cioè falsifichi) ormai la verità, «la quale sta come ti dico» (Buti). Il forte verso sigilla la storia, quasi a escludere definitivamente ogni falsità o inganno.

100. *E io: «Maestro...*: chiusa la digressione su Mantova, si passa ad indicare altri indovini della bolgia.

101. *mi son sì certi*: sono così sicuri per me (*mi* è dativo etico).

– *prendon... mia fede*: si conquistano la mia fiducia.

102. *mi sarien carboni spenti*: sarebbero per me (a confronto con i tuoi) come carboni spenti, cioè privi di ogni efficacia. È il solito linguaggio immaginoso dantesco, che trasforma i consueti aggettivi (qui per esempio «inutili», «inefficaci») in oggetti concreti ed evidenti (*carboni spenti*). Tutta la terzina vuol testimoniare, in questa particolare situazione, la totale fiducia di Dante nel maestro.

104. *alcun degno di nota*: è ciò che sempre si cerca in questo cammino, per edificare insieme il personaggio pellegrino e il lettore.

105. *rifiede*: in senso proprio vale: ferisce nuovamente; qui: torna a dirigersi, a tendere con il desiderio (*fedire* per «dirigersi» in X 135; detto dell'animo, in *Purg*. XVI 101). Cioè, dopo questo intervallo, sono ripreso solo da questo pensiero.

107. *porge la barba...*: protende la barba sulle spalle. Altra variazione del tema del travolgimento; la barba sulle spalle fa da parallelo all'immagine femminile precedente delle trecce sciolte sulle mammelle (vv. 52-3).

fu - quando Grecia fu di maschi vòta,
sì ch'a pena rimaser per le cune -
augure, e diede 'l punto con Calcanta
in Aulide a tagliar la prima fune.
Euripilo ebbe nome, e così 'l canta
l'alta mia tragedìa in alcun loco:

108-10. *fu... augure*: è Euripilo, personaggio dell'*Eneide*, come sotto dirà. Dai versi di Virgilio non risulta in realtà che egli fosse un augure e tanto meno che avesse «dato il punto» per la partenza dei Greci per Troia. Secondo il falso racconto di Sinone, Euripilo fu mandato dai Greci a interrogare Apollo per sapere come vincere la resistenza dei venti per il ritorno, e ne riportò la risposta: per venire ad Ilio voi placaste i venti col sangue di una fanciulla (Ifigenia), così per tornare dovete sacrificare un altra vita di un greco (*Aen*. II 116-9). Evidentemente Dante interpretò liberamente il passo, intendendo che Euripilo avesse suggerito insieme a Calcante il sacrificio di Ifigenia, e presieduto così alla partenza della flotta (cfr. E.G. Parodi, in «Atene e Roma» XI, 1908, p. 243).

108. *quando Grecia...*: quando tutti gli uomini di Grecia partirono per la guerra di Troia, e di maschi rimasero solo, si può dire, i bambini in culla. È il grande momento della partenza, a cui presiedette appunto l'augure Calcante, affiancato, secondo l'interpretazione di Dante, da Euripilo.

110. *diede 'l punto...*: indicò il momento preciso in cui tagliare gli ormeggi; «punto» era termine usato in astrologia per «momento propizio»: «chi incantamenti e malie vuole fare, sì gli conviene sapere e conosciere l'ore e i punti, quando si dee adoperare» (*Libro di Sidrac* CCXXXV, p. 270).

– *Calcanta*: l'augure dei Greci nella guerra di Troia, reso famoso dai poemi omerici e presente anche nell'*Eneide*. Per la desinenza in *-a* cfr. *Aronta* al v. 46 e nota.

111. *Aulide*: porto della Beozia, di dove salpò la flotta dei Greci verso la Troade.

112. *così 'l canta*: così lo ricorda, narra di lui: cioè come augure.

113. *tragedìa*: è il nome che spettava all'*Eneide*, in quanto poema di argomento e stile elevato (cfr. *Vulg. El.* II, IV 7-8); alta, cioè grande e sublime (cfr. XXVI 82). Che Virgilio chiami qui così il suo poema, non è forse senza un motivo: all'inizio del canto successivo, Dante nominerà a sua volta *la mia Comedìa* (XXI 2), con evidente confronto.

ben lo sai tu che la sai tutta quanta.
Quell'altro che ne' fianchi è così poco,
Michele Scotto fu, che veramente
de le magiche frode seppe 'l gioco.
Vedi Guido Bonatti; vedi Asdente,

– *in alcun loco*: in un certo luogo (cioè i versi sopra citati, di *Aen*. II 114 sgg.); per il valore di *alcuno*, che non corrisponde in questo caso al valore indeterminato dell'italiano moderno, cfr. più oltre v. 129, e nota a XVI 107. Per un uguale riferimento puntuale all'*Eneide*, si veda *Purg*. VI 29: *in alcun testo*.

115. *poco*: scarso, cioè magro.

116. *Michele Scotto*: forse il più famoso astrologo del tempo: di origine scozzese, visse alla corte di Federico II. Scrisse varie opere di filosofia e astrologia e tradusse importanti testi aristotelici e averroistici. Di lui si favoleggiava ancora nella Scozia, secondo lo Scartazzini, alla fine del secolo scorso. Dopo gli antichi, Dante presenta alcuni fra i suoi contemporanei, tutti tenuti in grande concetto e stima, non solo tra il popolo, ma anche presso gli studiosi. Di qui risulta fortemente la sua presa di posizione polemica, della quale si è data ragione nell'Introduzione al canto.

117. *magiche frode*: gli inganni compiuti con la magia; *frode* è plurale di *froda* (cfr. XVII 7).

– *gioco*: arte illusoria (Sapegno).

118. Guido Bonatti: celebre astrologo forlivese; di parte ghibellina, fu al servizio di Federico II, di Ezzelino da Romano, del comune di Firenze dopo Montaperti, e per lungo tempo di Guido da Montefeltro; morto sul finire del sec. XIII. Scrisse un trattato di astronomia in dieci libri, noto in tutta l'Europa. Come si vede, personaggio anche questo di grande rilievo a quel tempo. Di lui si diceva che avesse consigliato Guido Novello in occasione della battaglia di Montaperti, e Guido da Montefeltro al tempo dell'assedio di Forlì. (cfr. Davidsohn, *Storia* II, p. 692 e Cobelli, *Cronache forlivesi*, p. 62); suggeritore quindi di «momenti propizi» per le gesta di guerra, proprio come gli antichi auguri. Dante, che lo conosceva probabilmente già per i suoi studi, poté raccogliere testimonianze dirette durante la sua permanenza in Forlì.

– *Asdente*: soprannome di Benvenuto, «lo calzolaio da Parma», come lo chiama sprezzantemente Dante nel *Convivio* (IV, XVI 6). Abbandonata l'arte, si dedicò alla divinazione, per cui divenne famoso, ed è ricordato con ammirazione dal concittadino Salimbene nella sua cronaca, dove è detto «purus et simplex ac timens

ch'avere inteso al cuoio e a lo spago
ora vorrebbe, ma tardi si pente.
Vedi le triste che lasciaron l'ago,
la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine;
fecer malie con erbe e con imago.
Ma vienne omai, ché già tiene 'l confine

Deum» (*Cronica* 423 a-b). Aveva previsto molti fatti, fra i quali la rotta inflitta dai parmensi a Federico II nel 1248. Il soprannome era dovuto ai suoi denti grossi e irregolari (*ibid*.) Il duro giudizio di Dante, in contrasto con l'immagine che ne dà Salimbene, è dovuto alla stessa ragione che presiede alla condanna dello Scoto e del Bonatti; condanna che non riguarda tanto le singole persone, quanto la loro attività divinatoria, che metteva in discussione da un lato il «giudizio» divino sulla storia, dall'altro il libero arbitrio dell'uomo.

119. *inteso*: atteso.

– *al cuoio e a lo spago*: cioè al suo mestiere di calzolaio.

120. *ora vorrebbe*: ben vorrebbe, ora che non è più possibile tornare indietro perché troppo *tardi*, esser rimasto a quel semplice lavoro.

121. *le triste*: empie, sciagurate; sono le maghe e le streghe, cioè le donne che hanno lasciato i loro compiti femminili (*l'ago, la spuola e 'l fuso*) – come Asdente il suo mestiere – per darsi all'arte divinatoria. In questa serie di terzine, è ben evidente lo sprezzo profondo di cui Dante vuol circondare agli occhi dei suoi lettori questi uomini e donne dediti a tali illusorie e colpevoli arti.

122. *'ndivine*: indovine (forma antica, dal verbo latino *divinare*).

123. *con erbe e con imago*: sono i due mezzi classici usati dalle streghe per fare le loro malie: i succhi o filtri di erbe, dati da bere, e le figure (immagini) di cera o altro che venivano poste a struggere sul fuoco, o trafitte con spilli, per recar danno alla persona raffigurata.

124. *Ma vienne omai*: come altrove, Virgilio tronca il guardare e lo spiegare, adducendo a motivo il passare del tempo, segnato dagli astri sull'orizzonte terreno. La volta celeste, pur invisibile dall'inferno, accompagna così col suo moto lo svolgersi del viaggio, scandendone lentamente la misura.

124-6. *ché già tiene... le spine*: ché già la luna (*Caino e le spine*) raggiunge il confine tra i due emisferi (cioè l'orizzonte) e si tuffa nel mare sotto Siviglia (cioè tramonta sull'orizzonte del nostro

d'amendue li emisperi e tocca l'onda
sotto Sobilia Caino e le spine;
e già iernotte fu la luna tonda:
ben ten de' ricordar, ché non ti nocque
alcuna volta per la selva fonda».
Sì mi parlava, e andavamo introcque.

emisfero, quello di Gerusalemme). Nel tempo del plenilunio (v. 127) ciò avviene verso le 6 del mattino.

126. *Caino e le spine*: perifrasi per indicare la luna: una tradizione popolare vedeva nelle macchie lunari la figura di Caino che porta sulle spalle un fascio di spine. Dante la ricorda come una favola in *Par.* II 49-51, in un passo dove il problema delle macchie lunari è ampiamente discusso e risolto. Questa perifrasi è ben al suo posto nel canto dei maghi e astrologhi, che vivono sull'umana credulità.

127. *tonda*: cioè piena; è il plenilunio dopo l'equinozio di primavera, che ogni anno determina la data della Pasqua. Ricordiamo che Dante immagina la sua visione come avvenuta appunto nella settimana santa.

128. *ten de' ricordar*: *de'* (*dee*) è 3ª pers. sing. del presente di *dovere*: il verbo è costruito impersonalmente col dativo (a te deve ricordare di ciò), come spesso i verbi di memoria (cfr. IX 98 e nota).

– *non ti nocque*: ti fu di aiuto (con la sua luce) nella selva dove eri smarrito. La negazione usata per affermare in modo attenuato il suo contrario è la figura retorica della litote.

129. *alcuna volta*: una certa volta (non molto lontana); per il valore di *alcuna* si cfr. il v. 113. Di questo fatto non si fa parola nel I canto. È certamente un'invenzione di questo momento, per dare maggiore plausibilità alle parole di Virgilio.

130. *introcque*: nel frattempo (dal lat. *inter hoc*). Dante cita questo vocabolo dialettale toscano come esempio di parlare basso e inadeguato allo stile illustre in *Vulg. El.* I, XIII 2. Esso non è qui usato a caso, ma vuol suggellare il canto degli indovini al livello «comico», quasi a disperdere quel tanto di solenne e nobile di cui la credenza popolare circondava quegli uomini.

NOTE INTEGRATIVE

29-30. **Chi è più scellerato**. L'incertezza degli esegeti nello spiegare questi versi dipende soprattutto dal fatto che l'espressione del v. 30 non appare linguisticamente chiara in nessuno dei due sensi prescelti, che sopra abbiamo riportato. Ma se si guarda al significato che questa dichiarazione può avere oltrepassando l'ambito dei versi, certamente la prima ipotesi, anche se più semplice e ovvia, mal si sostiene, perché più volte Dante prova pietà nell'*Inferno*, si può dire costantemente, e non ne è mai rimproverato da Virgilio che anzi dichiara di provarla egli stesso (IV 19-21). Sarebbe ben strana affermazione, che contraddirebbe l'intera impostazione della cantica (e sarebbe anche teologicamente insostenibile: cfr. Cicchitto, *Postille*, pp. 54-69). La seconda interpretazione invece è del tutto coerente nel contesto della grave condanna, che Dante vuole qui solennemente e polemicamente proporre, di tutte le arti magiche e divinatorie (si veda l'Introduzione al canto). Si osservi inoltre che per coloro che piangono di fronte alle pene – cioè Dante – già si è detto che sono *sciocchi*, con parola evangelica (non dunque *scellerati*, anzi i più scellerati fra tutti, che sarebbe condanna assurda); e che il collegamento logico tra la prima e la seconda frase è con la seconda lettura molto più stretto: qui è vera pietà non aver pietà: infatti costoro sono tra i più empi, avendo peccato contro Dio stesso. Preferiamo dunque senz'altro questa interpretazione (sulla quale si veda soprattutto Parodi, in «Atene e Roma» XI, 1908, e Petrocchi, *Introduzione*, pp. 181-2) intendendo così il verso, sulla traccia del Comparetti (*Virgilio*, p. 268) e del Vandelli nel commento: chi è più empio di colui che ammette (*comporta*) che il giudizio divino sul corso degli umani eventi possa essere modificato, forzato (*passione* detto di chi subisce un'azione, come spesso in antico), s'intende dalle arti magiche o divinatorie dell'uomo? Per il valore dei due termini, ricordiamo che *comportare* è usato, le altre tre volte che compare nel poema, sempre nel senso di «concedere» o «tollerare» (cfr. in particolare *Par.* XXV 63) e che il costrutto «comportare ad alcuno qualche cosa» si ritrova in antico per «ammettere che la faccia» (cfr. Battaglia, *ad vocem*). Per *passione*, «passività», si veda *Conv.* IV, I 5: «Io, lei seguitando ne l'opera sì come ne la passione quanto potea...» e *Vulg. El.* II, VIII 3; Fra Giordano, ed. Narducci, p. 442: «Diciamla come dicono i grammatici... Azione si è opera di fare, passione si è opera pur di sostenere». Mentre il senso di «compassione» non risulta con sicurezza da nessun testo antico. Infine, rilevante ci appare l'osservazione del Parodi, non ripresa in genere dagli esegeti, che con questa terzina – per via di domanda retorica – Virgilio dichiara a Dante chi siano i peccatori della nuova bolgia, altrimenti non denominati; definendo la colpa, aggiungiamo, come altre volte all'ini-

zio dei cerchi o gironi, con una proposizione relativa al terzo verso (V 38-9; X 14-5; XII 48). Un'ampia discussione del problema, con due diverse proposte di interpretazione, si trova nelle due letture citate del Barchiesi e dello Hollander.

64-6. **Per mille fonti... stagna**. Il luogo è discusso, sia per il valore da dare a *Pennino*, sia per la lezione (*Pennino* o *Apennino*, con o senza la *A* e preceduto o no dalla *e*). Il termine *Pennino*, o *Apennino* (come leggono i più dei manoscritti), indica certamente quella parte della catena alpina che sovrasta a nord-ovest il bacino del lago e da cui nasce il Sarca. Il nome si ritrova in Dante per le Alpi («Apenini»: *Vulg. El.* I, VIII 6; «Apennini»: *Ep.* VII 5), ed era usato infatti in antico per le Alpi in genere o per ampi tratti di esse. La catena montuosa che sovrasta il Garda è poi detta *Alpes Poenae* nell'atlante di Tolomeo (III, I, tav. 6), come già osservò il Lombardi. L'intero verso è oggi inteso, come si è detto – secondo la lezione a testo –, come determinazione ellittica di luogo (cfr. per un simile uso *Purg.* X 79 e XIV 94). Tuttavia sembra fondata anche l'altra lettura, del Moore e della '21: *tra Garda e Val Camonica*, *Apennino*, dove *Apennino* (che è fra l'altro la forma altrove sempre usata da Dante) è naturale soggetto, e forse più proprio rispetto al complemento *fonti*: la catena alpina di Appennino, nel tratto che si estende a nord tra Garda e la Val Camonica, è irrigata per mille sorgenti di quell'acqua che va poi a fermarsi nel lago Benaco... (così il Lombardi e il Foscolo). Si veda ED alla voce *Pennino* e Petrocchi, *ad locum*.

CANTO XXI

[Canto XXI, il quale tratta de le pene ne le quali sono puniti coloro che commisero baratteria, nel quale vizio abbomina li lucchesi; e qui tratta di dieci demoni, ministri a l'offizio di questo luogo; e cogliesi qui il tempo che fue compilata per Dante questa opera.]

Così di ponte in ponte, altro parlando
che la mia comedìa cantar non cura,
venimmo; e tenavamo il colmo, quando 3

1. *di ponte in ponte*: dipende da *venimmo* del v. 3: giungemmo dal ponte sopra la quarta bolgia a quello sopra la quinta. È il tipo di attacco narrativo tranquillo, tenuto su un registro medio, che continua direttamente dalle battute finali del canto che precede. Il vero inizio fantastico della nuova situazione sorge tra i vv. 6 e 7, con l'aprirsi della similitudine.

– *altro*: di altri argomenti; che i due «parlassero» camminando è detto appunto nell'ultimo verso del canto XX, ripreso qui all'inizio con l'espediente anche altrove usato della ripetizione di uno dei suoi termini: si vedano i canti III-IV (*sonno*), VII-VIII (*torre*), e così altrove.

2. *comedìa*: il poema è già così denominato a XVI 128 (cfr. nota ivi). Tuttavia, posto all'inizio di questo canto, il nome sembra voler dare il tono alla scena della quinta bolgia, strutturata e parlata in maniera specificamente «comica», come si vedrà; e insieme distinguere nettamente il registro del poema da quello dell'*Eneide*, la *tragedìa* nominata da poco, a XX 113.

– *non cura*: perché non riguarda il suo tema; anche altrove si accenna a questi ragionamenti lungo il cammino, che non rientrano nell'interesse specifico del poema (cfr. IV 104), tratto che accresce la credibilità e naturalezza del racconto.

3. *'l colmo*: la sommità dell'arco formato dal ponte, di dove si domina la bolgia sottostante (cfr. XVIII 110-1; XIX 8-9).

restammo per veder l'altra fessura
di Malebolge e li altri pianti vani;
e vidila mirabilmente oscura.
Quale ne l'arzanà de' Viniziani
bolle l'inverno la tenace pece
a rimpalmare i legni lor non sani,

4. *restammo*: ci arrestammo.
– *fessura*: fenditura del terreno, quale è la bolgia.
5. *vani*: perché nell'inferno il pianto non porta ormai alcun frutto, mentre sulla terra può redimere e salvare.
6. *mirabilmente oscura*: il lungo avverbio crea un verso di ritmo non consueto (con accento di 2ª e 8ª) che vuol sottolineare l'eccezionale oscurità della quinta bolgia, che si apre ora allo sguardo. Essa è *oscura* per la pece nera che vi ribolle, ma anche perché il peccato di baratteria si trama nell'oscurità (cfr. il v. 54). Tutte le bolge sono buie, come si è già visto, ma questa lo è più di tutte; le altre infatti lo sono *ratione loci*, questa lo è *ratione poenae* (Benvenuto).
7. *arzanà*: arsenale (dall'arabo *dar-sina'a*, da cui anche l'italiano *darsena*): è il cantiere navale, dove si riparano o costruiscono le navi. Quello di Venezia, eretto nel 1104, e ingrandito nel 1303, era allora famoso in tutta Europa. La celebre similitudine, che raffigura l'aspetto della bolgia quale appare dall'alto del ponte (nera e ribollente di pece), si svolge con insolita ampiezza, e sembra oltrepassare i suoi termini nel vivo indugiare sull'operosità artigianale degli uomini, sempre attentamente colta dallo sguardo di Dante. In realtà nella sua perfetta e simmetrica costruzione – dove le due terzine centrali sono come un controcanto in sordina alla prima e all'ultima, che reggono il paragone – essa quasi prefigura tutta la scena che si svolgerà nella bolgia, con lo sfondo oscuro della pece su cui si muovono affannati diavoli e peccatori.
8. *l'inverno*: è la stagione in cui non si naviga, dedicata appunto ai lavori di cantiere.
– *tenace pece*: *tenace* perché si attacca con forza (si noti l'omoteleuto). È uno dei tipici aggettivi di Dante, che sembrano dar vita alle cose inanimate, cogliendone l'essenza.
9. *a rimpalmare*: dipende da *bolle*, ed ha valore finale: per rispalmare, cioè spalmare nuovamente, perché lo scafo sia pronto alla navigazione.
– *non sani*: danneggiati, avariati (nei lunghi viaggi della buona stagione).

ché navicar non ponno - in quella vece
chi fa suo legno novo e chi ristoppa
le coste a quel che più viaggi fece;
chi ribatte da proda e chi da poppa;
altri fa remi e altri volge sarte;
chi terzeruolo e artimon rintoppa -:
tal, non per foco, ma per divin'arte,

10. *non ponno*: non possono; soggetto sono i veneziani, come si deduce da ciò che segue: non potendo navigare, *in quella vece*, si dedicano alle attività di cantiere.

– *ponno* è forma costruita sulla 3ª pers. singolare (cfr. *enno* a V 38 e nota, e qui oltre *dienno* a 136).

11-5. Sono descritte qui le varie operazioni che si svolgono nell'arsenale, con linguaggio insieme vivissimo e tecnicamente preciso, tanto che la scena appare ai nostri occhi con straordinaria evidenza. È uno dei casi in cui si tende a pensare che Dante descriva «dal vero», cioè che abbia visto coi suoi occhi la scena. Di fatto egli poté anche essere a Venezia, negli anni tra il 1304 e il 1306, per quel poco che sappiamo della sua oscura biografia (cfr. ED V, pp. 930-1), ma ricordiamo che questo tipo di descrizione fa parte del suo stile, e che non gli è necessario di aver visto qualcosa per rappresentarlo realisticamente, «come se» lo avesse visto. Questo è anzi uno dei massimi incanti della sua arte (o dovremmo dire, come già le donne di Verona, che egli è stato «veramente» anche all'inferno).

11. *ristoppa*: *ristoppare* vale «turare le fessure con la stoppa»; s'intende quelle apertesi tra le assi che formano i fianchi (*le coste*) della nave.

13. *ribatte*: s'intende col martello, i chiodi che tengono insieme, a prua e a poppa, tutta la struttura lignea della nave.

14. *volge sarte*: attorce la canapa per fare le sartie, cioè le corde con cui si manovrano le vele.

15. *terzeruolo e artimon*: erano rispettivamente i nomi tecnici della vela minore di prua e della vela maggiore della nave a tre alberi; la vela di poppa era detta «mezzana» (cfr. *Conv*. II, I 1: «dirizzato l'artimone de la ragione a l'òra del mio desiderio»).

– *rintoppa*: rattoppa, là dove si sono strappate per il lungo uso. Si osservi la precisione, sia dei termini, sia delle specifiche azioni indicate; che non toglie, anzi arricchisce, la vivacità della scena.

16. *tal*: cioè come bolle la pece nell'arsenale veneziano; a questo è limitato, a rigor di termini, il paragone (*Quale... bolle... tal...*

bollia là giuso una pegola spessa,
che 'nviscava la ripa d'ogne parte.
I' vedea lei, ma non vedea in essa
mai che le bolle che 'l bollor levava,
e gonfiar tutta, e riseder compressa.

bollia). La vivace attività dei veneziani, che formalmente è soltanto un di più, quasi un divertimento della fantasia, riflette tuttavia in pieno, come si è osservato sopra, e insieme vi forma contrasto (in quanto ordinata e laboriosa), il tumultuoso e vano movimento che sarà proprio di questa bolgia.

– *non per foco*: non cioè riscaldata con i mezzi dell'arte umana (come si fa nell'arsenale di Venezia); la pece laggiù bolliva misteriosamente, per opera dell'arte divina (*per divin'arte*).

17. *pegola*: è forma antica, dal latino medievale *picula*, diminutivo di *pix*, *picis*, da cui deriva *pece*; Dante usa i due termini indifferentemente, secondo la convenienza del verso.

– *spessa*: fitta, densa: tutto il verso ha straordinaria forza onomatopeica.

18. *'nviscava*: invischiava, cioè ricopriva di uno strato vischioso. La pece raffigura appunto l'inganno con cui i barattieri prendono gli uomini, come col vischio si prendono gli uccelli (v. più oltre *pane*, panie). Ed ora ne sono presi essi stessi per sempre (Pietro di Dante cita l'*Ecclesiastico* 13, 1: «qui tetigerit picem, inquinabitur ab ea»). Così il colore nero e cupo sembra indicare l'oscurità nella quale tali frodi si compiono. Si cfr. Guido da Pisa: «caliditas, obscuritas et viscositas peccato barattariae optime correspondent».

19. *lei*: la pece *spessa* e bollente; per l'uso del pronome *lei* per cosa inanimata, cfr. *colei* a XIV 14 e nota.

20. *mai che*: più che, non altro che (cfr. IV 26): non vi scorgeva i peccatori, che il suo occhio, come sempre, cercava.

– *bolle... bollor*: la figura della *derivatio* (e vedi sopra *bollia*), ha qui funzione onomatopeica; ma più potente fra tutti il verso seguente, che descrive l'alterno sollevarsi e riabbassarsi della massa in ebollizione, come fanno le sostanze di forte densità, che resistono all'evaporazione dell'aria.

– *levava*: faceva salire alla superficie.

21. *compressa*: perché al rompersi della bolla si libera l'aria e la materia si comprime e restringe abbassandosi. Come sempre il fenomeno fisico è descritto insieme con forte evidenza artistica e con precisione scientifica (cfr. XIII 40-2). Anzi, il vocabolo più

Mentr'io là giù fisamente mirava,
lo duca mio, dicendo «Guarda, guarda!»,
mi trasse a sé del loco dov'io stava.
Allor mi volsi come l'uom cui tarda
di veder quel che li convien fuggire
e cui paura sùbita sgagliarda,
che, per veder, non indugia 'l partire:
e vidi dietro a noi un diavol nero
correndo su per lo scoglio venire.
Ahi quant'elli era ne l'aspetto fero!
e quanto mi parea ne l'atto acerbo,

preciso è spesso quello che ha maggiore efficacia dal punto di vista poetico.

23. *Guarda, guarda!*: guardati (come oggi diciamo: «bada!»); questo senso si deduce sia dal verso seguente (*mi trasse a sé*), sia dal paragone successivo (si veda il v. 26).

25-6. *come l'uom cui tarda di veder*: come colui che ha fretta, ansia di vedere...; *tarda* vale infatti: sembra tardar troppo, tanto grande è il desiderio; cfr. IX 9 (si cfr. la locuzione: «mi par mill'anni che»).

26. *quel che li convien fuggire*: cioè un pericolo che sopravviene. Desidera dunque vedere, e insieme fuggire. Per questo si volge frettolosamente, nell'atto stesso che fugge (v. 28); è il consueto paragone «psicologico», che illustra un gesto, un atto (qui il voltarsi indietro e insieme il fuggire) con il sentimento che lo produce (feci come fanno gli uomini quando così sentono); cfr. I 55-7; XIX 58-60, e così più volte.

27. *sùbita*: improvvisa; sorta al vedere coi propri occhi il pericolo.

– *sgagliarda*: toglie gagliardia, cioè coraggio (e quindi spinge alla fuga).

28. *per veder*: concessivo: sebbene guardi, pure non ristà di fuggire.

29. *un diavol nero*: è la prima figura della quinta bolgia, di grande evidenza rappresentativa; *nero*, come sono tutti i diavoli delle figurazioni pittoriche medievali, perché così li dipingeva la fantasia popolare.

30. *per lo scoglio*: per il ponte su cui essi si trovavano al colmo; di qui la paura.

31-2. *fero*: vale feroce: feroce nel volto, e *acerbo*, cioè crudele, *ne l'atto*, nel contegno.

con l'ali aperte e sovra i piè leggero!
L'omero suo, ch'era aguto e superbo,
carcava un peccator con ambo l'anche,
e quei tenea de' piè ghermito 'l nerbo.
Del nostro ponte disse: «O Malebranche,
ecco un de li anzian di Santa Zita!

33. *con l'ali aperte...*: la figura del diavolo balza vivissima da questo verso, che supera e quasi annulla i primi due, generici e convenzionali. Le *ali aperte* vanno immaginate come le grandi ali nere di pipistrello che ogni lettore aveva in mente, quali erano raffigurate in affreschi e dipinti del tempo.

– *sovra i piè*: quasi alzato leggermente in corsa sulle punte dei piedi. Tutto il verso dà l'impressione che il diavolo vada così veloce come se volasse. E forse c'è in questa figura il ricordo dell'angelo che egli un tempo fu.

34. *L'omero*: compl. oggetto di *carcava*; *aguto*: aguzzo; e *superbo*, cioè rialzato; le spalle aguzze fanno parte anch'esse dell'iconografia popolare del diavolo.

35-6. *carcava un peccator...*: un peccatore gravava sulla sua spalla con tutte e due le anche, e il diavolo ne teneva stretto con le unghie, come una preda, il nervo dei piedi, s'intende alle caviglie. Il corpo del dannato è dunque gettato come un sacco sulla spalla del diavolo: testa e busto ricadono lungo la schiena, le anche appoggiano sull'omero, le due gambe sono riunite davanti e avvinghiate ai piedi dalla mano artigliata del portatore.

37. *O Malebranche*: il nome, volutamente ricalcato su *Malebolge*, è una estrosa invenzione che già caratterizza i diavoli della bolgia: questo è il loro nome generico (cfr. XXIII 23), mentre, come si vedrà oltre, ognuno ha poi il proprio nome specifico. La parola allude evidentemente agli uncini con cui essi *abbrancano* i peccatori, e alle loro mani artigliate. E ben si conviene ai barattieri, nota il Landino, «che hanno branche leonine a rapir la pecunia».

38. *un de li anzïan*: gli *Anziani* erano la suprema magistratura di Lucca, un collegio di cittadini (come a Firenze i *Priori*) che nei Comuni affiancava il Podestà nel governo della città. Se questo dunque è un «anziano», ciò significa che la baratteria regna a Lucca anche nei luoghi più alti della pubblica amministrazione. Già gli antichi (Guido da Pisa, Buti) identificarono questo personaggio in Martino Bottaio, morto, come le ricerche di archivio hanno mostrato, proprio il 9 aprile del 1300, cioè quando Dante immagina

Mettetel sotto, ch'i' torno per anche 39
a quella terra che n'è ben fornita:
ogn'uom v'è barattier, fuor che Bonturo;

svolgersi il suo viaggio all'inferno. Secondo il Landino, costui si divideva con Bonturo Dati (cfr. v. 41) la guida delle due parti del popolo di Lucca. Il lettore lucchese poteva quindi riconoscerlo anche senza il nome – dalla carica e dalla data – mentre per gli altri l'indicazione anonima vale a significare che uno qualsiasi degli *anziani* poteva esser qui dannato come barattiere, poiché tutti lo erano.

– *di Santa Zita*: la città è denominata dalla santa (al tempo di Dante non ancora canonizzata, ma tale ritenuta per voce popolare) alla quale il popolo era particolarmente devoto. Santa Zita era un'umile domestica, morta nel 1278 in odore di santità, alla quale si attribuivano molti miracoli, in vita e in morte; i lucchesi l'avevano nominata «compatrona» della città, insieme al leggendario protovescovo san Paolino.

39. *Mettetel sotto*: dimostra la fretta del demonio, che non può fermarsi a tuffare il dannato ben sotto la pece, dove deve stare, perché è troppo occupato ad andare su e giù a portar barattieri da Lucca.

– *per anche*: per altri, per prenderne altri. Così intendono gli antichi (Benvenuto: «pro aliis antianis et officialibus»; Guido da Pisa: «pro aliis subaudi barattatoribus») e la locuzione era allora infatti comune (cfr. Villani VIII 70: «mandò per certi cittadini, e avuti i primi, mandò per anche»). Così anche il Lombardi e il Tommaseo. I più oggi preferiscono intendere: ancora, di nuovo (sarebbe peraltro il solo esempio in Dante di tale forma avverbiale), ma la testimonianza degli antichi ci sembra determinante, oltre al miglior rapporto logico col verso seguente.

41. *barattier*: appare qui la qualifica dei peccatori di questa bolgia: «baratteria» dice il Landino «è vendimento o comperamento di quello che per proprio officio si deve fare senza prezzo», vale a dire corruzione in chi esercita un pubblico ufficio. Il termine aveva tuttavia anche un altro significato più esteso e generico, comprendente tutti i piccoli truffatori di mestiere, che vivevano di astuzia e ribalderie, ed erano allora riconosciuti come una categoria cittadina, tanto da avere una propria consorteria. Tutti i dannati nominati in questa bolgia appartengono alla prima specie (in quanto Dante ha come sempre di mira soprattutto il costume pub-

del no, per li denar vi si fa *ita*». 42
Là giù 'l buttò, e per lo scoglio duro
si volse; e mai non fu mastino sciolto

blico), ma l'atmosfera generale di affaccendamento e di piccole astuzie, che accomuna diavoli e peccatori, si ispira evidentemente alla seconda, quasi a togliere dignità, avvilendolo a livello di volgare truffa, al peculato esercitato nella pubblica amministrazione, anche nei più alti ranghi.

– *fuor che Bonturo*: figura retorica ironica dell'eccezione; se l'eccezione era Bonturo, noto come «il maggior barattiere di palagio che mai fosse o si sappia in quella città» (Lana), vuol dire che nessuno poteva essere eccettuato. La stessa figura è usata in XXIX 125 e in *Ep*. XI 15. Bonturo Dati, mercante lucchese capo del partito popolare e legato ai guelfi di Firenze, salito in grande prestigio e autorità, fu tra il 1310 e il 1314 al governo della città. Si spartì con Martino Bottaio (cfr. nota al v. 38) l'intera Lucca, tanto da poter dire a Bonifacio VIII, presso il quale era andato come ambasciatore, e che lo scuoteva amichevolmente per un braccio: «Tu scuotesti mezza Lucca» (Benvenuto). Esule nel 1314, cioè dall'entrata in Lucca di Uguccione della Faggiola, morì in Firenze nel 1325 (cfr. Davidsohn, *Storia* IV, pp. 577 e 765). Appartiene dunque al novero di coloro che, ancor vivi nel 1300, Dante fa apparire, con vari espedienti, già nell'inferno.

42. *del no... si fa ita*: del no si fa sì, cioè si delibera in modo contrario alla giustizia, acconsentendo là dove si dovrebbe opporsi; che è proprio di chi riceve denaro esercitando una funzione pubblica. Secondo il Lana, si allude qui ai due bossoli del *sie* e del *noe* dove si deponevano le *ballotte* nelle votazioni del consiglio. Altri intende più genericamente: si falsa il vero (cfr. Iacopone 74, 55: «Guàrdate da baratteri / ch'el ner per bianco 'l fo [fanno] vedere»). *Ita*, voce latina, era la forma del sì negli atti pubblici (sentenze, contratti ecc.), redatti in latino.

43. *'l buttò*: il gesto è di spregio, come può farsi con un sacco. – *duro*: perché di pietra; cfr. XV 1.

44-5. *sciolto*: dalla catena; e quindi particolarmente veloce (cfr. XIII 126). Il paragone col mastino che insegue il ladro (*lo furo*) è ben conveniente al demonio che va a raggiungere ferocemente sulla terra la sua nuova preda. Si veda oltre la variazione della stessa similitudine ai vv. 67-9. Per *furo* cfr. *fuia* a XII 90 e nota.

con tanta fretta a seguitar lo furo.
Quel s'attuffò, e tornò sù convolto;
ma i demon che del ponte avean coperchio,
gridar: «Qui non ha loco il Santo Volto!
qui si nuota altrimenti che nel Serchio!
Però, se tu non vuo' di nostri graffi,

46. *convolto*: piegato in due, facendo *arco de la schiena* (come si dirà nel canto seguente dell'apparire qua e là dei dannati alla superficie della pece: XXII 20). Altri spiega: tutto avvolto (s'intende di pece). La prima spiegazione sembra tuttavia accordarsi meglio con il seguente scherno dei diavoli (v. 48); inoltre così il verso ritrae nei due verbi, potentemente, i due movimenti del corpo che, tuffato, sprofonda e poi riemerge quasi piegato in due dal dolore (*convolto* da *convolutus*: ripiegato su se stesso. Così anche il Lombardi e il Tommaseo).

47. *avean coperchio*: avevano copertura, riparo. Ad essi si rivolgeva il demonio nella parlata precedente, e ora si comprende perché Dante e Virgilio non potevano vederli. È stato osservato (Favati) che questi demoni affollati sotto il ponte richiamano la scena teatrale di molte rappresentazioni popolari, dove da una buca sotto il palcoscenico uscivan fuori i diavoli. Come tutta la scena si riconnetta per molti aspetti al genere teatrale, è indicato nell'Introduzione al canto.

48. *il Santo Volto*: così era chiamato un antico crocifisso bizantino di legno nero venerato in Lucca nella Basilica di San Martino. I lucchesi ne erano devotissimi e ad esso si rivolgevano per aiuto in ogni necessità. Qui dunque, dicono i diavoli, non c'è il Santo Volto che ti possa aiutare, e potrebbero alludere alla posizione incurvata, come di supplica, del corpo del dannato. Chi intende *convolto* per «ricoperto di pece», ritiene che l'allusione sia al volto nero del Crocifisso. Ma l'esclamazione sembra logicamente meno attendibile e non corrisponde più al senso che già vi leggevano il Lana e il Landino: «Il tuo Santo Volto, nel quale voi vi fidate, non ha luogo qui».

49. *altrimenti*: ben diversamente! Cioè non si esce mai fuori a prender respiro. Il *Serchio* è il fiume di Lucca dove i lucchesi sogliono bagnarsi d'estate (Lana); le due frasi vogliono dire dunque la stessa cosa: non credere di essere ancora a Lucca!

50. *vuo' di*: «voler di qualcosa», partitivo, è ancora nell'uso comune, per offerte o domande («ne vorrei ancora»).

– *graffi*: graffiature; i demoni infatti lacerano con gli uncini di

non far sopra la pegola soverchio». 51
Poi l'addentar con più di cento raffi,
disser: «Coverto convien che qui balli,
sì che, se puoi, nascosamente accaffi». 54
Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli

ferro, o addirittura con le unghie e coi denti, quando li hanno a tiro, la pelle dei peccatori che escono dalla pece (cfr. XXII 40-1, 55-7, 70-2, ecc.). Altri intende *graffi* nel senso, che pure ha, di *raffi* (v. 52), cioè uncini. Ma tale senso, oltre a convenir meno al *vuo' di*, creerebbe una inutile ripetizione con il v. 52.

51. *non far... soverchio*: non soverchiare; cioè non venir fuori sopra la superficie della pece. Anche questa espressione sembra meglio riferirsi all'emergere della schiena, piuttosto che del volto del dannato (cfr. v. 46 e nota).

52. *l'addentar*: «cioè li ficcarono adosso i denti di più di cento raffi» (Buti); i *raffi* erano uncini di ferro con in cima un lungo dente, usati in particolare dai cuochi per infilare la carne (Vellutello). Più avanti Dante li chiama *uncini* (v. 57) e *runcigli* (v. 71).

53. *Coverto*: coperto, cioè sotto la pece.

– *balli*: «per derisione appellano que' demoni *ballo* il dimenarsi di quegli sciagurati nel bruciore» (Lombardi). Tutto il discorso dei diavoli è intonato, in ogni frase, a feroce scherno

54. *accaffi*: *accaffare* è «vocabolo volgare fiorentino et antico» (Anonimo) che vale «pigliare occultamente» (Buti) o in genere rubare, senso in cui lo usa comunemente il Sacchetti: è proprio il mestiere del barattiere, quello di accaparrarsi denaro illecito in modo *coverto* e *nascosamente*. Così tutta la frase vale: sì che, se puoi, tu faccia qui quel che facevi in vita (Lombardi).

55. *Non altrimenti*: la similitudine avvilisce e rende grottesca, come tutto il tono in cui è tenuta la scena, la pur terribile pena. Ricordiamo che le similitudini culinarie sono tipiche delle rappresentazioni popolari dell'inferno, e del comico medievale in genere (Curtius, pp. 531 sgg.).

– *cuoci*: forma arcaica del plurale; cfr. *mendici* (*Par*. XVII 90), *bieci* (*Par*. V 65) ecc. Ma Dante usa anche *biechi* (VI 91).

– *vassalli*: servi; in questo caso, gli sguatteri, sottoposti ai cuochi. Il dativo (*a' lor vassalli*) è proprio del costrutto dei verbi causativi (*fare*, *lasciare*) più infinito (cfr. XXIX 117; ED VI, p. 279).

fanno attuffare in mezzo la caldaia
la carne con li uncin, perché non galli.
Lo buon maestro «Acciò che non si paia
che tu ci sia», mi disse, «giù t'acquatta
dopo uno scheggio, ch'alcun schermo t'aia;
e per nulla offension che mi sia fatta,
non temer tu, ch'i' ho le cose conte,
perch'altra volta fui a tal baratta».

56. *attuffare*: riprende il verbo usato al v. 46; così anche nel fango della palude Stigia (VIII 53).

57. *non galli*: non emerga a galla; Dante usa *gallare* anche in *Purg.* X 127, nel senso di «insuperbirsi» (voler emergere), anche là in rima.

58. *Lo buon maestro...*: finita la descrizione della bolgia, comincia qui l'azione in cui entrano in scena Dante e Virgilio, finora spettatori.

– *non si paia*: non appaia, non si veda: la forma pronominale è usata col verbo *parere* anche in II 9, *Purg.* XIII 7 e *Par.* XXVI 98. Per questo uso dantesco, proprio in genere della lingua antica, si veda ED VI, pp. 325-7.

59. *giù t'acquatta*: abbassati a terra in modo da non essere visto; questo è l'esatto senso, ancor vivo, di acquattarsi: da *quatto*, usato più oltre, al v. 89.

60. *dopo*: dietro; usato più volte in questo senso.

– *scheggio*: sporgenza della roccia; altrove *scheggia* o *scheggion*.

– *ch'alcun schermo t'aia*: che ti abbia (cioè abbia per te, dativo di vantaggio) un qualche riparo. – *aia*, come *aggia*, è forma di origine meridionale, diffusa nel linguaggio lirico antico, usata da Dante solo in rima (qui e a *Par.* XVII 140; *aggia* a *Purg.* VI 102; altre due volte *aggi*). La forma fiorentina era *abbia*, regolarmente usata altrove.

61. *per nulla offension*: per nessuna offesa; Virgilio prevede l'assalto dei diavoli, e rassicura in anticipo Dante.

62. *ho le cose conte*: conosco già queste cose: *conte* da *cognite*, conosciute. «Quasi dicat: bene novi fraudes istorum baratariorum» (Benvenuto).

63. *altra volta*: nel precedente viaggio fino al fondo dell'inferno, ricordato da Virgilio in una situazione analoga in IX 22 sgg.

– *baratta*: il vocabolo aveva il senso generico di briga, contesa, che sarà l'atmosfera caratteristica della bolgia, e che ora aspetta Virgilio: è usato con chiaro riferimento al peccato qui punito.

Poscia passò di là dal co del ponte;
e com'el giunse in su la ripa sesta,
mestier li fu d'aver sicura fronte.
Con quel furore e con quella tempesta
ch'escono i cani a dosso al poverello
che di sùbito chiede ove s'arresta,
usciron quei di sotto al ponticello,

64. *di là dal co*: oltre il capo, la testa del ponte (cfr. XX 76; *Purg*. III 128; *Par*. III 96); cioè sull'argine seguente (*la ripa sesta*).

66. *mestier li fu*: gli fu necessario.

– *sicura fronte*: volto sicuro, impavido; che dimostra agli altri la sicurezza dell'animo: «l'ardire e la timidezza si dimostra nella fronte: imperò che lo levare significa ardire, e lo calare paura» (Buti).

67. *Con quel furore...*: la vivissima similitudine, che sembra svolgere l'immagine dei vv. 44-5, rientra nel tema del movimento proprio di tutto il canto (si veda quella iniziale dell'arsenale). Si noti il ritmo veloce del verso (con accento di quarta e di settima) e la progressione da *furore* a *tempesta* (*tempesta* indica il rumore, cioè il fragore dei latrati, causato dal *furore*). Del significato morale della scena – la ragione indifesa di fronte alla prepotenza del malvagio – si è detto nell'Introduzione.

68. *al poverello*: è il mendico che, secondo un costume non scomparso, si presentava a chiedere l'elemosina alle porte.

69. *che di sùbito*: che, all'uscir dei cani, fermatosi a un tratto, non procede e fa la sua richiesta là di dove si è fermato. L'atto è colto con la consueta precisione ed evidenza. Altri intende: che chiede all'improvviso, e così ridesta e provoca i cani. Ma i cani avvertono la presenza prima di udir la voce, e inoltre la prima interpretazione meglio si conviene alla scena raffigurata, dove Virgilio ancora non ha parlato, e all'avventarsi dei diavoli si fermerà ad apostrofarli (vv. 70-2). C'è infine un precedente omerico a questa similitudine, già ricordato dal Torraca, quando Ulisse in veste di mendico, uscendogli incontro i cani di Eumeo, si ferma e siede a terra per non irritarli (*Od*. XIV 29-31). Dante ritrae quasi certamente la scena dal vero, non conoscendo l'*Odissea*, tuttavia il parallelo ha il suo valore, anche ai fini dell'interpretazione.

70. *di sotto*: cfr. v. 47; i demoni, che stavano sotto il ponte, non potevano veder Virgilio finché egli non fosse giunto sulla riva.

e volser contra lui tutt'i runcigli;
ma el gridò: «Nessun di voi sia fello!
Innanzi che l'uncin vostro mi pigli,
traggasi avante l'un di voi che m'oda,
e poi d'arruncigliarmi si consigli».
Tutti gridaron: «Vada Malacoda!»;
per ch'un si mosse - e li altri stetter fermi -,
e venne a lui dicendo: «Che li approda?».

71. *e volser contra lui...*: il verso crea la scena: da una parte Virgilio solo sulla ripa, dall'altra i diavoli con i *runcigli* (cioè gli uncini: cfr. nota al v. 72) puntati contro di lui.

72. *fello*: il Buti spiega qui come «male intenzionato» («colui che pensa di mal fare ad altrui»); altrove in Dante ha senso generico di «malvagio» (cfr. VIII 18; XI 88 e più volte), con varie sfumature.

74. *traggasi*: si porti, si faccia avanti (cfr. v. 118).

– *l'un di voi*: uno di voi, da voi prescelto; *l'un* indica non uno qualsiasi, ma uno determinato (cfr. XXVI 83).

75. *arruncigliarmi*: è verbo di probabile conio dantesco (ripetuto in XXII 35) per «prendere col runciglio»; costruito come *arraffare*, *addentare* e simili.

– *si consigli*: impersonale passivo: si deliberi, si prenda la decisione fra voi. Come in un tribunale: «detur mihi unus auditor qui audiat causam meam, postea deliberetur quid sit agendum»: Benvenuto. Altri intende soggetto *l'un di voi*, e *si consigli* come intransitivo pronominale («decida»), ma sembra meno logica richiesta che sia uno solo a decidere. Tutta la breve parlata di Virgilio ha tono alto di comando (*Nessun... sia fello!* – *traggasi avante* – *si consigli*), che fa contrasto con i modi bassi e schernevoli dei diavoli.

76. *Tutti gridaron*: il coro risponde; i diavoli hanno accettato ciò che Virgilio ha imposto con la forza del suo parlare.

– *Malacoda*: è il nome del capo dei diavoli di questa bolgia, coniato come *Malebranche* e *Malebolge*. La coda è il luogo dove risiede la forza demoniaca (si veda XVII 25-7, e nota).

77. *per ch'un si mosse...*: altro verso che spartisce i movimenti, come su un palcoscenico.

78. *Che li approda?*: che gli giova? S'intende, parlarmi (*gli approda* vale «gli è a prode», gli è di vantaggio; verbo formato da *a* e

«Credi tu, Malacoda, qui vedermi
esser venuto», disse 'l mio maestro,
«sicuro già da tutti vostri schermi,
sanza voler divino e fato destro?
Lascian'andar, ché nel cielo è voluto
ch'i' mostri altrui questo cammin silvestro».

prode, giovamento – dal prefisso del latino *prodesse* – da cui il più usato *pro'*; cfr. *Purg*. XV 42 e *Par*. VII 26). Malacoda va non persuaso, come per cosa inutile, e parla fra sé (è un «a parte», se si vede la scena come in un teatro). Le brevi parole indicano sicurezza tracotante, propria di questi diavoli.

79. *Credi tu...*: il discorso si alza di tono, il linguaggio è più elevato, in singolare e voluto contrasto col parlato comico proprio di questi canti. Virgilio non perde la sua calma dignità e il suo «parlare ornato», e la sua figura, coinvolta suo malgrado in questa bassa diavoleria, vi appare come del tutto estranea, a differenza di quella di Dante. Questa figura, unico elemento «serio» e nobile del canto, è il metro su cui si misura la comicità e bassezza delle altre.

81. *sicuro... da*: cioè non offeso, non ostacolato dai vostri impedimenti (*schermi*; per il costrutto cfr. *Purg*. XXXIII 42: *secure d'ogn' intoppo e d'ogne sbarro*). Ad ogni cerchio infatti c'è stata un'opposizione da parte dei diavoli.

82. *voler divino e fato destro*: il volere divino muove a sua volta il fato, cioè la forza che regola le vicende terrene (la fortuna, che è ministra di Dio, come Dante la intende: cfr. VII 73 sgg.). I due concetti sono spesso affiancati, a esprimere questa concomitanza: si veda XV 46 (*qual fortuna o destino*), *Purg*. V 91 (*qual forza o qual ventura*), e altrove. – *destro* vale «favorevole». Per tutta la frase, si cfr. *Aen*. V 56: «haud... sine mente... sine numine divum».

83. *Lascian'*: lasciane, cioè lasciaci; è la stessa espressione usata con Catone all'entrata del *Purgatorio* (I 82). I due versi di tono moderato e quasi privi della durezza altrove usata si accordano al generale tono della bolgia, dove non risuona nessun accento tragico (si veda l'Introduzione al canto).

– *nel cielo è voluto*: corrisponde alle espressioni già usate negli altri cerchi: *vuolsi così colà dove si puote*... (III 95-6), e simili.

84. *cammin silvestro*: è il cammino infernale, così detto anche all'inizio del viaggio (II 142): *silvestro* vale selvaggio, orrido (cfr. XII 92).

Allor li fu l'orgoglio sì caduto,
ch'e' si lasciò cascar l'uncino a' piedi,
e disse a li altri: «Omai non sia feruto».
E 'l duca mio a me: «O tu che siedi
tra li scheggion del ponte quatto quatto,
sicuramente omai a me ti riedi».
Per ch'io mi mossi, e a lui venni ratto;
e i diavoli si fecer tutti avanti,
sì ch'io temetti ch'ei tenesser patto;
così vid'io già temer li fanti
ch'uscivan patteggiati di Caprona,
veggendo sé tra nemici cotanti.

85. *fu... caduto*: il trapassato remoto indica spesso fatto subitaneo, come a darlo per già avvenuto nel momento stesso in cui avviene: caduto l'orgoglio (l'arroganza con cui si era mosso, rivelata nella frase: *Che li approda?*, cade anche l'uncino, che ne era il segno.

87. *Omai*: esprime scoraggiamento: *ormai* non c'è più niente da fare. Tutta la terzina rappresenta al vivo l'atto e il sentimento di Malacoda, visto in chiave comica e non drammatica (si confronti la scena con Pluto, e il *cadere* di quell'altra arroganza: VII 7-15).

– *feruto*: forma analogica con il partic. debole dei verbi in *-ere* (cfr. *renduta* a VIII 98, *pentuta* a XIV 138 ecc.), usata nel poema accanto a *feriti* (*Purg*. IV 57); così troviamo anche i due sostantivi *ferute* e *ferite* (I 108 e XI 34; XXII 77 e XXVIII 41).

89. *quatto quatto*: *quatto* vuol dire rannicchiato, appiattito a terra in modo da non farsi vedere, e ne deriva appunto il verbo *acquattarsi* sopra usato (v. 59). Il raddoppiamento ha come altrove valore intensivo.

90. *sicuramente*: senza timore, fiduciosamente; così vale sempre questo avverbio nella *Commedia*, mantenendo il senso latino (*securus* deriva infatti da *sine cura*).

91-2. *Per ch'io mi mossi...*: si noti ancora (cfr. v. 77) la precisa distribuzione dei movimenti, da una parte e dall'altra della scena.

93. *ch'ei tenesser patto*: che non mantenessero il patto. La costruzione di temere è quella del latino timeo (*timeo ut*: temo che non; *timeo ne*: temo che), costrutto già incontrato.

94-6. *così vid' io già...*: la similitudine militare, di grande evi-

I' m'accostai con tutta la persona
lungo 'l mio duca, e non torceva li occhi
da la sembianza lor ch'era non buona.
Ei chinavan li raffi e «Vuo' che 'l tocchi»,
diceva l'un con l'altro, «in sul groppone?».

denza, è l'unica ma decisiva testimonianza che Dante ci ha lasciato della sua partecipazione a fatti d'arme (*così vid' ïo*). L'assedio di Caprona (agosto 1289), castello del pisano tenuto dai ghibellini, avvenne subito dopo la battaglia di Campaldino (giugno dello stesso anno) – la grande vittoria di Firenze guelfa contro Arezzo ghibellina – alla quale è ormai certo che Dante abbia preso parte tra i cavalieri fiorentini. L'assedio fu posto dai vincitori, con rinforzi senesi e pistoiesi, senza quasi prender riposo, ed ebbe ragione in pochi giorni della resistenza dei castellani (cfr. Villani VIII 137). Accettando la presenza del motivo autobiografico nell'orditura di questi canti, si può pensare che il ricordo di quell'impresa non sia posto a caso nella bolgia della baratteria, la vile colpa con la quale i fiorentini avevano voluto bollare per sempre il loro concittadino.

– *temer*: cioè temere, come me, che il nemico non mantenesse il patto (di concedere la vita in cambio della resa); il *vidi temer* rivela l'atteggiamento e il volto, nei quali il timore si rende visibile, di quei *fanti* che escono esitanti e smarriti dalle porte del castello.

– *patteggiati*: protetti dal patto concluso (letteralmente: dopo aver patteggiato; s'intende, la vita per la resa). Cfr. Villani XII 21: «I Cavicciuoli... patteggiati s'arrenderono al popolo, salve le loro persone e le loro cose». (Per il valore attivo del participio si vedano gli esempi in GDLI, *ad vocem*.)

– *tra nemici cotanti*: è la stessa situazione, ora di Dante inerme in mezzo a tutti quei diavoli armati di uncini.

98. *lungo*: rasente, addosso a; per tutta la lunghezza della persona (cfr. X 53). Rivela il grande timore.

– *non torceva*: non allontanavo, non distoglievo; detto dello sguardo anche in XXV 122 e *Purg*. XVII 107.

99. *non buona*: litote per «minacciosa», con sfumatura ironica: non prometteva niente di buono.

100. *chinavan*: abbassavano verso di me (come si fa con la lancia in battaglia); *li raffi*: cfr. v. 52.

101. *l'un con l'altro*: l'animato e volgare parlottare dei diavo-

E rispondien: «Sì, fa che gliel'accocchi!».
Ma quel demonio che tenea sermone
col duca mio, si volse tutto presto,
e disse: «Posa, posa, Scarmiglione!».
Poi disse a noi: «Più oltre andar per questo
iscoglio non si può, però che giace
tutto spezzato al fondo l'arco sesto.
E se l'andare avante pur vi piace,
andatevene su per questa grotta;
presso è un altro scoglio che via face.

li, alle spalle di Malacoda che parlamenta con Virgilio (vv. 102-3), fa da intermezzo comico al tono solenne dei due interlocutori.

102. *gliel'accocchi*: gliel'assesti; s'intende una botta (o il runciglio), senso deducibile dai due versi precedenti; si veda un'ellissi analoga in XXV 33. *Accoccare* in senso traslato vale assestare, detto sia di un colpo, che di un'arma (propriamente: metter la cocca della freccia alla corda dell'arco, per tirare il colpo); è voce popolaresca e beffarda, come sopra *groppone*. Esisteva anche la torma *accoccarla a uno*, per «recar danno o beffa»; ma qui, date le battute che precedono, è più probabile il sottinteso sopra proposto.

103. *tenea sermone*: parlamentava; il verbo dà una certa dignità al diavolo in capo, come il linguaggio dei suoi discorsi che seguono, quasi egli voglia distinguersi dalla volgare ciurmaglia.

105. *Posa*: s'intende, l'uncino.

– *Scarmiglione*: è il secondo nome dei molti coniati da Dante per questi diavoli (si vedano i vv. 118 sgg. e nota), di senso evidente (scarmigliato, arruffato).

108. *l'arco sesto*: il sesto ponte, che passa sulla sesta bolgia.

110. *per questa grotta*: per questo dirupo, pietra rocciosa (cioè l'argine su cui si trovano); *grotta* in questo senso è comune presso gli antichi: cfr. *Purg*. III 90; XIII 45; ecc.

111. *che via face*: che permette il passaggio (cfr. XIV 141: *li margini fan via, che non son arsi*). Come si vedrà, le parole di Malacoda sono menzognere e mirano a farsi beffa di Virgilio, in quanto tutti i ponti sulla sesta bolgia, e non uno solo, sono franati. Ma la menzogna, come si conviene al fraudolento, è mescolata alla verità, per meglio esser creduta. Vero è infatti che quel ponte è franato, e vera è l'esattissima indicazione della causa nella terzina seguente.

Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta,
mille dugento con sessanta sei
anni compié che qui la via fu rotta.
Io mando verso là di questi miei
a riguardar s'alcun se ne sciorina;
gite con lor, che non saranno rei».
«Tra'ti avante, Alichino, e Calcabrina»,

112-4. *Ier, più oltre cinqu' ore...*: cinque ore più tardi di quest'ora (*otta* per ora, come *allotta* per allora). L'indicazione esatta ci porta dunque al giorno successivo alla morte di Cristo, e a cinque ore prima dell'ora di quella morte, avvenuta secondo il *Convivio* (IV, XXIII 10-1) all'ora sesta (il mezzogiorno) nel venerdì che precedeva la Pasqua dell'anno 34 dall'Incarnazione. Siamo dunque alle sette del mattino (12 meno 5) del Sabato Santo dell'anno 1300, essendosi compiuto *ieri*, da quell'ora, 1266 anni. Il passo è importante per la datazione del viaggio come Dante lo ha immaginato, essendo l'unico che dia un'indicazione così precisa. Si conferma così l'anno 1300 suggerito dal primo verso del poema (cfr. I 1 e nota) e da *Purg*. II 98-9; e basandosi sull'indicazione qui fornita del giorno e dell'ora si possono datare anche le altre fasi del viaggio, di cui Dante via via è solito dare l'ora del giorno misurandola sugli astri (la posizione del sole, della luna, delle stelle ecc.).

114. *che qui la via fu rotta*: per il terremoto avvenuto alla morte di Cristo; si veda XII 34-5, dove Virgilio spiega a Dante l'origine della frana là incontrata, senza tuttavia poter dare la vera ragione di quel terremoto, per lui misterioso. Soltanto qui, con la data esatta, la spiegazione è compiuta. Si noti come il demonio dimostri di conoscere al minuto quella data e quell'ora – l'ora della redenzione – che segnò la sua eterna sconfitta.

115. *di questi miei*: è forma partitiva: qualcuno di questi miei sottoposti.

116. *s'alcun*: se qualche dannato.

– *se ne sciorina*: se ne tira fuori (s'intende dalla pece) col capo o altra parte del corpo; *sciorinare* vuol dire «stendere i panni all'aria, ad asciugare»: qui *sciorinarsi* vale: esporsi fuori dalla pece bollente, quasi ad asciugarsi, cercando sollievo dal bruciore. Il traslato appare fortemente ironico.

117. *rei*: malvagi (con voi).

118. *Tra'ti*: tràiti, cioè portati avanti (cfr. v. 74).

cominciò elli a dire, «e tu, Cagnazzo;
e Barbariccia guidi la decina.
Libicocco vegn'oltre e Draghignazzo,
Ciriatto sannuto e Graffiacane
e Farfarello e Rubicante pazzo.
Cercate 'ntorno le boglienti pane;
costor sian salvi infino a l'altro scheggio
che tutto intero va sovra le tane».
«Omè, maestro, che è quel ch'i' veggio?»,

– *Alichino, e Calcabrina*...: comincia qui l'«appello» della decuria destinata a scortare i due viandanti. Sul significato attribuibile ai dieci fantasiosi nomi coniati da Dante per i diavoli, sul quale molto si è discusso, si veda la nota alla fine del canto. Tuttavia questa serie di nomi, più che analizzata nelle sue parti, va presa soprattutto nel suo insieme, dove l'elemento visivo (*Scarmiglione*, *Graffiacane*) si fonde a quello fonico, così da creare un effetto generale di tracotanza e di aggressività da farsa, quale appunto Dante aveva in mente nel comporre questo interludio. Sono questi i diavoli popolari, in fondo bonari, certo non tragici, assegnati alla bolgia che Dante ha specificamente voluto «comica».

124. *Cercate*: esplorate, perlustrate; per l'uso transitivo di *cercare*, si veda la nota a XX 55.

– *boglienti*: è la forma regolare antica dal latino *bulliens*, *-entis* (come paglia da *pallia*), usata normalmente al tempo di Dante e oltre (per es. dal Villani) accanto alla forma analogica *bollente*.

– *pane*: panie: è il fenomeno già osservato della caduta della *-i-* semivocalica dopo nasale e liquida (così *Lavina* in IV 126; *matera* in XX 2; ecc.). – Nella pece stanno invischiati i peccatori, come nella pania gli uccelli (cfr. XXII 149), essi che vollero impaniare gli altri con le loro truffe.

125. *infino a l'altro scheggio*: ma questo *scheggio* (scoglio, cioè ponte) rimasto *intero* non esiste, come si è detto; l'ordine è quindi una beffa, e per questo i diavoli ammiccano e digrignano i denti, cose che Dante subito coglie, intuendone il significato a differenza di Virgilio.

126. *le tane*: le bolge, in quanto affossate nel terreno (e quasi fatte per animali, non per uomini).

127. *Omè, maestro*: è la prima volta che Dante interviene nel dialogo. Ciò che ha visto (*che è quel ch'i' veggio?*) accadere tra i

diss'io, «deh, sanza scorta andianci soli,
se tu sa' ir; ch'i' per me non la cheggio.
Se tu se' sì accorto come suoli,
non vedi tu ch'e' digrignan li denti,
e con le ciglia ne minaccian duoli?».
Ed elli a me: «Non vo' che tu paventi;
lasciali digrignar pur a lor senno,
ch'e' fanno ciò per li lessi dolenti».
Per l'argine sinistro volta dienno;

diavoli, quasi in risposta alle parole di Malacoda, gli incute tale paura da spingerlo quasi a consigliare Virgilio. Si notino le due figure: il maestro tranquillo (ma ignaro dell'inganno, quasi tali cose siano troppo vili per lui); il discepolo atterrito (ma che meglio capisce la mimica e la psicologia dei diavoli, ai quali è più vicino). I due sottintesi creano la *vis comica* della scena che si concluderà alla fine del XXIII canto.

128. *deh, sanza scorta...*: a quella *scorta* Dante non tiene; la battuta è tipicamente comica. – *andianci*: andiamocene, andiamo (via) di qui (*ci*: di qui, come in *uscicci* di IV 49 e altrove). Si ripete in chiave comica la scena alle porte di Dite, dove ugualmente Dante, sia pure in forma diversa, suggerisce di andarsene (cfr. VIII 101-2).

129. *se tu sa' ir*: se sai andare, se conosci la strada, come hai detto (cfr. vv. 62-3); c'è una sfumatura di dubbio, come nel *se* successivo, che compie il quadro psicologico dei due personaggi quale lo abbiamo descritto sopra.

131. *non vedi tu*: possibile che tu, così saggio, non ti accorga di questo?

132. *con le ciglia*: con gli sguardi, gli ammiccamenti. – *duoli*: dolori, cioè guai. Anche oggi vive «saran dolori» per: saranno guai.

133. *Non vo'...*: Virgilio mantiene la sua autorevole calma nel confortare Dante.

134. *a lor senno*: a piacer loro (cfr. *Purg.* XIX 88 e XXVII 141).

135. *per li lessi dolenti*: per i dannati, che cuociono come il lesso nella pece (si riprende il paragone dei vv. 55-7); cioè, tali gesti minacciosi non sono per noi. Il lettore tuttavia comprende, come Dante, che questa volta la saggia guida s'inganna.

136. *volta dienno*: diedero volta, cioè svoltarono; *dar volta* è

ma prima avea ciascun la lingua stretta
coi denti, verso lor duca, per cenno;
ed elli avea del cul fatto trombetta. 139

di uso comune in Dante e negli antichi. Per *dienno*, perfetto arcaico di dare, cfr. nota a XVIII 90 e qui sopra *ponno* al v. 10.

137. *la lingua stretta*: prima di muoversi, i diavoli si preparano a ripetere il turpe segnale che darà Barbariccia, quasi un rito da compiersi prima di mettersi in marcia.

138. *per cenno*: di esser pronti.

139. *fatto trombetta*: «Come soglion talor fare i poco prudenti e discostumati beffatori» (Landino). La scena, come molte di questi due canti, è ripresa dalla vita militare: una decuria, un caporale, un appello nominale, infine una partenza in squadra a suon di tromba; il segnale di partenza, anch'esso un *topos* codificato della letteratura comica (si veda Matteo di Vendôme, *Ars versificatoria* 53, 72), è in tutto conveniente ai soldati di cui qui si tratta e, in chiusura del canto, segna un'acme del linguaggio che per esso è stato scelto. Questa figura della milizia vuol essere, come apparirà nel canto seguente, una parodia della milizia terrena; ma essa richiama anche un'altra milizia, quella angelica, alla quale un tempo questi diavoli appartennero, ora in essi così miseramente contraffatta. (L'analogia tra la milizia diabolica e quella angelica, della quale la prima conserverebbe l'originaria struttura gerarchica, si trova del resto dichiarata a livello teologico da Tommaso d'Aquino, che segue Alberto Magno: cfr. *S.T.* I^{a}, q. 109 a. 1 e 2.).

NOTA INTEGRATIVA

118-23. **Alichino e Calcabrina**. I nomi della decuria dei diavoli sono di conio estroso e vario, tranne il primo, che non a caso è il nome tipico del diavolo nel teatro medievale (fr. ant. *Hallequin*), da cui deriva la maschera Arlecchino. Anche *Farfarello* richiama il francese ant. *Farfadet* (folletto), toscano *farfanicchio*. Per gli altri Dante può essersi ispirato, come si è proposto dal Torraca e come anche noi pensiamo, a cognomi di fatto esistenti in Toscana, quali Malebranca, Raffacani, Lanciabrina, Biccicocco, Cagnasso, Ciriolo ecc. (il riferimento concorda infatti con la generale intenzione politica dei due canti, di cui si è detto nella Introduzione); ma li ha poi liberamente ricreati secondo la propria fantasia. I significati appaiono in genere chiari, indicando tratti fisici (*Barbariccia*, *Scarmiglione*) o somiglianze animalesche: *Cagnazzo* (grosso cane), *Draghignazzo* (da «drago» più «ghigno», o «sghignazzo»), *Ciriatto* (da «ciro», porco in toscano antico, con il suffisso *-atto* proprio degli animali: cerbiatto, orsatto, come a XIX 71, ecc.) . Chiari sono anche *Malacoda* e *Graffiacane*. Più incerto il senso di *Libicocco*, forse un misto di Libeccio e Scirocco (venti di temporale); di *Rubicante*, che equivale a «rosseggiante» (da *rubeus*); ma il fatto che i diavoli sono neri farebbe preferire la variante *Rabicante* (da *rabies*, il «rabbioso»), più conveniente anche all'atto feroce che gli è attribuito in seguito (cfr. XXII 41-2); infine *Calcabrina*, per gli antichi «colui che calpesta la brina», cioè la grazia, o che ha gran pratica di iniquità per aver «scalpitate tante nevi» (Anonimo); le due spiegazioni non soddisfano, ma i moderni non ne hanno invero proposte di migliori. Su questi nomi dei diavoli si veda Parodi, *Lingua*, pp. 354-6, il *Commento* del Torraca *ad locum*, e le voci corrispondenti dell'ED.

CANTO XXII

[Canto XXII, nel quale abomina quelli di Sardigna e tratta alcuna cosa de la sagacitade de' barattieri in persona d'uno navarrese, e de' barattieri medesimi questo canta.]

Io vidi già cavalier muover campo,
e cominciare stormo e far lor mostra,

1-12. *Io vidi già... né già...*: la contro-similitudine iniziale (ho visto tanti e diversi tipi di segnali, ma mai uno simile a questo) è figura retorica usata da Dante anche all'attacco del XXX (cfr. 1-24, e in particolare la ripresa al v. 22, che corrisponde qui al v. 10) e rientra nel codificato uso dell'*exemplum* per l'apertura. Il modello – l'accumulo di oggetti di cui nessuno è paragonabile a quello che si descrive – è quello del *plazer*, di cui c'è un esempio molto simile a questo in Folgóre da San Gimignano («udir sonar trombette e tamburelli / armar pedon, cavalieri e donzelli / e campane a martello dicer *don do*... e sufoli e flauti e ciramelle...») e uno più illustre in Bertram de Born (*Be mplatz*), citati ambedue dal Torraca. E si veda Dante stesso, *Rime* LXI. Ma anche questa, come ogni figura, in ogni diverso luogo ha la sua diversa e specifica funzione. Qui il tono e il linguaggio eroico e guerresco suona evidente ironia per quei guerrieri e i loro strumenti; quelle partenze vogliono sottolineare per contrasto la grottesca partenza della *compagnia* che qui si mette in moto, e pongono tutto il canto e la sua vicenda sotto il segno – già anticipato nel XXI – di una parodia di vicende e atti della vita militare sulla terra. Per il senso generale di tale figurazione si veda l'Introduzione al canto.

1. *muover campo*: lat. *castra movere*: togliere il campo, cioè «mettersi in marcia».

2. *cominciare stormo*: dare inizio al combattimento, all'assalto (Lana). *stormo* è termine di origine germanica, da *Sturm*.

– *mostra*: rassegna, parata militare.

e talvolta partir per loro scampo;
corridor vidi per la terra vostra,
o Aretini, e vidi gir gualdane,
fedir torneamenti e correr giostra;
quando con trombe, e quando con campane,

3. *per loro scampo*: per trovar scampo, salvezza: cioè in ritirata. Sono qui elencate quattro diverse occasioni in cui si muovono le truppe al suono di tamburi, trombe o altri strumenti (mettersi in marcia, attaccare, sfilare in parata, ritirarsi).

4. *corridor vidi*: i *corridori* sono coloro che fanno scorrerie, cioè che corrono uccidendo, devastando, mettendo a ferro e fuoco; qui si deve intendere di saccheggi cittadini («homines currentes in furore popolari»: Benvenuto), giacché *terra* in Dante vuol dire sempre «città», e dato che le scorrerie a cavallo per il territorio sono ricordate nel verso successivo dalla parola *gualdane*. Così del resto intesero, con Benvenuto, il Landino e altri fra gli antichi.

– *per la terra vostra*: cioè Arezzo: con questa precisa apostrofe agli aretini Dante vuol certamente ricordare la sua presenza tra i vincitori di Campaldino, come nel canto precedente con la menzione dell'assedio di Caprona (vv. 94-6): allora egli poté *vedere* infatti le scorrerie fatte dai vincitori nella città dei vinti. Questo insistito dato autobiografico è elemento importante che autorizza a leggere nei due canti un'allusione appunto alla biografia dell'autore.

5. *gualdane*: cavalcate a scopo guastatorio nel territorio nemico (forse dal germanico *Woldan*: REW 9567).

6. *fedir torneamenti*: combattere in tornei (*fedire*, ferire, indica il colpire con la lancia); il costrutto è probabilmente un'accusativo dell'oggetto interno (come il successivo *correr giostra*), come a dire: combattere un combattimento. «Torneamenti e giostre sono esercizi militari fatti per feste e giochi... *Torneamento* è quando le squadre vanno l'una contro l'altra... *giostra* è quando l'uno va contro l'altro a corpo a corpo» (Landino). Questo ultimo verso vuole allineare, accanto ai fatti d'arme guerreschi, quelli pacifici. Come a dire: tutti quelli possibili, nessuno escluso.

7. *quando con trombe...*: l'elenco dei vari segnali, racchiuso in una terzina, segue l'elenco delle varie operazioni militari, disteso per le prime due. L'insieme è sapientemente costruito, così da creare un vivo movimento, un andirivieni guerresco, scandito rit-

con tamburi e con cenni di castella,
e con cose nostrali e con istrane;
    né già con sì diversa cennamella
cavalier vidi muover né pedoni,
né nave a segno di terra o di stella.
    Noi andavam con li diece demoni.
Ahi fiera compagnia! ma ne la chiesa

micamente e accompagnato musicalmente: l'immagine della milizia terrena è posta così a specchio alla milizia infernale.

– *campane*: sono quasi certamente le campane poste sul carroccio (carro che seguiva l'esercito in guerra), che davano i segnali per il combattimento; quella del carroccio fiorentino si chiamava la *Martinella* (cfr. Villani VI 75). Le campane dei palazzi o dei campanili cittadini servivano infatti piuttosto per le adunate che per le battaglie.

8. *cenni di castella*: fumate (di giorno) o fuochi (di notte) sulle torri, che trasmettevano segnalazioni da castello a castello (come accade sulle torri della città di Dite: VIII 1-5).

9. *istrane*: straniere, cioè usate presso altri popoli (e importate in Italia dai mercenari). È contrapposto a *nostrali*, volendo così abbracciare ogni possibile segnale di guerra. Per la *i* prostetica cfr. III 85 e nota.

10-1. *né già... vidi*: è fortemente avversativo: ma non vidi mai... (cfr. XXX 22-3). Il costrutto accentua, ironicamente, la «diversità» del segnale di Barbariccia.

– *diversa*: strana, bizzarra.

– *cennamella*: strumento a fiato usato negli eserciti, simile a un clarinetto: «Quando il detto Conte Guido usciva fuore di Pisa con la gente, sonandoli innanzi una cenamella, li Fiorentini fuggiano...» (*Cronica di Pisa*, RIS XV, col. 981). Il termine risale al lat. *calamellus*, diminutivo di *calamus* (fr. antico *chanemel* o *chalemel*).

12. *né nave...*: né (*vidi muover*) nave per segnalazioni fatte da terra o per indicazioni date dalla posizione delle stelle (allora le due uniche guide del marinaio). È questa una improvvisa *variatio*: come se non bastassero gli esempi tolti da terra, aggiunge per abbondanza quelli del mare, quasi a dire: ogni possibile partenza su segnale che possa darsi al mondo.

13. *Noi andavam...*: ed ecco che, con quella schiera, muovono anche i due poeti, e quasi ne divengono parte.

14. *Ahi fiera...*: intervento dell'autore (a commento del verso

coi santi, e in taverna coi ghiottoni.
Pur a la pegola era la mia 'ntesa,
per veder de la bolgia ogne contegno
e de la gente ch'entro v'era incesa.
Come i dalfini, quando fanno segno

che precede), che tuttavia risponde anche al sentimento del personaggio, e del lettore.

15. *e in taverna coi ghiottoni*: e quindi nell'inferno coi demoni; tutta la frase era un modo proverbiale, qui addotto quasi a scusa della *compagnia* alla quale i due si sono aggregati. È evidente l'accento «comico» della terzina, che continua il giuoco già iniziato nel canto precedente, per cui Dante e Virgilio sono qui coinvolti nella commedia infernale.

– *taverna*: osteria, bettola, frequentata da gente volgare. Boccaccio, *Dec.* I 1, 14: «le taverne e gli altri disonesti luoghi visitava volentieri».

– *ghiottoni*: furfanti: il termine indicava uomini scioperati, che vivevano di ribalderie (cfr. *Dec.* IV 2, 56). Negli Statuti Comunali di Firenze si leggono provvedimenti contro i «ghiottoni». Altri (Benvenuto, Guido da Pisa) intendono: golosi. Il senso della frase comunque non cambia.

16. *Pur*: è il *pur* continuativo: continuamente (mentre andavamo, non cessavo di guardare): cfr. *Par.* VIII 85. Altri intende: solamente; ma, e i demoni? Sembra strano che Dante dica qui che guardava *solamente* la pece, quasi non avesse alcuna preoccupazione nei confronti dei dieci demoni che invece tanto lo turbano; sarebbe osservazione fuori posto nel contesto.

– *la mia 'ntesa*: *intesa* equivale a «attesa» (lo scambio fra i due participi e verbi è normale), cioè attenzione (il partic. femminile per il sostantivo, come difesa per difensione, contesa per contenzione ecc.). Così il centro d'interesse si sposta dai diavoli ai dannati.

17. *contegno*: condizione, stato (cfr. IX 108); altri intende *contenuto*, ma tale senso mal si conviene al secondo complemento (*de la gente*).

18. *incesa*: arsa, bruciata (da *incendere*, come *intesa* da *intendere*; cfr. XVI 11; XXVI 48, e la forma latina *incensa* in *Par.* XXII 139).

19. *Come i dalfini...*: era allora credenza diffusa tra i marinai che i delfini, all'avvicinarsi di una tempesta, si accostassero alle navi emergendo col dorso dalla superficie del mare (cfr. *Trésor* I 134; Passavanti, *Specchio*, p. 257).

a' marinar con l'arco de la schiena,
che s'argomentin di campar lor legno,
    talor così, ad alleggiar la pena,
mostrav'alcun de' peccatori il dosso
e nascondea in men che non balena.
    E come a l'orlo de l'acqua d'un fosso
stanno i ranocchi pur col muso fuori,
sì che celano i piedi e l'altro grosso,
    sì stavan d'ogne parte i peccatori;
ma come s'appressava Barbariccia,
così si ritraén sotto i bollori.

20. *con l'arco*...: saltando i delfini sotto il pelo dell'acqua, affiorano qua e là alla superficie i loro dorsi inarcati.

21. *s'argomentin*: si ingegnino, trovino il mezzo (da *argomento*: mezzo; cfr. *Purg*. VI 129 e *Par*. XXV 118) di mettere in salvo (*campar*) la nave (*legno*).

22. *alleggiar*: alleviare, render più leggero; probabile gallicismo (cfr. il franc. *alléger*); il verbo, diffuso nella lirica duecentesca, si trova anche in *Purg*. XII 14, mentre altrove Dante stesso usa *alleviare* (*Conv*. I, IV 13 e *Par*. XVI 36). Detto del calore anche in *Aen*. VII 495: «aestus... levaret».

23. *'l dosso*: questa immagine sembra spiegare il v. 46 del canto XXI; *dosso* è oggetto insieme di *mostrava* e *nascondea*, costrutto che asseconda la velocità quasi simultanea dei due atti.

24. *in men che non balena*: in meno di un lampo.

26. *stanno i ranocchi*: il delfino è animale nobile, capitato qui per forza di paragone; la seconda similitudine sembra correggere e aggiustare il tono, riportandoci ad animali vili, quali i ranocchi, che sono invece quasi tipici dell'inferno. Si vedano le due similitudini analoghe in IX 76-8 (gli immersi nello Stige) e XXXII 31-2 (i traditori nella ghiaccia).

– *pur col muso*: soltanto col muso.

27. *l'altro grosso*: l'altra parte del corpo, più grossa e larga (l'aggettivo neutro sta per l'astratto, per cui si veda II 100 e nota; *grosso* anche a XIX 24); dipinge in un tratto la tipica figura del ranocchio.

28. *d'ogne parte*: dall'una e dall'altra parte del fosso: «si veggono ambedue le ripe della bolgia per lo lungo, tutte gremite di teste sulla proda secca» (Cesari).

30. *si ritraén*: si ritraevano (da *ritraìeno* con spostamento

I' vidi, e anco il cor me n'accapriccia,
uno aspettar così, com'elli 'ncontra
ch'una rana rimane e l'altra spiccia;
e Graffiacan, che li era più di contra,
li arrunciglió le 'mpegolate chiome
e trassel sù, che mi parve una lontra.
I' sapea già di tutti quanti 'l nome,

dell'accento: cfr. *Purg*. XXII 6: *traéli* per *traèli* e XXXI 39: *crescémi* per *crescèmi*). Per la desinenza in *-ieno* dell'imperfetto, alternata comunemente con *-eano*, si cfr. XII 29 e nota.

31. *I' vidi*: entra qui in scena uno dei dannati della bolgia, il solo che parlerà.

– *me n'accapriccia*: mi si raccapriccia a questo ricordo (*ne*): accapricciare, raccapricciare, indica l'arricciarsi dei peli per freddo o per paura (l'*horror* dei latini). Tale sensazione, che si riproduce al solo ricordo, è usata da Dante per esprimere l'orrore anche in XIV 78 e, variata in riprezzo, in XXXII 71.

32. *elli 'ncontra*: capita, accade: cfr. IX 20. Il pronome neutro soggetto era usato comunemente con i verbi impersonali (cfr. X 97 e nota e *Par*. III 91: *Ma sì com'elli avvien, s'un cibo sazia...*), e anche pleonasticamente con quelli personali (*sì com'elli appare / subitamente cosa che disvia...*: *Purg*. XXVIII 37-8).

33. *spiccia*: fugge, salta via; *spicciare* è usato da Dante per liquidi che sboccano fuori: il fiume dalla selva (XIV 76), il sangue dalla vena (*Purg*. IX 102). Qui in senso traslato, vorrà dire sfuggire.

34. *più di contra*: di fronte più degli altri (procedendo i demoni in fila, uno solo si trova esattamente all'altezza del dannato).

35. *arrunciglió*: afferrò col runciglio; cfr. XXI 75 e nota.

– *'mpegolate*: impastate di pece (*pegola*), che offrivano quindi maggior presa. I due verbi vicini, corposi ed evidenti, creano un verso di forte effetto realistico.

36. *una lontra*: animale quadrupede anfibio, «tutto peloso e nero» (Lana): Dante ritrae l'atto in cui il cacciatore la tira su dall'acqua con la fiocina «con le gambe spenzolate e grondanti» (Venturi).

37. *I' sapea già...*: vuol prevenire la domanda di come facesse a sapere il nome esatto di ciascun demonio; qui di Graffiacane, più avanti degli altri.

sì li notai quando fuorono eletti,
e poi ch'e' si chiamaro, attesi come.
«O Rubicante, fa che tu li metti
li unghioni a dosso, sì che tu lo scuoi!»,
gridavan tutti insieme i maladetti.
E io: «Maestro mio, fa, se tu puoi,
che tu sappi chi è lo sciagurato
venuto a man de li avversari suoi».
Lo duca mio li s'accostò allato;
domandollo ond'ei fosse, e quei rispuose:
«I' fui del regno di Navarra nato.

38. *sì li notai*: così attentamente li avevo annotati nella mia mente.

– *eletti*: scelti (chiamandoli per nome) da Malacoda (si veda l'«appello nominale» di XXI 118-23).

39. *e poi ch'e' si chiamaro...*: e quando si chiamarono tra loro (lungo la strada) feci attenzione a come lo facevano.

40. *O Rubicante...*: comincia qui il «parlato» di questo canto, finora descrittivo e d'ora in avanti vivamente dialogato. L'attacco è corale (cfr. v. 42) e dà il tono a tutte le battute e le mosse dei diavoli, che sembrano fare da controcanto al parlar serio di Virgilio e del Navarrese.

– *fa che tu li metti*: è la consueta forma di imperativo alla latina (*fac ut*): mettigli addosso.

41. *unghioni*: «idest ungues magnos, recurvos, rapaces» (Benvenuto).

– *scuoi*: allo stesso modo Cerbero *iscoia* i golosi con le sue mani *unghiate* (cfr. VI 17-8).

45. *venuto a man*: caduto in mano.

– *avversari suoi*: «avversario» è termine scritturale per il diavolo (e così lo usa anche Dante: *Purg*. VIII 95; XI 20; ecc.), ma in questo momento riveste anche valore specifico, da cui la maggior forza del vocabolo nel verso. Si confronti per il rapporto di identità fra Dante e Ciampòlo, di cui si è detto, il v. 96 del canto precedente: *veggendo sé tra nemici cotanti*.

47. *ond' ei fosse*: di che paese fosse; nel mondo della *Commedia*, è la prima connotazione delle persone, come abbiamo già osservato (cfr. V 97 e nota); sia di chi si presenta, sia, come qui, per chi interroga.

48. *I' fui del regno di Navarra...*: gli antichi riconoscono in questo personaggio Ciampòlo (forma toscana di Giampaolo) di

Mia madre a servo d'un segnor mi puose,
che m'avea generato d'un ribaldo,
distruggitor di sé e di sue cose.
Poi fui famiglia del buon re Tebaldo:

Navarra, di cui non ci sono giunte altre notizie, se non quelle date da Dante e dai suoi commentatori: figlio di madre nobile, lasciato povero dal padre dissipatore e suicida, divenne cortigiano del re di Navarra, acquistandosi la sua fiducia tanto da poter dispensare favori e cariche che egli barattava per denaro (così il Lana, il più antico che ce ne dia notizia). Benvenuto suppone – ma la dà come sua ipotesi – che Dante abbia conosciuto Ciampòlo a Parigi (facendo derivare il nome da Jean-Paul), e che ne abbia saputo abbastanza da considerarlo uno dei peggiori barattieri del tempo, e volerlo così dannare in eterno nella sua *Commedia*. La scelta di un personaggio quasi ignoto, fra tanti toscani ben noti e freschi di cronaca, fa di costui quasi un simbolo, dove è più facile riconoscere la controfigura di Dante che i versi a più riprese suggeriscono.

– *Navarra*: il regno di Navarra si estendeva allora oltre i Pirenei, e comprendeva anche la Champagne, in territorio francese.

– *nato*: nativo.

49. *a servo*: in qualità di servo, cioè a servizio.

50. *che*: la quale (cioè mia madre).

– *ribaldo*: in origine uomo di corte, devoto a signore (Tommaseo); termine poi passato a cattivo senso, per i costumi propri dei cortigiani. Qui probabilmente mantiene il primo significato, a cui si aggiunge, nel verso seguente, anche il secondo. Così meglio si spiega che il figlio, rimasto senza mezzi, fosse accolto alla corte di un signore, e poi del re. Secondo lo Scarabelli (nota al Commento del Lana, p. 367) *ribaldo* indicava appunto nei paesi spagnoli «una delle prime dignità di corte».

52. *famiglia*: da servo dunque di un barone del re, divenne per la sua industria *famiglia*, cioè cortigiano, degli uomini di fiducia, del re stesso.

– *Tebaldo*: quasi certamente Thibaut II, re di Navarra dal 1253 al 1270; seguì Luigi IX nella spedizione di Tunisi, e morì a Trapani nel ritorno recando le ossa del santo re. Fu celebrato come re prode e generoso (e così cantato dal trovatore Rutebeuf, che lo chiama fra l'altro «li boens rois de Navarre»: *Oeuvres* XXV, v. 53), onde l'appellativo di *buono*, dato in genere a re e imperatori valorosi e giusti. Succedette a Thibaut I, notissimo trovatore di lingua fran-

quivi mi misi a far baratteria;
di ch'io rendo ragione in questo caldo».
E Ciriatto, a cui di bocca uscia
d'ogne parte una sanna come a porco,
li fé sentir come l'una sdruscia.
Tra male gatte era venuto 'l sorco;
ma Barbariccia il chiuse con le braccia,
e disse: «State in là, mentr'io lo 'nforco».
E al maestro mio volse la faccia:

cese, l'unico citato da Dante nel *De Vulgari Eloquentia* (I, IX 3 e II, VI 6).

53. *quivi*: nella corte del re.

54. *rendo ragione*: rendo conto, pago il fio. Tutta la parlata del barattiere è concisa e frettolosa, avara di particolari, come di chi non ha tempo di indugiare.

55. *Ciriatto*: già chiamato *sannuto* (XXI 122), ed ora esplicitamente paragonato al porco (più propriamente al cinghiale, che ha zanne laterali sporgenti) da cui deriva il suo nome (cfr. XXI, nota finale ai vv. 118-23).

57. *sdruscia*: stracciava, lacerava (vivo ancor oggi il participio *sdrucito*); verbo fortemente onomatopeico. Per la grafia antica della *c* (come in *basciò*, *brusciato* ecc.) si veda la nota a V 134.

58. *Tra male gatte...*: è detto proverbiale, per dire caduto in cattive mani, come il sorcio tra i gatti; ma l'espressione ricorda, per assonanza, il nome stesso dei diavoli: Malebranche.

– *sorco*: per sorcio, dell'uso toscano antico.

59. *il chiuse*: lo ricinse; il gesto è di protezione, come a far argine con le braccia agli assalti dei suoi.

60. *mentr' io lo 'nforco*: finché (per tutto il tempo che) io lo tengo nella forca delle mie braccia. E intende proteggerlo così finché egli abbia parlato con Virgilio, per poi lasciarlo in balia dei diavoli, come appare dai vv. 62-3. Che la sua intenzione sia di difesa (e non di offesa, come alcuni intendono: finché io lo infilzi con la forca) è dichiarato dal *ma* che segue il v. 58, oltre che da tutto il contegno di Barbariccia (cfr. i vv. 74-5 e 94-6). *Inforcare* si dice comunemente delle gambe; Dante trasferisce lo stesso senso alle braccia (Lombardi): si cfr. per l'immagine *Purg*. VIII 135.

61. *volse la faccia*: nella posizione in cui è, con le braccia tese intorno a Ciampòlo, non può volgere che la faccia.

«Domanda», disse, «ancor, se più disii
saper da lui, prima ch'altri 'l disfaccia».
Lo duca dunque: «Or dì : de li altri rii
conosci tu alcun che sia latino
sotto la pece?». E quelli: «I' mi partii,
poco è, da un che fu di là vicino.
Così foss'io ancor con lui coperto,
ch'i' non temerei unghia né uncino!».
E Libicocco «Troppo avem sofferto»,
disse; e preseli 'l braccio col runciglio,
sì che, stracciando, ne portò un lacerto.
Draghignazzo anco i volle dar di piglio

63. *altri*: cioè i diavoli: *altri* (come *altrui*) valeva infatti non solo in senso indefinito come oggi (qualcun altro) ma anche in senso determinato (riferito cioè a persona o cosa definita, deducibile dal contesto, che si evita di nominare: cfr. V 81; XXVII 56; *Purg.* XIV 55, ecc.). Si veda Barbi, SD I, pp. 137-42.
– *disfaccia*: strazi, faccia a brani.

64. *rii*: rei, usato anche altrove per «dannati» (cfr. III 42; XXVII 127; *Purg.* VIII 54).

65. *latino*: per italiano, come sempre nel poema (cfr. *Purg.* XIII 91-6).

67. *di là vicino*: di una regione vicina all'Italia, cioè la Sardegna come si vedrà; la Sardegna non era infatti considerata come parte dell'Italia propriamente detta (cfr. *Vulg. El.* I, XI 7: «Sardos... qui non latii sunt, sed latiis associandi videntur...»).

70. *E Libicocco...*: l'intervento di Libicocco segna un nuovo intervallo – come prima quello di Ciriatto – al dialogo tra Virgilio e il barattiere. La scena è come spartita fra il discorso serio dei due, e le battute e gli atti incomposti dei diavoli. Ciampòlo, che per un verso si adegua nella risposta al tono di Virgilio, mostra nelle frasi di chiusura di esser sempre con l'occhio a quegli altri, creando un ponte, anche nel linguaggio, fra i due piani della scena.
– *sofferto*: sopportato, pazientato; valore comune del verbo *soffrire* nel poema e negli antichi in genere (come il latino *ferre*).

72. *lacerto*: brandello di carne.

73. *dar di piglio*: afferrare con violenza (cfr. XII 105); s'intende, col runciglio.

giuso a le gambe; onde 'l decurio loro
si volse intorno intorno con mal piglio.
Quand'elli un poco rappaciati fuoro,
a lui, ch'ancor mirava sua ferita,
domandò 'l duca mio sanza dimoro:
«Chi fu colui da cui mala partita
di' che facesti per venire a proda?».
Ed ei rispuose: «Fu frate Gomita,
quel di Gallura, vasel d'ogne froda,

74. *decurio*: decurione (dal nominativo latino): il capo della decuria. Il termine militare ha valore ironico, come tutte le altre immagini del genere qui usate.

75. *con mal piglio*: con volto e atto minaccioso; si noti la rima equivoca: *piglio* indica «presa» al v. 73, qui «aspetto del volto», o in genere dell'atteggiamento (cfr. XXIV 20). Barbariccia tiene al suo ruolo di capo, e di scortatore dei due viandanti; situazione anch'essa in sé grottesca (cfr. v. 60 e nota).

76. *rappaciati*: rimessisi in pace, calmati. – *fuoro*: furono, già incontrato.

77. *a lui, ch'ancor...*: al dannato, che era rimasto a guardarsi la ferita: se ne vede l'atto e il volto.

78. *sanza dimoro*: senza indugio; *dimoro* valeva come *dimora*, voce più spesso usata da Dante in questo senso (cfr. X 70; XXXI 144; *Purg.* XVII 90).

79-80. *da cui mala partita...*: da cui dici che facesti male a partire, ad allontanarti (cfr. vv. 66-9).

81. *frate Gomita*: compare un nuovo nome di barattiere: questo frate, sardo della regione di Gallura, fu secondo gli antichi vicario del giudice pisano Nino Visconti quando egli resse per Pisa quel giudicato (1275-1296). Gli antichi peraltro non ci dicono su Gomita molto più del testo dantesco. Il Visconti si sarebbe fidato ciecamente di lui, nonostante le accuse di baratteria rivoltegli, «fino a tanto che avendo frate Gomita lasciato andare per denari alcuni nemici di Nino che gli erano venuti nelle mani, fu fatto chiaro del tutto e fecelo appiccar per la gola» (Vellutello). Dante poté apprendere il fatto da Nino stesso, che fu suo amico (cfr. *Purg.* VIII 53 sgg.).

82. *Gallura*: uno dei quattro giudicati – quello di nord-est – in cui la Sardegna era stata divisa dai Pisani, dopo averla conquistata ai Saraceni nel 1117: Gallura, Arborea, Logudoro e Callari (o Cagliari).

– *vasel*: vaso, nel senso di «ricettacolo»; espressione biblica

ch'ebbe i nemici di suo donno in mano,
e fé sì lor, che ciascun se ne loda.
Danar si tolse, e lasciolli di piano,
sì com'e' dice; e ne li altri offici anche
barattier fu non picciol, ma sovrano.
Usa con esso donno Michel Zanche
di Logodoro; e a dir di Sardigna
le lingue lor non si sentono stanche.
Omè, vedete l'altro che digrigna:

(*Act. Ap.* 9, 15) passata nell'uso e ripresa anche altrove nella *Commedia* (cfr. *Par.* XXI 127; e vaso in II 28 e *Par.* I 14).

83. *donno*: signore (lat. *dominus*); è appunto voce sarda: «i sardi chiamano donno, come noi qui chiamiamo *messere*» (Anonimo Fiorentino).

84. *e fé sì lor...*: e li trattò in modo, che ognuno di loro si loda di lui. La ragione della singolare conseguenza è detta nel verso seguente.

85. *si tolse*: si prese; *di piano* (lat. *de plano*) era formula giuridica per assoluzione data con procedimento sommario, o anche senza processo. Qui ha valore ironico: li lasciò andare liberi senz'altro, non certo per legittima procedura giuridica, ma per denaro.

86. *sì com' e' dice*: come lui stesso ci racconta, là sotto la pece: il *di piano* è dunque ironia giuridica dello stesso Gomita.

87. *sovrano*: sommo (cfr. XVII 72).

88. *Usa*: pratica, è solito conversare.

– *donno Michel Zanche*: un altro vicario disonesto di un altro giudicato sardo, quello di Logudoro, nel nord-ovest dell'isola. Anche su di lui, le notizie degli antichi storici e commentatori sono incerte: lasciato a reggere il giudicato per conto di re Enzo, figlio di Federico II, che aveva sposato Adelasia Torres, signora del luogo, pare ne usurpasse il governo, o sposando la stessa Adelasia, o per altre disoneste vie.

89-90. *e a dir... stanche*: a parlare della Sardegna, le loro lingue non si stancano mai. I due della stessa terra non finiscono più, là sotto, di parlarne. Tratto vivissimo, e che tradisce un certo fastidio da parte del Navarrese.

91. *Omè*: l'interruzione improvvisa riporta in primo piano il gruppo, o coro, dei diavoli, che Ciampòlo non perde mai di vista (cfr. nota al v. 70).

– *l'altro*: quell'altro: un altro ancora, dopo i quattro che sono intervenuti contro di lui (è Farfarello, come appare al v. 94).

i' direi anche, ma i' temo ch'ello
non s'apparecchi a grattarmi la tigna».
E 'l gran proposto, vòlto a Farfarello
che stralunava li occhi per fedire,
disse: «Fatti 'n costà, malvagio uccello!».
«Se voi volete vedere o udire»,
ricominciò lo spaurato appresso
«Toschi o Lombardi, io ne farò venire;
ma stieno i Malebranche un poco in cesso,
sì ch'ei non teman de le lor vendette;
e io, seggendo in questo loco stesso,

92. *direi anche*: parlerei ancora (per contentarvi).

93. *grattarmi la tigna*: modo plebeo e vulgato per dir graffiare, o in genere picchiare: allude agli uncini e alle unghie dei diavoli. Si veda un'espressione similmente plebea in *Par.* XVII 129: *e lascia pur grattar dov'è la rogna*.

94. *gran proposto*: gran capo: *proposto* (lat. *praepositus*), poi *prevosto*, indicava grado superiore nella gerarchia (militare, civile o ecclesiastica). Forma ironica, come sopra *decurio*.

95. *per fedire*: in procinto di ferire (Lombardi). Lo stravolgere gli occhi è proprio di chi vuole incutere paura, in atto di assalire. Qui, come tutti gli atti dei diavoli, non è veramente pauroso, ma soltanto grottesco.

96. *uccello*: allude alle ali di pipistrello di cui sono dotati i diavoli (cfr. XXI 33).

98. *ricominciò*: ripresa in tono serio dopo la pausa, come sopra al v. 76. Ma questa volta il barattiere, visto che la curiosità di Dante e Virgilio gli fa da scudo, cerca di profittarne per salvarsi.

– *lo spaürato*: lo spaurito, atterrito (da tante minacce tutto intorno a lui); il participio è usato in funzione di sostantivo, come più oltre a 149: *li 'mpaniati* (cfr. XVIII 46: *quel frustato*).

99. *Toschi o Lombardi*: vorrà indicare in genere gli italiani (i latini, come ha richiesto Virgilio, v. 65); ma il barattiere si riferisce in particolare, con un filo di malizia, alle due regioni da cui provengono i suoi interlocutori, di cui ha evidentemente riconosciuto l'accento. Per il parlar *lombardo* di Virgilio, si veda oltre XXVII 20 e nota.

100. *stieno... in cesso*: si tengano un po' lontano, in disparte (*cesso* è deverbale da *cessare*, allontanarsi).

101. *ei*: i dannati che mi accingo a far uscire dalla pece.

per un ch'io son, ne farò venir sette
quand'io suffolerò, com'è nostro uso
di fare allor che fori alcun si mette».
Cagnazzo a cotal motto levò 'l muso,
crollando 'l capo, e disse: «Odi malizia
ch'elli ha pensata per gittarsi giuso!».
Ond'ei, ch'avea lacciuoli a gran divizia,
rispuose: «Malizioso son io troppo,
quand'io procuro a' mia maggior trestizia».

103. *sette*: ha valore indeterminato, per dire molti più di uno (cfr. VIII 97). Questo uso del *sette* è di origine biblica (cfr. *Prov*. 24, 16 e *Matth*. 18, 21), mentre l'uso normale latino è *cento* o *mille*.

104. *nostro uso*: nostra abitudine: cioè di fischiare per dar segnale di via libera. La cosa dev'esser vera, o i diavoli non vi avrebbero creduto. La malizia sta nel trovare un falso ma credibile pretesto per allontanare gli avversari e saltar via.

105. *fori*: fuori della pece.

106. *Cagnazzo*: uno dopo l'altro, i dieci elencati nel XXI sono tutti rinominati, ognuno con una piccola parte – gesto o battuta – nello svolgersi di questo canto.

– *levò 'l muso*: come fa appunto il cane da caccia quando fiuta la preda; Cagnazzo è il solo che, con il suo fiuto, sente nelle parole del dannato odore di inganno.

107. *malizia*: astuzia a fine di ingannare.

109. *lacciuoli*: lacci per catturare la preda, cioè inganni e raggiri; il barattiere ne ha in abbondanza (*a gran divizia*) giacché questo è il suo mestiere! Fin da ora si delinea la sottile e impari gara di astuzia tra l'uomo e i diavoli: l'uno fine, gli altri rozzi; l'uno usa l'intelligenza, gli altri la violenza.

110. *Malizioso son io troppo...*: forma ironica: malizioso davvero, bella malizia è questa, di procurar maggior pena ai miei compagni (facendoli venir fuori, ed esponendoli così alle vostre vendette)! La battuta ingenua è di fatto un capolavoro di astuzia.

111. *mia*: miei. *mia* (come *tua* e *sua*) per il plurale, sia maschile che femminile, è forma popolare toscana, ancora nell'uso. I più dei codici leggono *miei*, ma giustamente il Petrocchi accoglie la *lectio difficilior*, tramandata dai testimoni fiorentini, e usata nel poema solo in questo canto, dove appare intonata al carattere generalmente «comico» del linguaggio della bolgia, e del parlato in

Alichin non si tenne e, di rintoppo
a li altri, disse a lui: «Se tu ti cali,
io non ti verrò dietro di gualoppo,
ma batterò sovra la pece l'ali.
Lascisi 'l collo, e sia la ripa scudo,
a veder se tu sol più di noi vali».
O tu che leggi, udirai nuovo ludo:
ciascun da l'altra costa li occhi volse;

particolare (si veda *quatto quatto*, *gliel'accocchi*, *grattarmi la tigna* ecc.).

112. *non si tenne*: l'impazienza è tratto tipico di questi diavoli, che non riescono mai a trattenersi (cfr. 70, 73, 91 ecc.).

– *di rintoppo*: in contrasto, in opposizione (cfr. XXXIII 95): gli altri evidentemente non si fidavano delle parole di Ciampòlo.

114-5. *io non ti verrò... ali*: io non ti inseguirò correndo giù per la riva (*di gualoppo*: a tutta velocità), ma volando sulla pece (afferrandoti così prima che tu vi sia immerso). Il galoppo del cavallo è già velocissimo; ma il volo lo è anche più. Alichino mostra spavalda sicurezza: nelle battute dei diversi diavoli è sempre colto un tratto psicologico diverso.

– *gualoppo*: termine di origine germanica (*Walahlaupan*: galoppare), è la forma normale in antico (*W*>*gu* come in guardare, guerra ecc.); «galoppo» è probabilmente un francesismo (ant. franc. *galop*).

116. *Lascisi 'l collo...*: si lasci la sommità (*'l collo*: cfr. XXIII 43) dell'argine (scendendo un poco sotto, verso la sesta bolgia), così che la ripa stessa ci faccia da riparo (*scudo*) alla vista dei dannati.

117. *a veder se tu sol...*: così vedremo se sei più bravo tu da solo di tutti noi messi insieme. La frase è tracotante: a Ciampòlo infatti viene lasciato un vantaggio (la larghezza dell'argine), con la sicurezza di chi si sente più forte.

118. *O tu che leggi...*: l'appello al lettore richiama all'improvviso l'attenzione (in forma popolare e leggermente ironica) e fa parte anch'esso della partitura vivamente comica del canto, quasi una battuta rivolta dal presentatore al pubblico.

– *nuovo ludo*: cioè una gara, un duello mai visto, di nuovo genere. *ludo* indica il giuoco pubblico, gara fra campioni fatta per dare spettacolo («pugna iocosa», traduce Benvenuto).

quel prima, ch'a ciò fare era più crudo.
Lo Navarrese ben suo tempo colse;
fermò le piante a terra, e in un punto
saltò e dal proposto lor si sciolse.
Di che ciascun di colpa fu compunto,
ma quei più che cagion fu del difetto;
però si mosse e gridò: «Tu se' giunto!».
Ma poco i valse: ché l'ali al sospetto

119. *da l'altra costa*: s'intende dell'argine, cioè verso la ripa sesta.

120. *quel prima...*: e prima di tutti proprio colui che era più restio (*crudo*, cioè duro) a farlo; cioè Cagnazzo, che rivela così la propria ottusità di fondo. Altri, come Benvenuto, intende *crudo* per crudele, acceso a ciò fare, cioè Alichino.

121. *ben suo tempo colse*: ben seppe cogliere il momento a lui propizio (cioè quando tutti guardavano dalla parte opposta). Il verso sottolinea la finezza e la bravura del Navarrese, sulla quale è giocata la scena.

122. *fermò*: appoggiò, premette saldamente, come fa chi sta per spiccare un salto.

– *in un punto*: in un sol punto, cioè nello stesso tempo, con un atto solo, si sciolse da Barbariccia (*'l gran proposto*, v. 94) e saltò giù nella pece: i due atti sono dati nell'ordine inverso in cui si compiono – che è successione velocissima, un punto – proprio per esprimerne la quasi contemporaneità. La stessa figura (detta *hysteron proteron*) è usata per il volo della freccia in *Par.* II 23-4. Che il *proposto* sia Barbariccia (e non il «proposito», cioè l'intenzione dei diavoli, come altri intende) appare chiaro sia dallo stesso termine usato al v. 94, sia dall'indicazione *in un punto*, che richiede due atti diversi compiuti nello stesso momento (per non dire dell'evidenza del verbo *si sciolse*). Ciampòlo approfitta evidentemente dell'attimo di distrazione in cui anche Barbariccia è incorso, voltandosi indietro con tutti gli altri (v. 119).

124. *di colpa fu compunto*: si reputò colpevole (Buti); cioè fu punto da rimorso. Si cfr. X 109. Anche questa «compunzione» o pentimento dei diavoli ha evidente sapore di ironia.

125. *quei più...*: cioè Alichino, che era stato causa, con la sua ostentata sicurezza, del *difetto*, cioè dello sbaglio comune. Si ripete, variata, la situazione del v. 120, e anche per questo là non può trattarsi ugualmente di Alichino.

126. *Tu se' giunto!*: sei raggiunto, cioè sei preso! (cfr. VIII 8).

127. *i valse*: gli giovò; s'intende, il muoversi subito.

non potero avanzar: quelli andò sotto,
e quei drizzò volando suso il petto:
    non altrimenti l'anitra di botto,
quando 'l falcon s'appressa, giù s'attuffa,
ed ei ritorna sù crucciato e rotto.
    Irato Calcabrina de la buffa,
volando dietro li tenne, invaghito
che quei campasse per aver la zuffa;

– *l'ali al sospetto...*: le ali non poterono superare (*avanzar*), esser più veloci della paura (*sospetto*: cfr. III 14). I due sostantivi sono affiancati per rilevarne il contrasto.

129. *drizzò... il petto*: è l'impennata necessaria a riprender quota, dopo che Alichino è sceso fino a sfiorar la pece, per non cadervi dentro anch'egli. Si osservi la veloce ed evidente raffigurazione dei due opposti movimenti, sull'orlo della pece: l'uno precipita sotto, l'altro si rialza di botto, elevando il petto.

130. *non altrimenti...*: la similitudine, al solito perfetta nei due termini, segna una pausa nella rapida sequenza dei gesti e delle battute. Tolta dalla caccia col falcone, come molte altre nella *Commedia*, rivela una precisa conoscenza e diremmo familiarità con tale esercizio. Il falcone è visto al vivo, quasi personalizzato, con una sottile psicologia, proprio come quello della fine del canto XVII (127-32), di cui sembra fratello.

131. *s'attuffa*: il verbo è usato anche in XXI 46 a indicare il tuffo nella pece; *attuffare* transitivo è usato per Filippo Argenti nella palude (VIII 53).

132. *crucciato e rotto*: irato con se stesso e affranto, avvilito; rotto, che vale «stracco» (Benvenuto, Landino), va inteso qui, crediamo, in senso morale più che fisico, dandosi nei due aggettivi l'aspetto che assume il falcone risalendo dopo aver mancato la preda, a somiglianza di Alichino. Si veda la simile caratterizzazione morale di XVII 132: *disdegnoso e fello*.

133. *Calcabrina*: eccone un altro, l'ultimo ancora non nominato, che interviene a far la sua parte, con improvvisa violenza.

– *de la buffa*: della beffa (cfr. VII 61) che il barattiere aveva fatto a tutti loro.

134-5. *invaghito... zuffa*: desideroso che Ciampòlo si salvasse, per aver pretesto di azzuffarsi con l'altro diavolo, che era stato causa della beffa.

e come 'l barattier fu disparito,
così volse li artigli al suo compagno,
e fu con lui sopra 'l fosso ghermito.
Ma l'altro fu bene sparvier grifagno
ad artigliar ben lui, e amendue
cadder nel mezzo del bogliente stagno.
Lo caldo sghermitor sùbito fue;
ma però di levarsi era neente,

136. *come*: non appena, quasi non aspettasse altro.

138. *fu con lui... ghermito*: la forma passiva del perfetto equivale ad un riflessivo: si ghermì con lui, cioè si ghermirono, si afferrarono a vicenda (si cfr. il *Pecorone* di Giovanni Fiorentino, I 1: «la gazza fuggì... e lo sparviere si ghermì con lei»); ma esprime, come altrove, l'immediatezza dell'atto: cfr. *Purg.* XIII 25. Tutta la terzina è velocissima nei tre gesti che descrive e si chiude con la reciproca feroce presa dei due diavoli, fortemente scandita.

139. *grifagno*: feroce, aggressivo; *grifagno* era detto lo sparviero preso già adulto, in inverno, più ardito e forte nella caccia. In IV 123 (*occhi grifagni*) il termine si riferisce allo sguardo, minaccioso e fiero, proprio di tale animale. «Chiamano sparviere *nidiace*, quando picciolino è preso nel nido, che ancora non può volare. Et *ramingo*, quando comincia a volare, e sta in su i rami. Et *grifagno*, poi che è mutato in selva, e questi ultimi, benché con più difficoltà si concino [cioè si addestrino], nondimeno sono più animosi allo uccellare» (Landino; si cfr. Brunetto, *Tresor*, I 148, 4).

140. *ben*: riprende e sottolinea il *bene* del v. 139, e valgono ambedue: «del pari, ugualmente»: fu ben pronto e feroce quanto lui...

141. *cadder nel mezzo*: il verso scandisce la caduta e sembra concludere il *nuovo ludo* annunciato all'inizio della scena.

142. *sghermitor... fue*: fece «sghermire», cioè separò i due che erano insieme così strettamente «ghermiti» (v. 138). Il bruciore della pece subito pose fine al loro feroce artigliarsi. Il giuoco di parole (*sghermitore* da *sghermire*, formato su *ghermire*) ha evidente forza ironica.

143. *di... era neente*: non v'era alcun modo di (lat.: *nihil erat quod*); per il costrutto, cfr. IX 57 e nota. *neente* era usuale nell'italiano antico, accanto a *niente* (da *ne-gentem* > *neiente*). Nel testo della *Commedia* si trovano ambedue le forme, *niente* tuttavia con

sì avieno inviscate l'ali sue.
Barbariccia, con li altri suoi dolente,
quattro ne fé volar da l'altra costa
con tutt'i raffi, e assai prestamente
di qua, di là discesero a la posta;
porser li uncini verso li 'mpaniati,
ch'eran già cotti dentro da la crosta;
e noi lasciammo lor così 'mpacciati.

dieresi, da leggersi cioè con iato (cfr. XXIV 75; *Par*. IV 74 e XXVII 94).

144. *inviscate*: dalla pece, che è paragonata, per la sua viscosità, alla pania con cui si prendono gli uccelli; cfr. XXI 18: *'nviscava la ripa*; 124: *le boglienti pane*; e qui sotto, a 149, *'mpaniati*.

145. *dolente*: rammaricato; anche questo participio, come tutti gli altri della scena (*'mpaniati*, *cotti*, *impacciati*), ha valore ironico: tutta la feroce compagnia (*Barbariccia, con li altri suoi*) è qui avvilita e *dolente*: certo non troppo, godendo, come si è visto, l'uno del male dell'altro.

146. *quattro*: cioè la metà dei rimasti: il capo forma due squadre di soccorso.

– *da l'altra costa*: all'argine opposto; per porgere aiuto simultaneamente dalle due rive (148-9).

148. *a la posta*: ad appostarsi sulla riva, al luogo opportuno: *posta* è termine proprio della caccia e indica il luogo fissato dove si attende nascosti la selvaggina (cfr. XIII 113); da cui il verbo *appostarsi*. È lo stesso luogo quindi dove i diavoli si appostavano per afferrare i dannati con i loro runcigli.

149. *'mpaniati*: vedi sopra v. 144 e nota.

150. *dentro da la crosta*: dentro la pelle, che aveva formato crosta cuocendosi al forte calore: come le carni arrostite. L'immagine culinaria richiama quella di XXI 55-7; i diavoli hanno avuto il ricambio. Altri intende: sotto la crosta formata dalla pece; ma oltre alla convenienza dell'immagine ora notata, la pece si gonfia e ribolle, e non è una lastra dura come la ghiaccia di XXXIII 109, citata a riscontro (cfr. XXI 19-21).

151. *lasciammo lor...*: il verso sottolinea come la terribile decina sia ridotta a ben povera cosa, e i due poeti escono di scena con la libertà di chi non è coinvolto in quell'«impaccio».

CANTO XXIII

[Canto XXIII, nel quale tratta de la divina vendetta contra l'ipocriti; del quale peccato sotto il vocabulo di due cittadini di Bologna abomina l'auttore li bolognesi, e li giudei sotto il nome d'Anna e di Caifas; e qui è la sesta bolgia.]

Taciti, soli, sanza compagnia
n'andavam l'un dinanzi e l'altro dopo,
come frati minor vanno per via.
Vòlt'era in su la favola d'Isopo

1-3. *Taciti, soli...*: il silenzioso andare dei due è in vivo contrasto con il tumulto del canto precedente. I tre elementi del primo verso, affiancati per asindeto, formano una sequenza ripetitiva, delineando già tutto il clima ritmico e psicologico dell'apertura.

1. *sanza compagnia*: non più, come prima, uniti alla *fiera compagnia* dei dieci.

3. *come frati minor*: i *frati minori* sono i francescani: il loro uso di andare in due è testimoniato fin dai primi testi dell'ordine; ma il paragone riguarda anche il silenzioso raccoglimento (*taciti*) e il modo di procedere uno dietro all'altro: «è usanza de' frati minori... andare l'uno innanzi, quello di più autorità, l'altro di rietro e seguitarlo» (Anonimo). La scena dei due frati in fila era familiare nelle campagne di allora, ma i due versi danteschi la rifanno viva anche ai nostri occhi. Questo paragone non è posto a caso: si vedrà che tutta la bolgia degli ipocriti ha come tema figurativo proprio l'immagine del frate.

4. *Vòlt'era*: era rivolto.

– *Isopo*: Esopo, autore greco di favole morali; nel Medioevo erano diffuse varie raccolte esopiane, e Dante allude probabilmente al *Liber Esopi* di Gualtiero Anglico, usato anche nelle scuole, e citato qui dal Buti (come a XVIII 133) che ne traduce la favola ricordata da Dante. Per questa larga diffusione, Dante può qui far solo un breve accenno, sicuro che il lettore sa di che cosa si tratti.

lo mio pensier per la presente rissa,
dov'el parlò de la rana e del topo;
ché più non si pareggia 'mo' e 'issa'
che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia
principio e fine con la mente fissa.
E come l'un pensier de l'altro scoppia,

(Il libro di Esopo è citato anche in *Conv*. IV, XXX 4: «come dice Esopo poeta ne la prima Favola».)

5. *la presente rissa*: quella di Alichino e Calcabrina.

6. *de la rana e del topo*: avendo un topo chiesto aiuto ad una rana per attraversare un fiume, essa ne legò una zampa alla propria fingendo di accontentarlo, ma quando fu nel mezzo della corrente si tuffò sotto con l'intento di affogarlo. Ma uno sparviero, che dall'alto aveva scorto il topo alla superficie dell'acqua, scese giù a ghermirlo, trascinando dietro a lui anche la rana. Così Calcabrina finge di andare in aiuto ad Alichino, mentre in realtà vuole la *zuffa* con lui. La pece, che li inghiotte ambedue, fa la parte dello sparviero nella favola.

7. *più non si pareggia*: non c'è maggiore uguaglianza fra le due parole *mo* e *issa* (che voglion dire appunto la stessa cosa: or ora, adesso); *mo* (dal lat. *modo*) è usato anche altrove da Dante, ed è vivo ancor oggi nell'Italia centro-meridionale; *issa* (dal lat. *ipsa hora*) è invece voce settentrionale, e anche lucchese (cfr. XXVII 21 e *Purg*. XXIV 55, dove è usato come vocabolo dialettale caratterizzante appunto del lombardo e del lucchese).

8. *s'accoppia*: si mettono accanto (per confrontarli).

9. *principio e fine*: cioè come cominciano e finiscono le due storie: la falsa offerta di aiuto iniziale e la misera sorte finale dei due.

– *con la mente fissa*: con la mente attenta, fissando l'attenzione.

10. *scoppia*: «cioè nasce: è traslazione da molti fiori, i quali non nascono, se la boccia, in che sono rinchiusi, non scoppia» (Landino). Altri intende il traslato dallo sgorgare dell'acqua dalla rottura di un condotto (Borghini). L'immagine del fiore sembra più conveniente al pensiero, almeno nell'uso dantesco (cfr. *Purg*. V 16-7 e *Par*. IV 130- l), come a dire: «un pensiero è germe dell'altro» (Poletto). È il consueto modo di render concreto e visibile, con un verbo, un processo astratto: in questo caso l'improvviso germogliare di un pensiero dall'altro, per associazione di idee.

così nacque di quello un altro poi,
che la prima paura mi fé doppia.
Io pensava così: 'Questi per noi
sono scherniti con danno e con beffa
sì fatta, ch'assai credo che lor nòi.
Se l'ira sovra 'l mal voler s'aggueffa,
ei ne verranno dietro più crudeli
che 'l cane a quella lievre ch'elli acceffa'.
Già mi sentia tutti arricciar li peli

12. *la prima paura*: cioè quella dei diavoli, che aveva avuto *prima*, per tutta la durata del loro accompagnamento, e che ora pareva essersi calmata.

13. *Io pensava così*: rivela il segreto pensiero, che nacque dal primo (il paragone con la favola). Tutti questi primi venti versi sono svolti come riflessione silenziosa, che si romperà, sotto la pressione della paura, al v. 21.

– *per noi*: a causa di noi.

14. *danno*: per i due impegolati; *beffa* per tutti.

15. *nòi*: dispiaccia, ferisca a fondo: *noiare*, come *noia*, ha valore molto più grave che nell'uso moderno (cfr. I 76; *Purg.* IX 87). Si noti la rima equivoca con *noi*.

16. *s'aggueffa*: «aggueffare è filo a filo aggiungere, come si fa ponendo lo filo dal gomito alla mano» (Buti); *gueffa* valeva appunto «matassa». Quindi: se l'ira per la beffa subita «s'aggomitolasse col malvagio talento» (Tommaseo) che è proprio della loro natura... (cfr. *Purg.* V 112-3: *Giunse quel mal voler che pur mal chiede / con lo 'ntelletto*, detto egualmente del demonio).

18. *che 'l cane*: l'immagine del cane che insegue e azzanna riferita al diavolo ritorna dai canti precedenti, creando continuità di figure: cfr. XXI 44-5 e 67-8.

– *lievre*: lepre; francesismo di uso corrente in antico (*lepri* in *Rime* LXI 2).

– *acceffa*: afferra col ceffo, prende in bocca. Verbo di particolare forza espressiva, come già, in questa sequenza, *scoppia* e *aggueffa*; il tipo di rime, in consonante labiale doppia, è specifico di alcuni tratti dell'*Inferno*, di incisivo e basso realismo, come già abbiamo altrove accennato (cfr. VII 23 e nota).

19. *Già mi sentia...*: il solo immaginare il pericolo giá produce l'effetto fisico proprio del terrore; quell'immaginazione è infatti così potente da agire sui sensi come la realtà: si veda a confronto il

de la paura e stava in dietro intento,
quand'io dissi: «Maestro, se non celi
te e me tostamente, i' ho pavento
d'i Malebranche. Noi li avem già dietro;
io li 'magino sì, che già li sento».
E quei: «S'i' fossi di piombato vetro,
l'imagine di fuor tua non trarrei
più tosto a me, che quella dentro 'mpetro.

v. 24. La forte evidenza di questo primo verso regge tutta la sequenza delle due terzine, uno dei molti esempi dell'acuta comprensione dell'animo e del gesto dell'uomo che sono sparsi per tutto il poema, e ne tessono la trama di veridicità irresistibile.

– *arricciar li peli*: è il «raccapriccio» di XIV 78 e di XXII 31.

20. *de la*: per la; è prep. causale, come a III 131.

– *intento*: tutto teso, con i sensi vigili *in dietro*, cioè a ciò che poteva sopraggiungere alle sue spalle.

21. *quand'io dissi*: qui si rompe il silenzio che fin dai primi versi avvolge i due immersi nei loro pensieri.

– *celi*: nascondi alla vista; perché non possano scorgerci sull'argine da lontano, arrivando in corsa.

22. *pavento*: paura (deverbale da *paventare*).

23. *li avem*: li abbiamo (cfr. *semo* a IV 41 e nota): il presente dichiara che l'immaginazione fa realtà di ciò che concepisce. Si veda la progressione: *ho pavento – li avem già dietro – già li sento*.

25-33. *E quei: «S'i' fossi...*: la risposta di Virgilio, calma e lenta, fa singolare contrasto con la precipitazione delle parole di Dante. Quasi fa «perdere la pazienza», come è stato detto, con la sua ben studiata retorica (si veda la similitudine con cui comincia). Come sempre, è un contrasto voluto: Virgilio non perde la sua figura dignitosa e saggia, anche nel maggior rischio, ma le sue parole dimostrano che egli ha già previsto il pericolo, riflettuto sul da farsi, e preso una decisione concreta.

25-7. *S'i' fossi di piombato vetro...*: se fossi fatto come uno specchio («specchio... è vetro terminato con piombo»: *Conv*. III, IX 8) non rifletterei (*trarrei a me*) la tua immagine esterna (*di fuor*) più presto di quel che non riceva in me quella interna (*quella dentro*); cioè, i tuoi pensieri e sentimenti si riflettono nella mia mente come farebbe il tuo volto in uno specchio. *Impetrare* vale «ottenere», «venire in possesso» da parte di un altro; quindi anche «rice-

Pur mo venieno i tuo' pensier tra ' miei,
con simile atto e con simile faccia,
sì che d'intrambi un sol consiglio fei.
S'elli è che sì la destra costa giaccia,
che noi possiam ne l'altra bolgia scendere,
noi fuggirem l'imaginata caccia».
Già non compié di tal consiglio rendere,
ch'io li vidi venir con l'ali tese

vere». Altri intende *impietro*, cioè «scolpisco» in me; ma il confondersi delle due immagini (specchiare e scolpire nella pietra) distruggerebbe la similitudine, che vale: io rifletto in me i tuoi pensieri come in uno specchio.

28. *Pur mo*: proprio ora (per *mo* cfr. nota al v. 7).

– *tra ' miei*: quasi a confondersi con i miei.

29. *con simile atto...*: uguali nell'atteggiamento e nel volto, cioè gli uni e gli altri con uno stesso oggetto: la paura ben motivata che i diavoli, irritati contro di loro, stiano per sopraggiungere. I pensieri sono personificati, come era nell'uso della lirica stilnovistica. Ma qui hanno una realtà forte e concreta, quasi un affollarsi di gente impaurita.

30. *sì che d'intrambi...*: sì che dagli uni e dagli altri trassi un'unica decisione (*un sol consiglio*); quella che ora esporrà.

31. *S'elli è che*: se si dà il caso che.

31-2. *sì... giaccia, che...*: sia così inclinata (cioè non troppo ripidamente) che ci sia possibile scendere (per essa) nella prossima bolgia; per *giacere*, detto di pendio non ripido, cfr. XIX 35 e *Purg.* III 76.

33. *l'imaginata*: da tutti e due noi.

– *caccia*: inseguimento. Questo verso conclude la parlata di Virgilio con tutta sicurezza e fiducia.

34. *Già non compié:* non aveva neppur finito...; l'uso ripetuto del *già* (cfr. v. 19) sottolinea il sovrapporsi veloce dei fatti: Virgilio non ha ancora finito di parlare, che già... È il costrutto temporale inverso spesso usato da Dante con diversi effetti (cfr. XIII 1-2; XVI 1-4 e note, e qui sopra i vv. 19-21).

– *di... rendere*: di riferire, manifestare, tale decisione. L'impiego della rara rima sdrucciola è volto ad esprimere la subitaneità delle azioni.

35. *ch'io li vidi venir*: il temuto arrivo è già realtà; il verso, pieno di evidenza, richiama il primo arrivo del diavolo nero nella quinta bolgia (cfr. XXI 29-30).

non molto lungi, per volerne prendere.
Lo duca mio di sùbito mi prese,
come la madre ch'al romore è desta
e vede presso a sé le fiamme accese,
che prende il figlio e fugge e non s'arresta,
avendo più di lui che di sé cura,
tanto che solo una camiscia vesta;
e giù dal collo de la ripa dura
supin si diede a la pendente roccia,
che l'un de' lati a l'altra bolgia tura.
Non corse mai sì tosto acqua per doccia

36. *volerne*: volerci.

37. *mi prese*: mi afferrò tra le braccia. Virgilio, di cui si è vista la calma, agisce tuttavia con immediata prontezza.

38. *come la madre...*: potente similitudine, dove in pochissimi versi è ritratto il balenare dell'incendio, il ridestarsi, l'accorgersi, il fuggire della madre col figlio stretto fra le braccia, incurante di se stessa, tanto da non coprirsi nemmeno. Il rapporto madre-figlio è quello che Dante sempre stabilisce fra sé e Virgilio nei momenti di rischio o paura. Questo è uno dei luoghi del poema – forse il più forte – dove la grandezza e diremmo l'invincibilità dell'amore materno è appassionatamente colta ed espressa.

– *romore*: il crepitio delle fiamme, che son *presso* di lei.

40. *che prende...*: i tre verbi sono posti in fuga – l'uno dietro l'altro – come la madre che li compie.

41. *avendo*: ha valore causale; alla proposizione gerundiva, in parentesi, quasi di passaggio, è affidato il tratto più importante, il segno tipico dell'amore materno.

42. *tanto che...*: dipende da *non s'arresta*: neppure quel tanto che basti a indossare una camicia. Fugge nuda, come si usava dormire allora, non pensando a se stessa, «però che non cura d'essere veduta ignuda, pur che campi lo figliuolo» (Buti). In *camiscia* è l'antica grafia della *-c-* derivata da *-sj-* latino, già più volte incontrata (cfr. nota a *basciato* a V 134).

43. *dal collo*: dalla sommità; cfr. XXII 116.

44-5. *supin si diede...*: si lasciò andare supino lungo la parete rocciosa che delimita, chiude (*tura*) uno dei due lati della bolgia seguente.

46. *doccia*: è il condotto artificiale fatto per incanalare le acque, in questo caso al mulino.

a volger ruota di molin terragno,
quand'ella più verso le pale approccia,
    come 'l maestro mio per quel vivagno,
portandosene me sovra 'l suo petto,
come suo figlio, non come compagno.
    A pena fuoro i piè suoi giunti al letto
del fondo giù, ch'e' furon in sul colle
sovresso noi; ma non lì era sospetto;
    ché l'alta provedenza che lor volle
porre ministri de la fossa quinta,
poder di partirs'indi a tutti tolle.

47. *terragno*: cioè di terra ferma; detto così per distinguerlo da quelli posti al centro dei fiumi, su chiatte (come ve n'erano anche in Arno), le cui ruote erano azionate dalla corrente stessa. Tutta la forza del *mulino terragno* veniva quindi dalla pendenza della doccia, e dalla conseguente velocità dell'acqua. Così si spiega il valore della similitudine, che vuole raffigurare la velocità della discesa di Virgilio e, come quella che precede, significare l'intensità della sua premura.

48. *approccia*: si approssima, si avvicina (cfr. XII 46; qui il verbo è usato assolutamente): è quello il punto in cui la velocità dell'acqua, che cresce via via a causa della pendenza, raggiunge il massimo valore.

49. *vivagno*: propriamente margine di un tessuto, quindi limite, bordo (cfr. XIV 123): qui il bordo della bolgia, costituito dal fianco dell'argine per cui scende Virgilio.

51. *come suo figlio*: il verso che chiude la sequenza della discesa (che si apre al v. 37) ripete la figura centrale che tutta la ispira e pervade.

52. *fuoro*: furono.

– *al letto*: alla superficie piana: l'immagine è ripresa dal letto del fiume, infossato tra gli argini come il fondo della bolgia.

54. *non li era sospetto*: non vi era motivo di timore (per *sospetto* cfr. III 14; IX 51; XII 127; ecc.); *li* è da considerare particella avverbiale atona, come a IX 106 (v. nota ivi), anche perché l'elisione con sillaba accentata (il Petrocchi scrive *lì*) è almeno improbabile (cfr. Vandelli, 1902, pp. XIV-XV). Manteniamo quindi anche qui la grafia senza accento; lo stesso caso a XXXIV 9.

55-7. *ché l'alta provedenza... tolle*: giacché la provvidenza di-

Là giù trovammo una gente dipinta
che giva intorno assai con lenti passi,
piangendo e nel sembiante stanca e vinta. 60

vina, che li volle porre a custodi della quinta bolgia, toglie a tutti loro la possibilità (*poder*) di allontanarsi (*partirsi*) da lì (*indi*). I diavoli cioè non possono oltrepassare il confine tra la loro bolgia e le due adiacenti, costituito dalla sommità degli argini. Al tempo stesso questa terzina segna anche il vero confine, nel racconto, tra la vicenda della quinta bolgia e quella della sesta.

58. *Là giù trovammo*: tagliato ormai il lungo rapporto con i diavoli della quinta bolgia (ma ci sarà un'ultima ripresa, come vedremo, alla fine del canto), comincia qui la descrizione della nuova pena e dei nuovi peccatori. Tutto il loro aspetto è lento, grave e stanco, come di chi porta un insopportabile peso: ma che essi lo portino veramente, apparirà solo alla terza terzina.

– *gente dipinta*: colorata artificialmente, quasi verniciata all'esterno. È il segno dell'ipocrisia, che certo riecheggia la parola evangelica di *Matth*. 23, 27, dove Cristo chiama gli ipocriti «sepolcri imbiancati». L'espressione può riferirsi alle cappe dorate che questi peccatori indossano (come si saprà più oltre, vv. 64 sgg.) o al loro volto imbellettato per fingere penitenza, come intesero il Lana, il Landino e altri antichi: «L'ipocrita si dipinge con soffumicamento, per parere smorto e giallo, acciò ch'elli para uomo d'aspra vita» (Ottimo). Questa interpretazione, forse preferibile, si appoggia all'altro versetto evangelico dove si descrivono gli ipocriti, «qui demoliuntur faciem suam» per simulare il digiuno (*Matth*. 6, 16): uno dei più noti commenti biblici medievali, quello di Nicola da Lira, spiega infatti la frase come il far uso di unguenti per fingere il pallore, al modo delle donne per parer belle (cfr. *Purg*. IX 2). (F. Delfino, *La bolgia degli ipocriti*, in «Rivista d'Italia» I, 1905, p. 545.)

60. *stanca e vinta*: in genere s'intende: stanca per il grave peso, e sopraffatta nell'animo dalla pena: «nel volto traspare lo sfinimento del corpo e dell'animo» (Venturi). Ma forse vede giusto il Landino, che coglie anche qui un richiamo alla descrizione evangelica sopra citata degli ipocriti che cercano di apparir penitenti agli occhi altrui. Tutta questa raffigurazione infatti tende ad esprimere in ogni dettaglio il vizio dell'animo qui punito. Si cfr. *Fiore* LXXXIX 3-4, dove è detto dei religiosi ipocriti: «che ffan la ciera lor pensosa e trista / Per parer a le genti più pietosi».

Elli avean cappe con cappucci bassi
dinanzi a li occhi, fatte de la taglia
che in Clugnì per li monaci fassi.
Di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia;

61-2. *bassi dinanzi a li occhi*: abbassati sugli occhi; cappe e cappucci son propri dei monaci, e tali appaiono nell'immaginazione di Dante tutti gli ipocriti. Il primo tratto – il nascondimento degli occhi – è altro segno tipico di questa specie di uomini.

63. *Clugnì*: è il famoso monastero benedettino di Cluny in Borgogna, da cui prese il nome il ramo cluniacense dell'ordine. Un noto testo di san Bernardo (*Opera* VII *Ep*. 1 11) rimprovera a quei monaci, contestualmente alla loro ipocrisia, le vesti «lenes et calidae» con «longae manicae et amplum caputium», come segni di mollezza. Gli antichi leggevano *Cologna*, intendendo di un monastero di quella città dove essi dicono si usassero cappe «smisuratissime di larghezza e di lunghezza» (Ottimo). La lezione *Clugnì* appare tuttavia preferibile anche dal punto di vista paleografico (cfr. Petrocchi *ad loc.*) e il passo di Bernardo ne è autorevole e non isolata conferma (si vedano altre decisive testimonianze in F. Delfino, *La bolgia degli ipocriti*, cit., pp. 533-65), mentre le notizie dei commentatori antichi sulle cappe di Colonia, sulle quali non abbiamo alcuna altra documentazione, potrebbero dipendere da Dante stesso.

I peccatori della sesta bolgia ci appaiono dunque come una processione di monaci. La fantasia dantesca coglie così l'ipocrisia nella sua forma più grave, e condannata nel Vangelo, che è quella degli uomini di chiesa.

64. *Di fuor dorate*: l'idea della doratura esteriore venne quasi certamente a Dante dalla etimologia di «ipocrita» che si trova in Uguccione da Pisa: «dicitur ipocrita ab *yper*, quod est super, et *crisis*, quod est aurum, quasi *superauratus*, quia in superficie... videtur esse bonus, cum interius sit malus». (Così spiegano fra gli altri Guido da Pisa e Benvenuto.) Ma a questa immagine non può essere estraneo il ricordo di tre versi di Brunetto Latini sulla falsa amicizia: «ma de la sua coverta / va alcuno amantato / come rame indorato» (*Favolello* 26-8).

– *sì ch'elli abbaglia*: tanto da abbagliare (chi le guarda): *elli* è pronome neutro, spesso usato nelle forme impersonali, già incontrato più volte (cfr. anche qui sopra, v. 31). Altri lo riferisce a senso all'oro, cioè alla doratura. Il Vandelli, seguendo l'Ottimo, intende: che essi ne restano abbagliati; ma non ha alcun senso che restino abbagliati gli ipocriti, mentre lo ha che lo siano gli altri che dalla

ma dentro tutte piombo, e gravi tanto,
che Federigo le mettea di paglia.
Oh in etterno faticoso manto!
Noi ci volgemmo ancor pur a man manca
con loro insieme, intenti al tristo pianto;
ma per lo peso quella gente stanca
venìa sì pian, che noi eravam nuovi
di compagnia ad ogne mover d'anca.
Per ch'io al duca mio: «Fa che tu trovi
alcun ch'al fatto o al nome si conosca,

loro apparenza virtuosa sono ingannati e illusi. Anche questo «abbagliamento» è proprio dunque dell'ipocrisia.

65. *gravi*: pesanti.

66. *che Federigo...*: che in paragone a queste, quelle che Federico faceva indossare sarebbero parse leggere come paglia. Si allude qui alla pena stabilita da Federico II per gli accusati di lesa maestà, che consisteva nel far indossare ai condannati una tunica di piombo, e poi metterli in una caldaia sul fuoco finché il piombo ardente si struggeva su di loro uccidendoli. Di tale pena non vi è alcuna conferma nei documenti; si tratta forse di una delle tante leggende della propaganda guelfa contro Federico, anche se tutti gli antichi commentatori la riportano come vera. Del resto bisogna ricordare che si usavano allora comunemente pene terribili, impensabili per una legislazione moderna (quali la propagginazione, ricordata in XIX 49-51, o lo squartamento, o la stessa morte sul rogo: XXX 75). Il verso di Dante comunque non avalla il fatto come storicamente certo, ma lo riporta piuttosto col tono di chi vuol dare un'idea di quel peso ai suoi lettori, sulla base di ciò che tra il popolo era allora comunemente creduto.

68. *ancor pur*: anche questa volta, come di solito (Scartazzini).

69. *insieme*: andando nella loro stessa direzione.

70. *gente stanca*: si riprende il tema centrale, dell'andatura lenta e faticosa di questa schiera di vinti.

71-2. *nuovi di compagnia*: cioè avevamo sempre nuovi compagni al fianco ad ogni nostro passo (perché essi andavano molto più lenti di noi).

74. *al fatto o al nome*: che sia noto o per un'azione famosa o per il suo nome illustre.

e li occhi, sì andando, intorno movi». 75
E un che 'ntese la parola tosca,
di retro a noi gridò: «Tenete i piedi,
voi che correte sì per l'aura fosca! 78
Forse ch'avrai da me quel che tu chiedi».
Onde 'l duca si volse e disse: «Aspetta
e poi secondo il suo passo procedi». 81
Ristetti, e vidi due mostrar gran fretta
de l'animo, col viso, d'esser meco;
ma tardavali 'l carco e la via stretta. 84
Quando fuor giunti, assai con l'occhio bieco
mi rimiraron sanza far parola;
poi si volsero in sé, e dicean seco: 87

76. *la parola tosca*: la parlata toscana. Il riconoscimento di Dante come fiorentino al parlare, o al vestire, è motivo ricorrente del viaggio (si ricordi Farinata: X 22; i sodomiti fiorentini: XVI 8-9; Ciampòlo stesso: XXII 99; fino a Ugolino: XXXIII 11-2); ed è vivo elemento di veridicità, e insieme segno dell'importanza che il luogo d'origine, la città, la regione, hanno nel mondo infernale come in quello terreno.

77. *Tenete*: trattenete.

78. *che correte*: l'andatura normale appare un correre a chi va con tanta lentezza: il grido sembra inseguire chi appare già lontano in quell'oscurità.

79. *Forse*: ipocritamente il dannato finge di non essere sicuro di avere la notorietà che Dante aveva richiesto.

82. *Ristetti*: mi fermai; di uso comune (cfr. XII 58; XVI 19, ecc.).

82-3. *fretta de l'animo*: ansioso desiderio: avevano fretta nell'animo, ma non potevano averla nel corpo: cfr. v. 84.

83. *col viso*: con lo sguardo, o con l'espressione del volto; non hanno infatti altro modo di manifestarla, tutti avvolti come sono dalle cappe di piombo.

84. *ma tardavali*: ma li attardava il *carco*, il peso (della cappa), e l'angustia della via, dove era difficile procedere anche per l'impaccio dei manti plumbei.

85. *bieco*: obliquo (cfr. VI 91); guardavano di fianco, di sotto il cappuccio, che impediva lo sguardo diretto. Tratto di singolare evidenza, e proprio dell'ipocrita, che non guarda mai direttamente in faccia.

87. *in sé*: l'uno verso l'altro; anche il lungo tacere, e poi il par-

«Costui par vivo a l'atto de la gola;
e s'e' son morti, per qual privilegio
vanno scoperti de la grave stola?».
Poi disser me: «O Tosco, ch'al collegio
de l'ipocriti tristi se' venuto,
dir chi tu se' non avere in dispregio».
E io a loro: «I' fui nato e cresciuto

lottare fra loro (*seco*), dipingono il carattere di chi mai si espone, va sempre cauto, e non ha nulla di aperto e schietto. Si noti l'uso latino del *sé* con valore reciproco, oggi perduto (cfr. XXVIII 136 e XXIX 73).

88. *a l'atto*: al moto: è il movimento proprio della gola di chi respira; cfr. *Purg*. II 67-8. Appare da qui che i corpi dei dannati, come dei purganti, sono atti a soffrire le pene, come al parlare e all'agire, ma non hanno il respiro, che è il segno proprio della vita.

90. *de la grave stola*: della pesante veste, cioè la cappa di piombo. *stola* vale veste in genere (cfr. *Purg*. XXXII 81), ma era anche veste liturgica. Tutto il canto, a cominciare dalle cappe, è costruito su questi termini. Si veda l'Introduzione.

91. *O Tosco*: cfr. v. 76: *la parola tosca*, e nota.

– *collegio*: indicava in genere gruppo, radunanza (*Par*. XIX 110; XXII 98), ma aveva anche il senso specifico di comunità religiosa (*Purg*. XXVI 129); il termine ha quindi la stessa voluta ambiguità di *stola*.

92. *ipocriti tristi*: era locuzione corrente, derivata dalla Scrittura («nolite fieri ut ypocritae tristes»), nello stesso passo di Matteo ricordato sopra in nota al v. 58. Benvenuto, citando questo luogo: «ideo proprium epitheton hypocritorum est tristis».

93. *non avere in dispregio*: non disdegnare (cfr. X 63: *ebbe a disdegno*); come potresti, data la nostra condizione di dannati; si cfr. XV 31: *non ti dispiaccia*; XVI 28-9; ecc.

94. *fui nato e cresciuto*: cfr. *Conv*. I, III 4: il «dolce seno [di Fiorenza]... nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo de la vita mia». Nessuno cita qui la probabile prima fonte di questa frase, il grande discorso di Camillo nella Prima Deca di Livio (quasi certamente nota a Dante, almeno antologicamente), quando il dittatore ricorda come nell'esilio avesse sempre in mente la patria: «Haec omnia occurrebant... colles campique et Tiberis... et hoc coelum *sub quo natus et educatus essem*» (Livio V 56, 3), parole queste ulti-

sovra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa,
e son col corpo ch'i' ho sempre avuto.
Ma voi chi siete, a cui tanto distilla
quant'i' veggio dolor giù per le guance?
e che pena è in voi che sì sfavilla?».
E l'un rispuose a me: «Le cappe rance
son di piombo sì grosse, che li pesi
fan così cigolar le lor bilance.

me che un antico volgarizzamento dell'età di Dante traduce: «l'aere sotto il quale io fui nato e notricato» (*La prima deca di Tito Livio*, 1845, p. 75).

95. *'l bel fiume d'Arno*: bello per lui che ci è nato e cresciuto (si cfr. il «fiume bello e corrente e chiarissimo» di *Vita Nuova* IX 4).

– *la gran villa*: la grande città, Firenze (*villa* è francesismo, usato anche altrove: cfr. I 109; *Purg*. XV 97; ecc.): *grande* perché è la maggiore sull'Arno, si dice; ma l'aggettivo dato alla città vale come il *bel* dato al fiume: l'uno e l'altra grandi e belli nel cuore dell'esule (si ricordi il *bel San Giovanni* di XIX 17, e le affettuose parole di *Conv*. I, III 4 e *Vulg. El*. I, VI 3). Tutto il verso fa emergere e brillare nel ricordo la grande e perduta città.

97-8. *a cui tanto distilla...*: a cui tanto grande dolore, quanto è quello che io vedo, scende stillando giù per le guance (*distilla* è intransitivo, come in *Par*. XXXIII 62); il *dolor*, fatto soggetto di *distilla*, diventa lacrime (come la *gloria* di *Par*. I 1, fatta soggetto di *risplende*, diventa luce); lo stesso uso traslato di *dolore* a XXXIII 95 e a *Purg*. XIII 57.

99. *che pena... sfavilla?*: che specie di pena è la vostra, costituita da queste cappe così sfavillanti? Dante non può vedere, da fuori, che le cappe dentro sono di piombo. La spiegazione data sopra, ai vv. 64-6, è del Dante narratore – si noti il tempo al presente del v. 64 – e a quell'apparenza (*sì ch'elli abbaglia*) è riferita qui la domanda.

100. *rance*: dorate (Benvenuto: «idest aureae»); *rancio* (lat. *aurantium*) indica il color dell'oro carico, come in *Purg*. II 9 (ricordiamo l'etimologia di arancia, da *malum aurantium*, pomo aureo).

101-2. *li pesi... bilance*: similitudine contratta: come il troppo peso fa cigolare le bilance, così quello delle cappe strappa gemiti ai dannati che le portano in bilico sulle spalle. L'immagine rende con forte evidenza quel lento e rigido andare, quasi di vive e gementi bilance.

Frati godenti fummo, e bolognesi;
io Catalano e questi Loderingo
nomati, e da tua terra insieme presi,
come suole esser tolto un uom solingo,
per conservar sua pace; e fummo tali,

103. *Frati godenti*: i Cavalieri Gaudenti, o Cavalieri della Beata Maria Vergine Gloriosa, erano un ordine religioso che comprendeva conventuali e coniugati, e che aveva tra i suoi scopi la tutela della pace nella società civile. Sull'ordine, e sul nome di Godenti, usato in senso ironico dal popolo per i Cavalieri, si veda la nota alla fine del canto.

104. *Catalano*: dei Malavolti, bolognese, guelfo, tra i primi appartenenti all'ordine, fu con Loderingo podestà in Bologna nel 1265 e '67 e in Firenze nel 1266. Morì in un convento dell'ordine a Ronzano nel 1285.

– *Loderingo*: degli Andalò, nobile famiglia ghibellina bolognese, fu tra i fondatori dell'ordine, e suo attivo propagatore; nonostante l'espresso divieto della regola (si cfr. la nota finale al V. 103) tenne la podesteria in varie città, come il suo compagno prima ricordato, e tre volte insieme a lui, come sopra abbiamo detto. L'uno e l'altro furono magistrati ed ebbero incarichi di governo prima di esser frati.

106. *un uom solingo*: un uomo solo; perché abitualmente l'ufficio di podestà era retto da uno solo, *tolto*, cioè preso, chiamato, da un'altra città.

107. *e fummo tali...*: e ci comportammo in modo tale, come ancor oggi si vede (*si pare*) presso il *Gardingo*, cioè la torre longobarda da cui prendeva il nome la zona (presso l'attuale piazza della Signoria) dove erano le case degli Uberti, distrutte appunto per l'effetto della podesteria dei due frati. I due, che l'anno prima avevano dato prova di serie intenzioni pacificatrici in Bologna, istituirono in realtà all'inizio la magistratura dei Trentasei Buoni Uomini, per comporre le parti; ma sotto le pressioni di Clemente IV, finirono col far rientrare i fuoriusciti guelfi e lasciar cacciare Guido Novello, capo dei ghibellini, preparando il terreno alla sommossa popolare che scoppiò dopo la loro partenza: i beni dei ghibellini furono confiscati, le case messe a ferro e fuoco, e gli Uberti, come sappiamo da X 51, non poterono più rientrare in città.

Che si trattasse di ipocrisia oggi non può più dirsi, perché intervenne in realtà un'azione diretta del papa, alla quale i due non poterono sottrarsi (cfr. Salvemini, *Magnati*, pp. 292-5). Ipocrita

ch'ancor si pare intorno dal Gardingo». 108
Io cominciai: «O frati, i vostri mali...»;
ma più non dissi, ch'a l'occhio mi corse
un, crucifisso in terra con tre pali. 111
Quando mi vide, tutto si distorse,
soffiando ne la barba con sospiri;
e 'l frate Catalan, ch'a ciò s'accorse, 114

tuttavia apparve agli occhi dei contemporanei il loro comportamento, come si deduce anche dalla denuncia del Villani: «sotto coverta di falsa ipocrisia furono in concordia più al guadagno loro proprio che al bene comune» (VII 13). Il risultato del resto della loro opera, iniziata come pacieri, fu lutto e rovina nella città, ed a questo è diretta l'accusa di Dante, sempre attento a denunciare le colpe contro la comunità civile.

109. *O frati...*: l'interruzione, in retorica detta *praecisio*, ha di solito significato d'ira o minaccia, come qui sembra convenire all'intenzione di Dante, sdegnato per la rovina e la discordia della sua città (cfr. Faral, *Arts poétiques*, pp. 317-8).

110. *ma più non dissi...*: l'apparizione subitanea tronca la scena, e le parole in bocca a Dante. L'interruzione di un episodio con un altro di tono diverso (celebre fra tutti il caso del canto di Farinata) è tipica della tecnica dantesca: qui la scena tragica si interpone a quella lenta e ambigua con i due frati.

– *mi corse*: mi venne, mi si presentò all'improvviso.

111. *con tre pali*: cioè tre paletti, o picchetti di legno, conficcati nel terreno invece dei chiodi, due alle mani e uno ai piedi, come su una croce.

112. *si distorse*: atto di rabbia impotente, e proprio di chi, inchiodato al suolo, non può fare altro movimento. Dante usa due varianti di questo stesso verbo (*torcere*, *storcere*) per altri due superbi abbattuti; si veda Capaneo, che *giace dispettoso e torto* a XIV 47, e Bruto nella bocca di Lucifero: *vedi come si storce, e non fa motto*, a XXXIV 66. Si cfr. anche l'atto di Niccolò III a XIX 64: *tutti storse i piedi*.

113. *soffiando*: lo storcersi e il soffiare creano un'immagine cupa e violenta, quasi ferina, di quest'uomo che decretò la morte di Cristo.

114. *a ciò s'accorse*: si accorse, al comportamento del dannato, del motivo per cui mi ero interrotto. Il frate, che tiene gli occhi a terra, vede lo storcersi di Caifa e ne deduce lo sguardo di Dante. *Accorgersi* è usato in forma assoluta, sottintendendo il complemen-

mi disse: «Quel confitto che tu miri,
consigliò i Farisei che convenia
porre un uom per lo popolo a' martìri.
Attraversato è, nudo, ne la via,
come tu vedi, ed è mestier ch'el senta
qualunque passa, come pesa, pria.
E a tal modo il socero si stenta
in questa fossa, e li altri dal concilio
che fu per li Giudei mala sementa».

to (cfr. XV 57), come più volte anche in Petrarca (*RVF* XXIX 31; LV 13; ecc.).

116. *consigliò i Farisei*: narra il Vangelo che il sommo sacerdote Caifa consigliò il Sinedrio che era meglio far morire uno solo (*porre un... a' martìri*) per il bene del popolo, piuttosto che rischiare sommosse e sanguinose repressioni («expedit vobis ut unus moriatur homo pro populo, et non tota gens pereat»: *Io*. 11, 50). Il far apparire come amore del bene pubblico il personale interesse di far morire Gesù – il terribile denunciatore – fu atto di suprema ipocrisia. Per questa frase, secondo l'acuto giudizio dantesco, gli uccisori di Cristo sono posti nella sesta bolgia, dove si sconta il peccato di cui egli stesso li accusa nel Vangelo. Con Caifa Dante pone Anna, suo suocero (v. 121), e tutti i partecipanti al Sinedrio che condannò Gesù a morte in quella notte. La frase qui citata è rimasta celebre perché intesa, dall'evangelista stesso, come inconsapevole profezia della morte redentrice di Cristo (*Io*. 11, 51-2), e come tale è citata da Dante in *Mon*. II, XII 6.

118. *Attraversato*: messo a traverso; cfr. *Is*. 51, 23: «posuisti ut terram corpus tuum et quasi viam transeuntibus».

– *nudo*: un'eccezione: in questa bolgia sono tutti vestiti.

119. *ch'el senta...*: che senta su di sé quanto pesa ognuno che di qui passa, prima che sia passato.

121. *si stenta*: patisce, è tormentato (cfr. *Dec*. II 6, 39: «e ch'egli altra maniera trovasse a sodisfare all'ira sua, sì come di fargli imprigionare e in prigione stentare»).

122. *concilio*: è richiamo al testo evangelico: «collegerunt... Pontifices concilium» (*Io*. 11, 47).

123. *mala sementa*: seme di sventura: perché ne derivò la distruzione del tempio per opera di Tito (cfr. *Par*. VI 92-3) e la diaspora del popolo. Per l'espressione cfr. XXVIII 108: *che fu 'l mal seme per la gente tosca*.

Allor vid'io maravigliar Virgilio
sovra colui ch'era disteso in croce
tanto vilmente ne l'etterno essilio.
Poscia drizzò al frate cotal voce:
«Non vi dispiaccia, se vi lece, dirci
s'a la man destra giace alcuna foce
onde noi amendue possiamo uscirci,
sanza costrigner de li angeli neri
che vegnan d'esto fondo a dipartirci».
Rispuose adunque: «Più che tu non speri
s'appressa un sasso che de la gran cerchia
si move e varca tutt'i vallon feri,

124. *maravigliar Virgilio*: perché la volta precedente che egli era disceso, quell'eccezionale supplizio nella bolgia degli ipocriti non c'era, come non era avvenuto il crollo dei ponti e la *ruina* sul cerchio dei violenti (cfr. XII 34-6).

125. *sovra colui*: riguardo a colui (compl. di argomento). C'è forse in questi due versi un'eco biblica: «Dabo te in cinerem super terram in conspectu omnium videntium te. / Omnes qui viderunt te in gentibus, *obstupescent super te*» (*Ez.* 28, 18-9).

126. *vilmente*: perché calpestato da tutti.

– *etterno essilio*: l'inferno è l'esilio dalla vera patria dell'uomo, il cielo (cfr. *Purg.* XXI 18).

128. *se vi lece*: se vi è lecito, permesso (lat. *licet*).

129. *giace alcuna foce*: si trova una qualche via d'uscita, un luogo sufficientemente inclinato per potervi passare. – *foce* vale luogo di ingresso e di uscita (cfr. *Purg.* XII 112; *Par.* I 37 e altrove); per *giace* cfr. vv. 31 e 138.

130. *onde*: attraverso la quale.

– *uscirci*: uscire di qui.

131. *costrigner*: con l'autorità del volere divino (come hanno fatto con Gerione, e faranno più oltre con i giganti).

– *de li*: qualcuno degli; *angeli neri*: si ricordi che i diavoli erano in origine degli angeli (cfr. XXVII 113: *neri cherubini*).

132. *a dipartirci*: a portarci via.

134-5. *un sasso... feri*: uno dei ponti rocciosi che partendo dal cerchio esterno (*la gran cerchia*) di Malebolge scavalcano tutti i fossati che accolgono i peccatori (*vallon feri* – maligni, crudeli – è espressione equivalente a *Malebolge*).

salvo che 'n questo è rotto e nol coperchia:
montar potrete su per la ruina,
che giace in costa e nel fondo soperchia».
Lo duca stette un poco a testa china;
poi disse: «Mal contava la bisogna
colui che i peccator di qua uncina».
E 'l frate: «Io udi' già dire a Bologna
del diavol vizi assai, tra ' quali udi'
ch'elli è bugiardo, e padre di menzogna».
Appresso il duca a gran passi sen gì,

136. *'n questo è rotto*: in questo *vallone* è spezzato; come il precedente (XXI 106-8). Sulla bolgia sesta i ponti sono dunque tutti crollati, certo perché in essa dovevano finire i responsabili di quella morte che causò il terremoto.

137. *la ruina*: le macerie del ponte stesso, che fanno quasi da scala all'argine (cfr. verso seguente).

138. *giace in costa...*: si adagia sul fianco dell'argine, e fa mucchio, rialzo sul fondo.

139. *a testa china*: Virgilio pensa fra sé, prima di parlare, giungendo alla conclusione che Malacoda gli aveva mentito, quando gli aveva detto che il ponte successivo era intatto. La pausa coglie il momento, e l'atto, in cui egli si rende conto dell'inganno.

140. *Mal contava la bisogna*: mi aveva detto male come stavano le cose; *bisogna* vale situazione, stato delle cose; oggi, in senso analogo, «faccenda». Virgilio usa un'espressione popolare, fuori del suo solito, quasi adeguando il linguaggio al suo oggetto.

141. *di qua*: da questa parte; Virgilio accenna alla sua sinistra, verso la bolgia precedente.

142. *a Bologna*: cioè nella città universitaria, e sede di scuole teologiche, che è poi la sua. La frase è chiaramente sarcastica: non c'è bisogno di studiar teologia a Bologna per sapere che il diavolo è il padre della menzogna!

144. *ch'elli è bugiardo*: citazione scritturale da *Io*. 8, 44: «cum loquitur mendacium, ex propriis loquitur, quia mendax est, et pater eius». Ma la frase era proverbiale; di qui l'ironia che arriva a ferire il pur calmo e superiore Virgilio.

145. *a gran passi*: come fa chi è indignato; solo quest'atto e il leggero turbamento del volto (cfr. verso seguente) tradiscono l'alterarsi dell'animo di Virgilio. Anche lui coinvolto, suo malgrado,

turbato un poco d'ira nel sembiante;
ond'io da li 'ncarcati mi parti'
dietro a le poste de le care piante.

nella bassezza di questo mondo, che appare sia nell'inganno gratuito di Malacoda, sia nella malizia dell'ipocrita, due malvagità sottili tra le quali il saggio poeta si ritrova come sorpreso e inerme.

147. *li 'ncarcati*: gli ipocriti, gravati, caricati dalle cappe di piombo. Per questo uso del participio, cfr. XXII 149 e nota.

148. *a le poste*: alle orme; è un seguire fedele, che esprime l'affetto (si cfr. il *care* che segue) nell'unico modo possibile (di questo verso si ricordò il Petrarca: «né l'orme impresse de l'amate piante», *RVF* CCIV 8). Dante, che non si è mai fidato dei diavoli, segue umilmente il maestro, caduto nell'inganno e perciò ferito. Tratto finissimo, che insieme ad altri della stessa qualità ritrovabili lungo il poema contribuisce a delineare il delicato e specialissimo rapporto tra i due poeti. Così i due si allontanano, l'uno dietro l'altro e in silenzio come vi son giunti, dalla bolgia degli ipocriti.

NOTA INTEGRATIVA

103. **Frati godenti**. Era questo il nome più noto dei Cavalieri della Milizia della Beata Maria Vergine Gloriosa, ordine sorto al tempo della crociata contro gli Albigesi, e rifondato poi in Bologna nel 1260 (da Loderingo degli Andalò, uno dei due qui presenti); la regola fu approvata da Urbano IV nel 1261. Scopo dell'ordine era la difesa dall'eresia, la promozione della pace civile, e la tutela degli interessi ecclesiastici nei comuni. I cavalieri potevano portare armi, come gli ordini militari, usabili «pro sedandis tumultibus civitatum», ma non ricoprire cariche pubbliche. In pratica essi scesero spesso a compromessi con la vita mondana e politica, per cui la denominazione originale di *Gaudenti* (che risulta da più documenti pubblici, civili e religiosi, e risale probabilmente all'idea del «servire Dio in letizia») assunse ben presto per il popolo significato spregiativo (i frati erano detti anche «capponi di Cristo»): «ma poco durò, che seguiro al nome il fatto, cioè d'intendere più a godere che ad altro» (Villani VII 13). I Gaudenti sono severamente giudicati, oltre che dal Villani, che potrebbe essere influenzato da Dante, anche nella cronaca del contemporaneo Fra Salimbene da Parma (*Cronica* II 149-52). Dante qui giudica soltanto i due nominati, e non l'ordine in quanto tale; tuttavia l'aver scelto proprio loro a rappresentanti degli ipocriti, nella bolgia dove tutti appaiono come frati, sembra coinvolgere nel giudizio un costume diffuso e ben noto dei «frati» di tale specie. (Sui frati Gaudenti, e il loro nome, si veda D.M. Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, Venezia 1787 e E. Raimondi, in *Dante e Bologna*, cit., p. 244.)

CANTO XXIV

[Canto XXIV, nel quale tratta de le pene che puniscono li furti, dove trattando de' ladroni sgrida contro a' Pistolesi sotto il vocabulo di Vanni Fucci, per la cui lingua antidice del tempo futuro; ed è la settima bolgia.]

In quella parte del giovanetto anno
che 'l sole i crin sotto l'Aquario tempra

1. *In quella parte*: cioè stagione; *del giovanetto anno*: perché al suo inizio, quindi ancora fanciullo (il sole si trova nell'Aquario dal 21 gennaio al 21 febbraio). L'inizio astronomico, ampliato in sereno quadro, è il primo dei molti che apriranno più canti del poema; l'impressione di giovinezza e freschezza che lo caratterizza dà come un senso di sollievo e respiro dopo l'incubo pesante della bolgia degli ipocriti. Il paragone che ne è la ragione immediata – il succedersi di sgomento e conforto nell'animo di Dante, come in quello del villanello – è superato, ma non contraddetto, in un più ampio significato: il riaversi dell'uomo e della natura dopo l'inverno è infatti segno del risvegliarsi dell'anima al lasciare l'oscurità del male. Se si collega questo segno con la salita faticosa che subito seguirà – anch'essa simbolica di una scelta morale, come è chiaramente detto –, viene a delinearsi dunque coerentemente nella prima metà del canto un evento dell'animo umano, una tappa di quel cammino che Dante percorre e che ha qui un suo luogo dove viene dichiarato esplicitamente. I mezzi della grande arte sono sempre allusivi, i suoi nessi sempre interni e non scoperti. Che si sia parlato da molti di frammento o quadretto di genere, o comunque di luogo «extravagante», sembra strano, quando niente è più alieno dal modo di comporre dantesco, dove la stretta funzionalità di ogni parte, pur nella sua libertà fantastica, è regola caratterizzante.

2. *che 'l sole i crin*...: che il sole va raddolcendo, rendendo più miti i suoi raggi sotto il segno dell'Aquario (i *crini*, i capelli del sole, sono i suoi lunghi raggi dorati, già nella poesia classica: cfr.

e già le notti al mezzo dì sen vanno, 3
quando la brina in su la terra assempra
l'imagine di sua sorella bianca,
ma poco dura a la sua penna tempra, 6
lo villanello a cui la roba manca,
si leva, e guarda, e vede la campagna

Aen. IX 638: «crinitus Apollo»). *Temprare* vale «correggere, adeguare il soverchio di checchessia» (TB); così sempre in Dante. In questo caso, l'eccessivo rigore invernale. Cfr. Stazio, *Silvae* I, II 14: «crinem vultusque genasque temperat», dove *temperat* vale «mitiga, attenua» (il loro splendore).

3. *al mezzo dì sen vanno*: si avvicinano, si avviano a durare la metà del giorno; cioè si vanno accorciando, finché, con l'equinozio di primavera (al 21 marzo), dureranno 12 ore come la giornata di luce, cioè la metà del ciclo diurno. Si noti come il verso dantesco padroneggi e pianamente raffiguri le grandi vicende dei cieli (l'inclinare delle notti, il volgere delle costellazioni) come trattando di cose ben familiari.

4. *assempra*: ricopia, riproduce fedelmente. Tale è il senso antico di *assemprare* o *assemplare* (da *assempro*: esempio); cfr. *Vita Nuova* I 1: «Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemplare in questo libello». La metafora è tolta dallo scrittore: la brina tenta di ricopiare, sulla distesa dei campi, l'immagine della sorella neve, ma è un inganno di breve durata.

6. *ma poco dura... tempra*: ma poco dura la temperatura alla sua penna. Prosegue la metafora dello scrivere: quanto poco dura la temperatura di una penna, così brevemente resiste l'aspetto della brina di primo mattino (perché presto il sole la scioglie); cfr. *Phars*. IV 53: «non duraturae conspecto sole pruinae». Le penne del tempo erano d'oca, e si temperavano, via via che la punta si consumava, con un apposito coltellino. Si noti la rima equivoca di *tempra* nei due significati.

7. *villanello*: il giovane contadino, incaricato di portare fuori il gregge (v. 15); anche lui fanciullo, come il nuovo anno.

– *roba*: il foraggio per le sue pecore.

8. *si leva...*: di buon mattino, e guarda fuori, e vede il bianco della brina, e crede che sia neve (cade così nell'inganno che la brina ha teso). Si veda la leggerezza e l'impressione di freschezza dell'intera scena (l'anno *giovanetto*, i raggi più miti del sole, il *villa-*

biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca,
    ritorna in casa, e qua e là si lagna,
come 'l tapin che non sa che si faccia;
poi riede, e la speranza ringavagna,
    veggendo 'l mondo aver cangiata faccia
in poco d'ora, e prende suo vincastro,
e fuor le pecorelle a pascer caccia.
    Così mi fece sbigottir lo mastro
quand'io li vidi sì turbar la fronte,
e così tosto al mal giunse lo 'mpiastro;
    ché, come noi venimmo al guasto ponte,
lo duca a me si volse con quel piglio
dolce ch'io vidi prima a piè del monte.

nello, l'ora mattutina, il *biancheggiar* della campagna), tutta accordata sul tema dell'inizio, il primo nascere di qualcosa.

9. *si batte l'anca*: per il rammarico, il disappunto.

11. *come 'l tapin*...: come il misero, il povero che non sa che fare per trovare di che nutrirsi.

12. *riede*: torna indietro, e si riaffaccia alla porta, «a rivedere quel che fa il tempo» (Gelli).

– *ringavagna*: propriamente «rimette nel paniere», da *gavagno*, «cesta», termine ancor vivo in alcuni dialetti italiani. Cioè rimette nel cuore, riprende; cfr. XI 54: *che fidanza non imborsa*.

13. *cangiata faccia*: sciolta la brina, il terreno non appare più bianco, ma verdeggiante. – *cangiare* è gallicismo già notato.

14. *vincastro*: la verga del pastore.

15. *caccia*: sospinge frettoloso (nell'ansia di portarle al pascolo).

16-8. *Così*...: come in breve volger di tempo cambia l'animo del pastorello, dallo sgomento alla speranza, così il maestro mi fece prima vivamente temere (*sbigottir*), col suo aspetto turbato, e altrettanto rapidamente portò rimedio (*'mpiastro*) al mio male; *impiastro* vale «medicina» anche in *Rime* LXII 5 (ugualmente, ma al plurale, in rima con *vincastro*).

19. *al guasto ponte*: al ponte crollato.

20. *piglio*: atteggiamento, espressione del volto; cfr. XXII 75.

21. *a piè del monte*: è il colle che sorgeva al limite della selva oscura, dove Dante ha incontrato Virgilio e visto per la prima volta (*prima*) quella sua affettuosa espressione. Di tale aspetto, pur dedu-

Le braccia aperse, dopo alcun consiglio
eletto seco riguardando prima
ben la ruina, e diedemi di piglio.
E come quei ch'adopera ed estima,
che sempre par che 'nnanzi si proveggia,
così, levando me sù ver la cima
d'un ronchione, avvisava un'altra scheggia
dicendo: «Sovra quella poi t'aggrappa;
ma tenta pria s'è tal ch'ella ti reggia».

cibile dalle parole là pronunciate dal maestro, si fa cenno soltanto ora, come altre volte nel poema accade che si aggiungano dettagli a scene già narrate (cfr. XX 127-9).

22-3. *dopo alcun consiglio eletto seco*: costrutto del participio congiunto: dopo aver scelto fra sé il partito migliore (fra i vari possibili per salire), avendo prima attentamente guardato *la ruina*, la frana del ponte. Le decisioni e gli atti di Virgilio sono ragionati e prudenti, ma concreti e decisi.

24. *e diedemi di piglio*: mi afferrò risolutamente.

25-6. *E come quei...*: come colui che agisce e insieme valuta il da farsi, così che par sempre premunirsi in anticipo («... sì come dice Boezio, "non basta di guardare pur quello che è dinanzi a li occhi", cioè lo presente, e però n'è data la provedenza che riguarda oltre, a quello che può avvenire»: *Conv*. III, I 10). È questo il già notato tipo di similitudine apparente, che in realtà descrive, riferendosi ad un modo comune a molti (come fanno coloro che...), un particolare atteggiamento.

– *proveggia*: è cong. presente da provvedere, forma già incontrata; cfr. *veggia* a I 134 e nota.

27. *levando me*: sollevandomi, sospingendomi (cfr. v. 32).

28. *ronchione*: sporgenza della roccia (cfr. XX 25).

– *avvisava*: adocchiava, sceglieva con lo sguardo.

30. *tenta pria...*: prova prima, con la mano, se è tale (cioè abbastanza solida) da reggere il tuo peso. E la tecnica ancor oggi usata nelle scalate alpinistiche, dove sempre ci si assicura della stabilità dell'appiglio (qui la *scheggia*) prima di procedere. Anche questa dunque, come tutte le esperienze umane, non è sfuggita a quel grande osservatore dell'uomo che fu lo scrittore della *Commedia*.

– *reggia*: regga, cong. presente costruito per analogia con la 2ª e 3ª persona dell'indicativo, come *fuggia* (Parodi, *Lingua*, p. 258).

Non era via da vestito di cappa,
ché noi a pena, ei lieve e io sospinto,
potavam sù montar di chiappa in chiappa.
E se non fosse che da quel precinto
più che da l'altro era la costa corta,
non so di lui, ma io sarei ben vinto.
Ma perché Malebolge inver' la porta
del bassissimo pozzo tutta pende,
lo sito di ciascuna valle porta
che l'una costa surge e l'altra scende;
noi pur venimmo al fine in su la punta

31. *da vestito di cappa*: che potesse percorrere un incappato; certo di lì non potevano passare i dannati della sesta bolgia, sembra pensare Dante.

32. *lieve*: leggero, perché ombra.

33. *chiappa*: sporgenza pietrosa; «chiappe sono rottami di pietre, come schegge di tronco o legno» (Vellutello). La parola (lat. med. *clapa*, pietra) si ritrova nel prov. *clapier*, mucchio di sassi, nel friulano *clap*, sasso, e in altri dialetti. Lana e Benvenuto intendono come «tegola».

34-5. E se non fosse che da quell'argine (*precinto*, cintura, quindi limite circolare della bolgia), cioè da quello interno, la *costa*, o pendio, era più breve che dall'altro (cioè dall'argine esterno, per il quale erano discesi)... Questo accade perché il piano di Malebolge è inclinato (*pende*) verso il centro, e quindi i versanti degli argini di una stessa bolgia sono disuguali, come ora spiegherà.

36. *sarei... vinto*: sarei stato vinto (cfr. XIII 38 e XVI 42).

37. *la porta*: l'orifizio.

38. *bassissimo pozzo*: il pozzo che si apre al suo centro, *bassissimo* perché il suo fondo è il punto più basso dell'inferno.

39-40. *lo sito... scende*: la situazione, o posizione, di ciascuna bolgia (il cui fondo è inclinato) comporta che *l'una costa*, cioè il suo margine esterno, sia più alta (*surge*) *e l'altra*, cioè l'argine interno, sia più bassa (*scende*). Ciò accade necessariamente, se si suppone che le bolge abbiano tutte la stessa profondità rispetto alle sommità degli argini. Si noti, come già all'inizio del canto XVIII, la concisione della geometrica descrizione.

41. *la punta*: la sommità dell'argine.

onde l'ultima pietra si scoscende.
La lena m'era del polmon sì munta
quand'io fui sù, ch'i' non potea più oltre,
anzi m'assisi ne la prima giunta.
«Omai convien che tu così ti spoltre»,
disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;
sanza la qual chi sua vita consuma,

42. *onde... si scoscende*: da cui si distacca l'ultima pietra (del ponte franato).

43. *lena*: il fiato (cfr. 122).

– *munta*: spremuta fino in fondo; altrove Dante usa *mungere* per le lacrime (XII 135 e *Purg*. XIII 57), o in altre forti espressioni metaforiche (*Purg*. XXIV 17 e *Par*. XXI 87), sempre nel senso di «spremere».

44. *potea più*: sott. procedere; per il grande affanno.

45. *ne la prima giunta*: non appena fui giunto; *giunta* è participio femminile sostantivato (come *dipartita*, *venuta* ecc.). Cfr. *Dec*. I *Intr*. 92: «postisi nella prima giunta a sedere».

46 sgg. L'esortazione di Virgilio a Dante, che apre qui come una parentesi nel racconto, ha una solennità di tono e uno spiegamento di immagini che oltrepassano evidentemente l'occasione narrativa della stanchezza dovuta all'arrampicata. Quella salita diventa allegoria della vita stessa di Dante, e quell'*ambascia* è il segno dei dolori e dei patimenti che egli dovette sostenere nell'esilio per tener fede alla sua missione e compiere l'alta opera intrapresa.

46. *ti spoltre*: ti spoltrisca, ti scrolli di dosso la poltroneria; *così*, con fatiche come questa, affrontate con coraggio (Lombardi, Sapegno). – La forma non incoativa dei verbi in *-ire* è largamente preferita da Dante (cfr. nota a IX 69). L'uscita in *-e* del cong. presente alla 2ª persona è stata più volte annotata.

47. *in piuma*: su guanciali di piume, da sempre simbolo di mollezza.

48. *né sotto coltre*: né rimanendo sotto le coltri: «non per dolci sonni e dilicati riposi si puote avere il cognoscimento della sapienza, né venire alle celestiali ricchezze» (Ottimo).

49. *sanza la qual*: fama; la fama terrena – uno dei più alti valori del mondo antico – è vista nella *Commedia* sotto due diverse prospettive. Nel *Purgatorio* (XI 100 sgg.) essa apparirà misurata

cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere e in acqua la schiuma.
E però leva sù: vinci l'ambascia
con l'animo che vince ogne battaglia,
se col suo grave corpo non s'accascia.
Più lunga scala convien che si saglia;

sull'eterno, e quindi vana ed effimera: *Non è il mondan romore altro ch'un fiato / di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi*.... Qui nell'*Inferno* se ne riconosce il valore etico nei limiti dell'umano, quel valore per cui l'«Amativa d'onore» è una delle virtù aristoteliche (cfr. *Conv*. IV, XVII 5). È questa la prospettiva in cui si muove Virgilio. Così anche Brunetto: *non puoi fallire a glorïoso porto*... Come sempre nel mondo dantesco, i valori umani naturali – propri del mondo pagano – sono tenuti in alta considerazione, ma se ne riconosce d'altra parte il limite e l'insufficienza sul piano della suprema realtà, quella divina. Comprendere questa doppia valenza vuol dire rendersi capaci di comprendere tutta la figurazione dell'umano come appare nella *Commedia*.

– *consuma*: quasi spendendo inutilmente il tempo (Benvenuto).

50. *vestigio*: segno, orma.

51. *qual fummo*...: sono immagini bibliche: «tamquam spuma gracilis quae a procella dispergitur, et tamquam fumus, qui a vento diffusus est» (*Sap*. 5, 15).

52-3. *vinci l'ambascia*...: sono versi passati in proverbio, per la grande forza morale che li ispira, a esprimere l'umano coraggio nelle avversità della vita. E un tale *animo* fu in realtà quello dell'autore della *Commedia*.

– *ambascia*: difficoltà di respiro, unita a un senso di oppressione; qui il senso fisico (v. 43) è simbolo di quello morale.

54. *col suo grave corpo*: per il peso del corpo, che lo trascina a terra. L'aggettivo ha valore etico, come tutto il passo comporta.

– *s'accascia*: si prostra a terra: «diciamo una cosa accasciarsi quando, non potendosi sostenere per la sua gravezza, si lascia andare a terra» (Landino).

55. *Più lunga scala*: ben più lunga salita di questa. Virgilio allude al monte del purgatorio, che aspetta Dante e che si protende dalla terra al cielo. Non basta infatti aver lasciato i dannati (*costoro*), cioè il peccato; ma è necessario (*convien*) compiere il cammino della purificazione. Il valore allegorico della frase è dichiarato da

non basta da costoro esser partito.
Se tu mi 'ntendi, or fa sì che ti vaglia». 57
Leva'mi allor, mostrandomi fornito
meglio di lena ch'i' non mi sentìa;
e dissi: «Va, ch'i' son forte e ardito». 60
Su per lo scoglio prendemmo la via,
ch'era ronchioso, stretto e malagevole,
ed erto più assai che quel di pria. 63
Parlando andava per non parer fievole;
onde una voce uscì de l'altro fosso,

ciò che segue: *Se tu mi 'ntendi*, cioè se tu capisci il vero senso delle mie parole.

57. *che ti vaglia*: che ti giovi (l'avere inteso).

58. *Leva'mi allor*: la forte esortazione ha il suo effetto immediato sull'animo di Dante. Egli ha ben compreso di che si tratta: vincere se stesso, cioè la tentazione a lasciarsi andare, a rinunciare alla troppo difficile impresa. – *Leva'mi*, «mi levai», segue la legge già indicata della posposizione iniziale del pronome in inizio di frase.

60. *ch'i' son forte e ardito*: queste parole ribattute e decise esprimono la vittoria su quella tentazione. Il dramma morale è tutto sottinteso, ma chiaramente traspare dall'immagine fisica, e dalle battute solenni dei due interlocutori.

61. Superata la crisi della salita narrata nei versi precedenti, comincia qui la scena della nuova bolgia, la settima, dove sono puniti i ladri. La parte introduttiva occupa dunque più di un terzo del canto, con struttura non consueta:, ciò rivela l'importanza di questo «intervallo» e del suo significato.

– *per lo scoglio*: per il ponte che oltrepassava la settima bolgia. Dante si era fermato infatti appena giunto sull'argine.

62. *ronchioso*: pieno di *ronchioni*, cioè di massi sporgenti (v. 28). 1 tre aggettivi costruiscono lo *scoglio* o ponte, quasi seguendo la dura salita dei due pellegrini.

63. *quel di pria*: quello di prima, il precedente. Si può dedurre che ad ogni bolgia, aggravandosi il peccato, si aggravi anche la difficoltà di sorpassarlo, cioè la ripidità del ponte.

64. *fievole*: debole, senza fiato; continua il generoso atteggiamento dei vv. 58-9.

– *fievole*, dal lat. *flebilis*, è la voce antica, poi sostituita da *flebile*, voce dotta.

65. *onde*: per cui, cioè all'udir la mia voce.

a parole formar disconvenevole.
Non so che disse, ancor che sovra 'l dosso
fossi de l'arco già che varca quivi;
ma chi parlava ad ire parea mosso.
Io era vòlto in giù, ma li occhi vivi
non poteano ire al fondo per lo scuro;
per ch'io: «Maestro, fa che tu arrivi
da l'altro cinghio e dismontiam lo muro;
ché, com'i' odo quinci e non intendo,
così giù veggio e neente affiguro».

– *una voce*: è il primo, indistinto segno di vita che esce dalla nuova bolgia (*l'altro fosso*), quasi rispondendo alla voce di Dante. Di chi sia questa voce, non è detto, né ora, né più avanti, ed è forse inutile chiederselo, in quanto è la voce anonima di tutti i dannati della bolgia.

66. *disconvenevole*: disadatta, non conveniente a formar parole. La qualità di questa voce si chiarirà più avanti: essa è inceppata, come incapace di articolare il linguaggio, e ne vedremo il perché.

67. *sovra 'l dosso*: sulla sommità, dalla quale nelle altre bolge era solito vedere e udire ciò che accadeva sul fondo.

69. *ad ire parea mosso*: pareva essere in atto di andare, in movimento (la sola cosa che si capiva di quella voce). Una locuzione simile (*muovere a venir*) si trova in *Purg*. III 85 e in *Rime* LXXXV 10. Sulla lezione *ad ire*, da molti discussa (i più dei codici, e delle edizioni prima del '21, leggono *ad ira*), si veda la nota alla fine del canto.

70. *vivi*: di me vivo; e quindi con capacità visiva limitata, perché gli occhi di chi vive hanno bisogno di luce per vedere, a differenza delle ombre, che hanno corpi fittizi (cfr. *i vivi piedi* di XVI 32). Altri intende: «ben aguzzati», «attenti», con senso concessivo, come a XXIX 54.

73. *da l'altro cinghio*: all'altra cintura, argine circolare (cfr. *precinto* al v. 34); *da* indica qui moto a luogo, come a XXII 119: *ciascun da l'altra costa li occhi volse*, e più oltre al v. 79.

– *lo muro*: indica il ponte (come altrove *scoglio* o *sasso*) erto come un muro; che si tratti del ponte e non del pendio formato dall'argine, come altri intende, è dichiarato al v. 79.

74-5. *com' i' odo... affiguro*: come da qui odo le voci, e non intendo le parole, così vedo nel fondo delle ombre, ma non distinguo le figure, cioè le forme degli oggetti.

«Altra risposta», disse, «non ti rendo
se non lo far; ché la dimanda onesta
si de' seguir con l'opera tacendo».
Noi discendemmo il ponte da la testa
dove s'aggiugne con l'ottava ripa,
e poi mi fu la bolgia manifesta:
e vidivi entro terribile stipa
di serpenti, e di sì diversa mena
che la memoria il sangue ancor mi scipa.
Più non si vanti Libia con sua rena;

– *neente* è forma arcaica per «niente», già incontrata a XXII 143 (cfr. nota ivi).

77. *lo far*: cioè il fare ciò che tu chiedi.

77-8. *la dimanda onesta...*: cioè giusta, deve essere seguita dai fatti, non dalle parole, che sarebbero inutili. Forse si trattava di modo di dire proverbiale, come propone il Barbi citando un testo simile (*Problemi* I, p. 214), ma l'espressione sentenziosa rientra nel modo di parlare proprio di Virgilio, e nello stile di Dante in genere.

79-80. *da la testa*: fino alla sua estremità, là dove si congiunge con l'argine dell'ottava bolgia; per il *da* di moto a luogo, cfr. v. 73.

81. *mi fu... manifesta*: mi apparve chiaramente allo sguardo (perché ora si trova molto più vicino al suo fondo).

82. *stipa*: calca, affollamento: «stipa è detta ogni cosa che è calcata et ristretta insieme» (Anonimo); cfr. *stipa* a VII 19, e nota.

83. *mena*: condizione, specie; cfr. XVII 39.

84. *scipa*: guasta, turba; cfr. VII 21, ugualmente in rima con *stipa*. La terzina presenta, come spesso accade, una prima immagine della bolgia, nel suo aspetto che prima e più vivamente colpisce lo sguardo: più che gli uomini, che ci si aspettano, sorprende qui infatti la gran folla di serpenti. Il terzo verso porta il motivo consueto, dell'impressione fisica che si ripete ancora al ricordo (si veda il più vicino esempio a XXII 31).

85. *Più non si vanti*: perché il suo vanto – di aver le più varie e terribili specie di serpenti – è ora battuto da questa settima bolgia. È questo il *topos* del *vanto*, cioè del dichiarare ciò che si descrive superiore a ogni altra più meravigliosa cosa del suo genere, *topos* che risale ai classici e si ritrova per tutto il medioevo (cfr. Curtius, pp. 200-3). I veri antagonisti non sono – s'intende – la Li-

ché se chelidri, iaculi e faree
produce, e cencri con anfisibena,
né tante pestilenzie né sì ree
mostrò già mai con tutta l'Etiopia
né con ciò che di sopra al Mar Rosso èe.

bia e la bolgia, ma i due poeti che le descrivono; come apparirà chiaramente nel canto seguente (XXV 94 sgg.), Dante entra qui in aperta gara con i poeti classici (in questo caso Lucano), dichiarandosi già vincitore.

– *Libia*: il deserto libico è descritto nella *Farsaglia* di Lucano (IX 708-21), dove ritroviamo fra l'altro tutti i nomi qui ricordati delle varie specie di serpenti. Il passo che descrive la marcia dei romani nel deserto è citato da Dante anche a XIV 15 (cfr. nota a suo luogo).

– *rena*: deserto sabbioso; cfr. *Met*. IV 617: «Lybicas... harenas».

86-7. *chelidri... anfisibena*: Dante condensa in una lista di due versi, scegliendone cinque, le molte specie di serpenti che Lucano descrive dando di ognuna una sua particolarità. A lui interessa soltanto suscitare alla fantasia, con quegli strani e paurosi nomi in elenco, il vario e terribile insieme dei serpenti della settima bolgia, tanti e tali quali nessuno ha mai visto radunati. Possiamo tuttavia ricordare, dalle notizie fornite da Lucano, Solino e Plinio, che i *chelidri* erano serpenti anfibi, gli *iaculi* si lanciavano dagli alberi sull'uomo, le *faree* (che Dante fa femminili dal *phareas* di Lucano, che è invece nome maschile) andavano diritte solcando il terreno con la coda, i *cencri* apparivano di vari colori, le *anfisibene* avevano una seconda testa al posto della coda.

88. *pestilenzie*: animali pestiferi, cioè velenosi: «sed maiora parant Libicae spectacula pestes» (*Phars*. IX 805).

– *ree*: dannose (all'uomo).

89. *con tutta l'Etïopia*: neppure se si unisse all'intera Etiopia. È figura d'iperbole, come ciò che segue.

90. *né con ciò...*: o alle regioni che si trovano presso (*sopra*) il Mar Rosso: probabilmente s'intende qui il deserto d'Arabia, famoso anch'esso nell'antichità, come l'Etiopia, per la gran copia di serpenti. Sono così nominati i tre deserti che si trovano intorno all'Egitto: quello libico, ad ovest, quello etiopico, a sud, quello arabico, ad est (Scartazzini). Ricordiamo che i soli nomi di questi luoghi suscitavano, nella tradizione letteraria e nella fantasia popolare, immagini paurose di tremendi e mortali pericoli. Di ciò Dante si vale, usando quei nomi favolosi, come quelli dei serpenti, per crea-

Tra questa cruda e tristissima copia
corrëan genti nude e spaventate,
sanza sperar pertugio o elitropia:
con serpi le man dietro avean legate;
quelle ficcavan per le ren la coda

re l'ambiente della sua bolgia; così nella ghiaccia userà i nomi dei fiumi nordici (il Tanai, il Don); e dello stesso mezzo più volte si servirà, come potremo osservare.

– *sopra*: in prossimità di; cfr. XX 63 e nota. Alcuni pensano che qui il *sopra* si possa riferire alla posizione che l'Arabia aveva nelle carte geografiche del tempo (orientate, come è noto, con il nord a sinistra), nelle quali essa viene a trovarsi appunto «sopra» il Mar Rosso.

– *èe*: epitesi di *è* usata in antico anche in prosa (come *ène*); in Dante solamente in rima (cfr. *Purg*. XXXII 10; *Par*. XXVIII 123); così troveremo *mee* (XXVI 15) e *tree* (*Par*. XXVIII 119). Si veda la nota a *pòne* a XI 31.

91. *cruda e tristissima*: feroce, e malvagia.

– *copia*: abbondanza (di serpenti); il verso riepiloga, ripetendo e variando l'immagine iniziale (*terribile stipa*), le tre terzine affollate di serpenti.

92. *corrëan genti*: ecco infine apparire gli uomini, fin dall'inizio mescolati e come confusi con le serpi (*Tra questa... copia*).

– *nude*: e quindi più esposte e vulnerabili dai serpenti; si cfr. la coppia di aggettivi riferita ad altri due correnti davanti ai cani: *nudi e graffiati, fuggendo sì forte...* (XIII 116).

93. *pertugio*: un buco dove nascondersi.

– *elitropia*: pietra di color verde chiazzata di rosso, che secondo i lapidari e le credenze popolari aveva virtù magiche, come quella di guarire dal morso dei serpenti o di rendere invisibile chi la portasse addosso (cfr. *Mare Amoroso* 239-40: «e io tenessi in mano l'aritropia, / che fa' ciascun sì che non fia veduto», e la nota novella del Boccaccio, *Dec*. VIII 3).

94. *legate*: il contrappasso è chiaro: perché le ebbero troppo libere e sciolte, senza lasciarsele legare né dal precetto divino, né dalle leggi umane (Scartazzini).

95. *quelle*: serpi.

– *ficcavan per le ren...*: legate le mani con la parte centrale del loro corpo, le serpi allungavano la testa e la coda per le reni del dannato, e cingendolo ai fianchi venivano ad annodarsi (*aggroppa-*

e 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate.
Ed ecco a un ch'era da nostra proda,
s'avventò un serpente che 'l trafisse
là dove 'l collo a le spalle s'annoda.
Né O sì tosto mai né I si scrisse,
com'el s'accese e arse, e cener tutto
convenne che cascando divenisse;
e poi che fu a terra sì distrutto,
la polver si raccolse per sé stessa,
e 'n quel medesmo ritornò di butto.
Così per li gran savi si confessa

te) davanti, cioè sul ventre. *Aggropparsi* da *groppo*, nodo (cfr. XIII 123 e XVI 111).

97. *Ed ecco*...: con l'attacco tipico della novità che appare (cfr. I 31, e nota) comincia qui l'incontro con uno dei due ladri, Vanni Fucci, che sarà uno dei più forti personaggi di tutte le bolge.

– *da nostra proda*: presso la sponda della bolgia dove noi ci trovavamo.

99. *là dove... s'annoda*: cioè alla nuca, punto vitale dell'uomo; nello stesso punto metterà i denti Ugolino, con un verso modellato su questo: *là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca* (dove *nuca* vale midollo spinale).

100. *Né O... né I*: «queste due lettere O et I si scrivono a un tratto di penna; et pertanto si scrivono più velocemente che l'altre» (Anonimo). Dante indica così l'estrema velocità del fatto che si compie sotto i suoi occhi.

101-2. *e cener tutto*...: e così accadde per necessaria conseguenza (*convenne*), che egli ricadesse a terra tutto divenuto cenere. Il secondo verso della terzina segue col ritmo l'improvviso ardere (*com' el s'accese e arse*), il terzo accompagna il lento cadere in cenere.

103. *distrutto*: disfatto.

104. *la polver*: cioè la cenere.

105. *e 'n quel medesmo*: cioè nello stesso uomo di prima; raccogliendosi per forza propria, la cenere si ricostituisce in forma d'uomo.

– *di butto*: di botto, cioè sull'istante; la forma in *u* si ritrova in rima in *Purg*. XVII 40 (ma *botto* in *Inf*. XXII 130), probabile derivazione di *buttare* (Parodi).

106. *per li gran savi*: dai grandi sapienti (*per* introduce il com-

che la fenice more e poi rinasce,
quando al cinquecentesimo anno appressa;
erba né biado in sua vita non pasce,
ma sol d'incenso lagrime e d'amomo,
e nardo e mirra son l'ultime fasce.
E qual è quel che cade, e non sa como,

pl. d'agente); troviamo ricordato questo mito, fra gli altri, in Erodoto, Ovidio, Plinio, Claudiano, fino a Brunetto Latini (*Tresor* I 162). Dante intende insieme scienziati e poeti, come la parola *savio* comprendeva. La descrizione è qui ripresa da Ovidio (*Met*. XV 392-402). La forma solenne del verso (*gran savi, si confessa*) vuol circondare di mistero il racconto favoloso, forse con un'ombra di sorriso.

– *si confessa*: si attesta, si dichiara (*Purg*. III 94).

107. *la fenice*: questo uccello mitico – sacro al sole – di cui parlano, come abbiamo visto, non solo i poeti, ma anche storici, naturalisti ed enciclopedisti, moriva ogni cinquecento anni, bruciandosi sopra un fascio di erbe profumate, e quindi risorgeva all'istante dalle sue ceneri. Il mito, proprio della religione egiziana, era simbolico del perpetuarsi della vita. L'immagine era diffusa nella lirica duecentesca – provenzale e italiana – come metafora dell'amore. Dante, come spesso accade, la trapianta dalla regione astratta del *topos* letterario a quella di una concreta e visibile realtà.

109. *erba né biado*...: cioè i cibi comuni agli altri animali (*pascere* è usato transitivamente come *cibare* a I 103; cfr. *Rime* CI 35: «pascendo l'erba»). Dante traduce qui Ovidio alla lettera: «non fruge neque herbis / sed turis lacrimis et suco vivit amomi» (*Met*. XV 393-4); lacrime, detto dell'incenso, è traslato per «gocce».

111. *e nardo e mirra*: sono le erbe che compongono il nido sul quale la fenice muore, qui dette *ultime fasce*, cioè le bende che avvolgono il defunto.

112. *E qual è quel*: e come colui che cade a terra senza rendersene conto (*e non sa como*), o perché indemoniato, o perché colpito da epilessia... Come sempre, Dante ricerca nella realtà nota qualcosa che rassomigli agli straordinari fenomeni cui assiste. Questa potente similitudine rende al vivo il profondo smarrimento del dannato, come risorto dalle sue ceneri, ancora in preda all'angoscia sofferta, che sospira come a riprendere la vita.

– *como*: come (dal lat. *quomodo*), di uso frequente negli antichi. In Dante solo in rima, qui e in *Purg*. XXIII 36.

per forza di demon ch'a terra il tira,
o d'altra oppilazion che lega l'omo,
quando si leva, che 'ntorno si mira
tutto smarrito de la grande angoscia
ch'elli ha sofferta, e guardando sospira:
tal era il peccator levato poscia.
Oh potenza di Dio, quant'è severa,
che cotai colpi per vendetta croscia!
Lo duca il domandò poi chi ello era;

113. *per forza di demon*: l'invasato dal demonio, o ossesso, si abbatteva a terra – come si narra nel Vangelo – per la violenza che su di lui esercitava il demonio (cfr. *Luc.* 4, 35).

114. *oppilazion*: otturazione (dal lat. *oppilare*, chiudere). Si credeva che il mal caduco, o epilessia, fosse dovuto a un chiudersi improvviso delle vene dove passavano gli spiriti vitali che vanno dal cuore al cervello (Gelli). Dante sembra suggerire, senza tuttavia scegliere tra le due, la causa scientifica in alternativa alla causa soprannaturale.

116. *angoscia*: oppressione fisica e morale. Questo grande verso è il culmine figurativo della scena, disteso con forte evidenza tra gli altri due che sono interrotti al mezzo dalla pausa, come gli atti stessi dello smarrito.

118. *levato poscia*: poi che si fu levato (un uguale costrutto a *Par.* XXIV 31).

119-20. *Oh potenza di Dio...*: è la figura più volte incontrata della *exclamatio*, che insorge alla vista delle pene più dure e terribili. Qui serve da intervallo tra la raffigurazione del tragico e misterioso evento e il diretto affrontarsi con il peccatore.

120. *vendetta*: vale punizione divina, come spesso altrove. Il termine è biblico: cfr. *Rom.* 12, 19: «mihi vindicta, ego retribuam».

– *croscia*: fa scrosciare, fa piovere addosso con violenza; «*crosciare* è propriamente il cadere della subita e grossa pioggia» (Lombardi); qui usato transitivamente, come piovere in *Par.* XXVII 111.

121. *chi ello era*: con questo verso il personaggio, finora raffigurato in forma generica, come uno dei tanti peccatori, cambia aspetto e diventa persona storica. Comincia qui l'incontro con il ladro pistoiese Vanni Fucci, episodio breve, ma dei più potenti dell'*Inferno*.

per ch'ei rispuose: «Io piovvi di Toscana,
poco tempo è, in questa gola fiera.
Vita bestial mi piacque e non umana,
sì come a mul ch'i' fui; son Vanni Fucci
bestia, e Pistoia mi fu degna tana».

122. *piovvi*: caddi quaggiù; verbo usato altre volte per i diavoli o i dannati dell'*Inferno* (cfr. VIII 83; XXX 95). Il termine ha valore di ostentato spregio verso se stesso, come tutte le altre parole usate in questa breve e violenta risposta.

123. *poco tempo è*: le ultime notizie che abbiamo di questo personaggio sono del 1295, come si dirà; si tratta dunque di meno di cinque anni.

– *gola fiera*: bolgia feroce, crudele; *gola* si dice anche oggi per profondi e stretti affossamenti tra le montagne.

124. *Vita bestial...*: egli stesso dichiara la propria scelta, e la propria qualità (*mul*, *bestia*), come bestiali. È il primo, e il solo dannato, che quasi vanti la propria degradazione.

125. *mul*: valeva bastardo, come di fatto egli era.

– *Vanni Fucci*: figlio illegittimo di Fuccio dei Lazzari, nobile pistoiese, è presentato dagli antichi, e appare dalle cronache e dai pochi documenti che ci restano, come un uomo violento e sanguinario, pronto alla rissa cruenta, al saccheggio e alla rapina. Guelfo nero, implicato già prima in fatti di sangue di natura privata, partecipò con ferocia alle lotte intestine della sua città, finché nel 1295 ci appare condannato in contumacia per pluriomicidio e brigantaggio. Dopo questo atto, non abbiamo più notizie di lui. Nel 1292 militò al soldo dei fiorentini nella campagna contro Pisa, e forse allora Dante lo conobbe personalmente (cfr. v. 129). Invece che tra i violenti, Dante pone il sanguinario nemico dei Bianchi tra i ladri, per il clamoroso furto sacrilego del tesoro della cappella di S. Iacopo in Pistoia, avvenuto nel 1293, o forse nel 1295. Su questo episodio, del quale non si hanno sicure notizie, si veda la nota alla fine del canto.

126. *bestia*: era forse un soprannome («fu chiamato Vanni bestia», ci dice l'Anonimo), ma qui ostentato, ripetendo per la terza volta – una per verso – la qualità da cui egli si definisce (*Vita bestial*, *mul*, *bestia*).

– *degna*: degna appunto di una bestia quale io fui. La *tana* è infatti abitazione di bestie. Tutta la città è coinvolta nell'accusa, come Lucca per i barattieri; si veda più oltre (XXV 10-2) l'apostrofe a Pistoia.

E io al duca: «Dilli che non mucci,
e domanda che colpa qua giù 'l pinse;
ch'io 'l vidi uomo di sangue e di crucci». 129
E 'l peccator, che 'ntese, non s'infinse,
ma drizzò verso me l'animo e 'l volto,
e di trista vergogna si dipinse; 132

127. *mucci*: da *mucciare*: fuggir via, svignarsela. Verbo dei dialetti centro-settentrionali (Parodi), ritrovabile in Jacopone da Todi e in Fra Giordano da Rivalto. Dante sembra intuire l'istinto dell'altro di nascondere fuggendo la propria vergogna, e ferma con queste parole il dannato, chiedendo ciò che è più penoso rivelare. Ma l'altro, come vedremo, non è tipo da sottrarsi alla sfida.

128. *che colpa*: la domanda suppone che la responsabilità di Vanni Fucci nel furto fosse ignota; cfr. nota a fine canto.

– *qua giù*: nelle bolge, invece che lassù, tra i violenti.

– *pinse*: spinse, cacciò; come già abbiamo altrove osservato, in Dante non si trova la forma *spingere*, che in seguito prevalse.

129. *di sangue e di crucci*: pronto al sangue, e ai rancori (e quindi mi sarei aspettato piuttosto di vederlo tra gli omicidi e ladroni; cfr. nota al v. 125). È questa una delle tipiche definizioni dantesche, che nella loro densa brevità creano una persona. L'espressione *omo di sangue*, col genitivo di qualità, è biblica: cfr. *Ps*. 5, 7: «virum sanguinum»; *Sir*. 34, 25: «homo sanguinis», e così altrove.

130. *'ntese*: comprese ciò che io intendevo (cioè il sottinteso che era nelle mie parole). *Intendere* per «capire il non detto» anche in *Purg*. XXI 117.

– *non s'infinse*: non dissimulò, non finse (di non sentire, o di non essere quello); cioè non cercò di sottrarsi alla domanda (e all'infamia): «infingersi è una maniera di fingere alla quale tutta la persona in qualche modo partecipa» (TB). Il verbo è qui usato in senso pregnante (come molti verbi danteschi), nel suo doppio valore di «fingere» e di «esimersi, sottrarsi» (GDLI, n. 3 e 4). Così inteso il verbo aderisce perfettamente al carattere di Vanni Fucci, come è delineato da Dante.

131. *drizzò*: rivolse arditamente.

– *l'animo e 'l volto*: forte endiadi: il volto in cui traspariva l'animo, senza celare né l'uno né l'altro.

132. *trista vergogna*: *trista* perché nasce da superbia, per dispetto di esser colto in tale stato (vv. 133-5); mentre ve n'è una

poi disse: «Più mi duol che tu m'hai colto
ne la miseria dove tu mi vedi,
che quando fui de l'altra vita tolto.
Io non posso negar quel che tu chiedi;
in giù son messo tanto perch'io fui
ladro a la sagrestia d'i belli arredi,
e falsamente già fu apposto altrui.
Ma perché di tal vista tu non godi,

buona, *che fa l'uom di perdon talvolta degno* (*Purg.* V 21), perché nasce dal pentimento.

– *si dipinse*: si colorò in volto, arrossendo. Questo tristo rossore che infiamma il volto del dannato nel fondo della bolgia è uno dei tratti della grande arte dantesca scrutatrice dell'uomo, che restano per sempre nella memoria.

133-5. *Più mi duol...*: più mi duole, mi ferisce, che tu m'abbia sorpreso nella misera condizione di questa bolgia, che del momento in cui mi fu tolta la vita. La frase sembra riferirsi a una morte violenta, ma di ciò non abbiamo alcuna testimonianza. Essa è rivelatrice dello spirito superbo dell'uomo, che trova meno amara la morte dell'esser colto in quel miserevole stato.

136. *non posso negar*: perché ormai qui mi hai trovato, nella bolgia dei ladri. Un movimento simile, di riottosa costrizione, è nelle parole di Venedico Caccianemico a XVIII 52-3.

138. *ladro*: in prima sede del verso, la parola ha potente e voluto rilievo, come *bestia* al v. 126.

– *arredi*: gli oggetti preziosi di arredamento che formavano il tesoro della sacrestia di S. Iacopo (cfr. nota al v. 125).

139. *fu apposto altrui*: fu addebitato ad altri: probabilmente si allude a Rampino Foresi, per cui si veda la nota al v. 125 alla fine del canto. Questo verso sembra confermare la versione data dal manoscritto ivi ricordato. Si osservi anche qui come Vanni Fucci ostenti, quasi come un vanto da non cedere ad altri, la propria colpa.

140. *tu non godi*: tu non possa godere (*godi* è forma del congiuntivo presente antico – ancor viva nel dialetto toscano – usata da Dante alternamente a *goda*; cfr. *facci* a VI 78 e nota). Ciò che brucia a Vanni Fucci è proprio questo: che Dante possa godere della sua miseria perché suo avversario politico, di quei Bianchi da lui ferocemente perseguitati.

se mai sarai di fuor da' luoghi bui,
apri li orecchi al mio annunzio, e odi:
Pistoia in pria d'i Neri si dimagra;
poi Fiorenza rinova gente e modi.
Tragge Marte vapor di Val di Magra
ch'è di torbidi nuvoli involuto;
e con tempesta impetüosa e agra

141. *se mai...*: se mai uscirai dall'inferno. La frase sembra insinuare un dubbio.

142. *apri li orecchi*: detto con violenza, quasi perché l'altro, il nemico, possa meglio udire la sventura che lo aspetta.

– *annunzio*: profezia.

143-4. *Pistoia in pria...*: in un primo tempo Pistoia si svuota, assottiglia la sua popolazione (*si dimagra*) cacciando i Neri (i Bianchi pistoiesi presero il sopravvento nel maggio 1301, con l'aiuto dei fiorentini, e i capi di Parte Nera furono banditi); poco dopo Firenze (con opposta vicenda) cambierà governo, e nuove famiglie subentreranno al potere (si allude qui alla vittoria della Parte Nera sul finire dello stesso anno, già profetizzata da Ciacco, e alla conseguente cacciata dei Bianchi, tra i quali Dante, nei primi mesi del 1302; cfr. VI 67 sgg.).

145-8. *Tragge Marte...*: la profezia è data con un linguaggio oscuro e figurato, come era proprio dell'uso biblico, linguaggio sempre usato da Dante in simili passi. Si osservi come la torbida e violenta immagine del temporale si accordi qui con l'animo di colui che parla. Ecco la traduzione più probabile della profezia, che ne distrugge di necessità la forza e l'evidenza fantastica: – Marte, il dio della guerra, fa uscire (*Tragge*, trae fuori) *di Val di Magra* (la Lunigiana) un fulmine (vapore igneo, secondo la scienza di allora) avvolto di nuvole oscure, foriere di tempesta, e con battaglia aspra e violenta si combatterà sul Campo Piceno (il territorio pistoiese) tra il fulmine e le nubi. – A spiegare questa immagine il Torraca ricorda che la battaglia tra il «vapore igneo» e i «vapori acquei» che formano le nubi, finché il primo riesce a «rompere» i secondi, è descritta nella *Composizione del Mondo* di Ristoro d'Arezzo (II 7, 2), trattato di cosmografia di cui pare probabile che Dante si sia servito. Il fulmine di guerra rappresenta Moroello Malaspina, signore di Lunigiana, che come capitano dei lucchesi, alleati dei Neri fiorentini, uscì in guerra contro Pistoia nel 1302; nel maggio di quell'anno egli prese il castello di Serravalle, baluardo dei Bianchi

sovra Campo Picen fia combattuto;
ond'ei repente spezzerà la nebbia,
sì ch'ogne Bianco ne sarà feruto.
E detto l'ho perché doler ti debbia!». 151

fuorusciti, e nel 1306 capitanò l'assedio e la conquista di Pistoia stessa, segnando così la definitiva sconfitta dei Bianchi, compresi gli esuli fiorentini che avevano in quella città l'ultima roccaforte (cfr. Villani VIII 52 e 82). Le nuvole con le quali il fulmine combatte sono i Bianchi, come apparirà dai due versi seguenti. Non è chiaro se qui Dante voglia alludere al primo di questi fatti (dato che questo solo lo toccò direttamente, poiché egli si separò dagli esuli Bianchi verso il 1304, e dato che in esso Moroello ebbe la parte principale) o al secondo che fu in realtà tempestoso (si veda Villani al luogo citato) e definitivo. Ma il primo seguì direttamente gli altri due eventi narrati, e la sua prossimità storica – e il coinvolgimento di Dante – sembrano meglio accordarsi con il contesto.

148. *Campo Picen*: il territorio pistoiese; così intesero gli antichi, per erronea interpretazione, l'*ager Picenus* ricordato da Sallustio (*Cat*. 57, 2) come il luogo da cui Metello mosse il campo contro Catilina, rifugiatosi nel Pistoiese. Nelle antiche cronache fiorentine si racconta infatti che Catilina fu sconfitto «in campo Piceno», luogo dove poi fu costruita dai superstiti la città di Pistoia (cfr. *Gesta Florentinorum*, ed. Hartwig, p. 26 e *Chronica de origine civitatis*, *ibid*., p. 56).

149. *ond'ei repente*: finché esso (il fulmine) spezzerà all'improvviso le nubi, in modo tale che ogni Bianco (e tu fra essi) ne resterà colpito. Si noti il brusco passaggio dalla metafora alla realtà: *spezzerà la nebbia* (le nuvole che lo attorniano, che raffigurano nella metafora le truppe dei Bianchi), *sì ch'ogne Bianco*.... quasi l'odio per la parte avversa muti improvvisamente la frase in bocca a Vanni Fucci.

– *repente*: repentinamente, all'improvviso. Altri, seguendo il Barbi (*Problemi* I, pp. 215 e 243), intende «violentemente». Ma il primo significato, preferito dagli antichi, sembra meglio convenire allo scoppio del fulmine e si apre un varco fra le nubi.

151. *E detto l'ho*...: le ultime parole, ribattute con violenza (si noti l'allitterazione: *detto*, *doler*, *debbia*), esprimono il vero senso della profezia di Vanni, quasi completando il verso precedente, e rivelando fino in fondo la qualità del suo animo. Il *doler* inflitto al

nemico risponde al *mi duol* iniziale (v. 133), alla ferita sofferta dal proprio orgoglio.

– *debbia*: forma originaria toscana del presente congiuntivo di *dovere* (da *debeam*, come «abbia» da *habeam*). In poesia si usava normalmente *deggia* (e *deggio* all'indicativo); cfr. XV 118 e nota. Ma Dante adopra liberamente le due forme. Si veda *debbo* nella canzone *Quantunque volte* di *Vita Nuova* XXXIII 5, 2.

NOTE INTEGRATIVE

69. **Ad ire parea mosso**. La stragrande maggioranza dei manoscritti legge *ad ira*, che appare a prima vista lezione più logica e chiara; ma proprio per questa maggior facilità e scontatezza (secondo il criterio della *lectio difficilior*), e più per l'autorevole e recisa dichiarazione di Pietro di Dante («non dicas *ad iram*, ut multi textus dicunt falso, sed dicas *ad ire*, idest ad iter»), tale lezione è stata scartata, già nell'edizione del '21. A sostenere la lezione a testo le più valide ragioni restano ancora quelle del Foscolo: «le voci irate de' dannati occorsero tanto fin qui che oggimai si sottintendono sempre... ma più ch'altro l'idea di riconoscere al suono della voce che taluno gridi correndo e parmi vera in natura e nuova in poesia, e tanto più efficace quanto ti desta a immaginare lo stupore e l'affanno dell'uomo corrente» (*Commento*, p. 126). E in realtà i dannati appaiono poco oltre proprio in corsa, e spaventati (v. 91). A favore di *ira* si è tuttavia osservato (Hollander in DS, CI, 1983, 27-49) che quella voce sconosciuta – che resterebbe senza compimento nel testo (e molti si sono infatti chiesti di chi possa essere) – può con questa lezione trovare una spiegazione in seguito nell'apparizione del centauro Caco, che *pien di rabbia* insegue *chiamando* i dannati (XXV 17-8). Così si eviterebbe inoltre la ripetizione di *ire* soltanto due versi dopo. Non essendo infine in alcun modo certo – e nemmeno probabile – che Pietro avesse sott'occhio l'autografo paterno, la questione resta non sicuramente definita (cfr. nota del Petrocchi *ad locum*).

125. **Vanni Fucci**. Del furto alla cappella di S. Iacopo, da Dante attribuito con certezza a Vanni Fucci, ci resta il racconto, oltre che negli antichi commenti, in un codice pistoiese del tempo, da cui ricaviamo che ne fu prima incolpato con altri un certo Rampino Foresi, che per poco non fu giustiziato (cfr. v. 139); più tardi fu arrestato uno dei veri colpevoli, il notaio Vanni della Monna, che confessò e rivelò il nome dei suoi complici, Vanni Mironne e Vanni Fucci (cfr. Bacci, *Dante e Vanni Fucci secondo una tradizione ignota*, Pistoia 1892). Il notaio fu impiccato nel 1296, mentre Vanni Fucci, forse il principale responsabile, era già lontano da Pistoia. Da come la storia è narrata da Dante, pare che, almeno fino

al 1300, la partecipazione di Vanni Fucci al furto non fosse ancora di dominio pubblico (cfr. vv. 128-9 e 133 sgg.). La colpa prescelta da Dante per caratterizzare per sempre la persona corrisponde comunque alla figurazione che egli dà di quest'uomo, empio e protervo, fino al gesto sacrilego di XXV 1-3; come sempre la fantasia dantesca crea coerentemente il suo quadro, scegliendo dal tessuto storico solo pochi tratti essenziali e convenienti.

CANTO XXV

[Canto XXV, dove si tratta di quella medesima materia che detta è nel capitolo dinanzi a questo, e tratta contr' a' fiorentini, ma in prima sgrida contro a la città di Pistoia; ed è quella medesima bolgia.]

Al fine de le sue parole il ladro
le mani alzò con amendue le fiche,
gridando: «Togli, Dio, ch'a te le squadro!». 3

1. *Al fine...*: l'attacco di questo canto, dal punto di vista narrativo, continua direttamente gli ultimi versi del precedente. Parole e gesto concludono infatti il discorso di Vanni Fucci (*Al fine de le sue parole...*) e fermano per sempre la sua figura, eretta contro Dio nel fondo dell'inferno. Ma l'intervallo posto da Dante tra la fine di quelle parole e questo gesto dà profonda risonanza sia alle prime (l'esclamazione di violento odio del v. 151) che al secondo. La stessa suddivisione, con diverso ma analogo effetto, sarà usata nell'episodio di Ugolino, tra i canti XXXII e XXXIII.

– *il ladro*: rilevato in fine di verso, come in XXIV 138 al principio.

2. *le mani alzò*: il verso delinea la persona del dannato, nel supremo atto di ribellione a Dio.

– *le fiche*: gesto osceno di offesa, che consiste nel porre il pollice fra indice e medio ripiegati, e rivolger la mano a pugno contro l'altro. Sull'uso di tale gesto a quel tempo in Toscana come bestemmia verso Dio, o come spregio verso gli avversari politici, si veda la nota alla fine del canto. – *con amendue*: il raddoppiare il gesto con ambo le mani era segno di massima offesa e violenza.

3. *Togli*: prendi, prendi queste.

– *a te*: contro di te, «a tuo dispregio et obbrobrio» (Buti); *le squadro*: verbo di gran forza ed evidenza: le tendo così squadrate (si allude probabilmente alla quadratura della mano chiusa a pugno, come intese il Lombardi). «Volendo inferire» dice il Landino

Da indi in qua mi fuor le serpi amiche,
perch'una li s'avvolse allora al collo,
come dicesse 'Non vo' che più diche';
e un'altra a le braccia, e rilegollo,
ribadendo sé stessa sì dinanzi,
che non potea con esse dare un crollo.
Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi

«che peggio d'averlo fatto trovare in quel tanto oscuro luogo a Dante, non li poteva fare.» La potente terzina si staglia all'inizio del canto, diffondendo timore e stupore per tale superba audacia, di cui non c'è altro esempio in tutto l'*Inferno*.

4. *Da indi... amiche*: da allora voglio bene alle serpi (per quanto orribili); s'intende, perché punirono quella tremenda empietà, quasi venendo incontro al suo desiderio.

5. *al collo*: impedendogli così di parlare.

6. *che più diche*: che tu parli più; *diche* per «dica», congiuntivo presente arcaico (cfr. II 49 e nota); Dante usa anche la più antica forma *dichi* (*Purg*. III 117).

7-9. *rilegollo...*: lo legò con più giri (oppure: lo legò di nuovo, come era prima, cfr. XXIV 94), annodandosi poi così strettamente davanti, che egli non poteva più muoverle (*dare un crollo*: fare il minimo movimento). Per *dinanzi* cfr. la descrizione di XXIV 94-6: le serpi legavano le braccia dietro le spalle ai dannati, e poi *eran dinanzi aggroppate*. – L'amplesso mortale delle serpi che puniscono il sacrilego ricorda, non casualmente, la grande scena virgiliana della morte di Laocoonte (*Aen*. II 201-27); singolare, e tipico della differenza tra i due poemi, è il contrasto tra l'ambiente e i personaggi dell'epica – la spiaggia di Troia, il mitico sacerdote di Apollo – e quelli della *Commedia* dantesca: la vilissima bolgia, e il ladro, noto alle cronache, della sagrestia di Pistoia.

10. *Ahi Pistoia*: l'apostrofe si leva non contro il singolo, ma contro la città, *degna tana* di tali empi cittadini. Così sarà per Pisa (XXXIII 79 sgg.), così per Genova (*ibid*. 151 sgg.). È il segno dell'attenzione etica primaria di Dante, all'umanità vista nel suo insieme civile (l'«humana civilitas»), che giustifica il tono profetico qui e altrove assunto in simili testi.

– *stanzi*: deliberi, prendi la decisione; *d'incenerarti*, di ridurti in cenere; *sì che più non duri*, così da finire per sempre, non durar più oltre. La città ridotta in cenere riflette una punizione biblica (cfr. *Ez*. 28, 18), immagine che qui concorda con l'incenerimento, poco prima avvenuto, del suo cittadino.

d'incenerarti sì che più non duri,
poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?
Per tutt'i cerchi de lo 'nferno scuri
non vidi spirto in Dio tanto superbo,
non quel che cadde a Tebe giù da' muri.

12. *poi... avanzi...*: poiché superi nel mal fare il tuo seme, cioè i tuoi fondatori. Si allude qui alla leggenda secondo la quale Pistoia fu fondata dai superstiti dell'esercito distrutto di Catilina (cfr. Villani I 32: «non è da maravigliarsi se i Pistolesi sono stati e sono gente di guerra, fieri, crudeli, intra loro e con altrui, essendo stratti dal sangue di Catellina»).

14. *non vidi spirto*: dà ragione dell'apostrofe precedente (Torraca): nessuno in tutto l'inferno è arrivato a questo.

– *in Dio*: contro Dio (dal costrutto latino di *in* più accusativo; cfr. XIII 49).

– *superbo*: si rivela qui la colpa più grave di Vanni Fucci, quella che veramente lo caratterizza: essa già traspare fin dalle sue prime parole (XXIV 124-6) e più avanti nella risposta a Dante (133-5), come notammo a suo luogo. Ma soltanto alla fine Dante la denuncia, ora che il quadro è completo. Non solo *uomo di sangue e di crucci*, non solo *ladro* sacrilego, ma soprattutto spirito avvelenato di superbia; quella colpa che – propria di Lucifero – più di ogni altra degrada l'uomo al di sotto della sua natura.

15. *non quel...*: neppure quello..., cioè Capaneo (cfr. XIV 46 sgg.), l'altro grande superbo da Dante incontrato e denunciato per tale (XIV 63-4). Il confronto tra i due personaggi è dunque posto da Dante stesso e di fatto ambedue, soli nell'*Inferno*, si rivolgono empiamente a Dio, e dimostrano spavaldo spregio della propria condizione. Ciò che li accomuna è, come Dante dichiara, la superbia, nominata nei due luoghi (cfr. XIV 63-4), che è la vera radice della loro bestemmia. Ma il ladro pistoiese supera, nella sua triviale empietà, anche il re pagano, pur condannato specificamente tra i bestemmiatori. Il confronto *a fortiori* (*non quel...*) vuol significare che non si può toccare, nell'umana superbia, livello più basso di questo. È la raffigurazione artistica, che lascia una sia pur proterva dignità al primo (cfr. XIV 46-8), mentre avvilisce il secondo fino al più plebeo dei gesti, esprime chiaramente, come tutti hanno avvertito, la differenza che questo verso denuncia.

El si fuggì che non parlò più verbo;
e io vidi un centauro pien di rabbia
venir chiamando: «Ov'è, ov'è l'acerbo?». 18
Maremma non cred'io che tante n'abbia,
quante bisce elli avea su per la groppa
infin ove comincia nostra labbia. 21

16. *si fuggì*: come tutti gli altri dannati della bolgia (XXIV 92), ritornato nella genericità anonima dalla quale era emerso per l'incontro con Dante (così Ciacco, VI 93, e in genere tutti gli altri).

– *che*: congiunzione modale: in modo che (cfr. I 3; VIII 64 e note).

– *verbo*: parola; latinismo ancor oggi vivo in locuzioni analoghe: non disse verbo, non ci metto verbo, ecc.

17. *un centauro*: è Caco, separato dagli altri centauri che abbiamo incontrato nel canto XII e posto in questa bolgia per la sua specifica attività di ladro. Nell'*Eneide* Caco non è un centauro, ma i termini *semihomo* e *semifer* con cui lo designa Virgilio, usate per i centauri da Ovidio e Stazio, possono avere indotto Dante a ritenerlo tale (cfr. nota al v. 25).

18. *Ov' è, ov' è*: la ripetizione, quasi un violento richiamo, dà voce alla *rabbia* sopra dichiarata.

– *l'acerbo*: aspro nell'animo (cfr. XXI 32), cioè ribelle (che la pena non *maturava*, come è detto di Capaneo a XIV 48: Camerini). Sembra evidente che il centauro si muova a punire l'empio per il suo gesto sacrilego, e che abbia quindi una funzione di sorveglianza nella bolgia, come le altre figure mitologiche che s'incontrano nei vari cerchi infernali.

19. *Maremma*: la nota regione di macchie e paludi della Toscana meridionale, allora infestata dai serpenti.

– *non cred' io che tante...*: è l'iperbole consueta, del confronto con il massimo che si possa citare, e che pur non regge al paragone; nel canto precedente ci si appella a luoghi favolosi (Libia, Etiopia, Arabia), qui a quelli familiari, e i più noti possibili (almeno per un toscano, che è sempre – ricordiamolo – il lettore a cui si rivolge Dante), con voluta *variatio*. La citazione della Maremma sembra un richiamo della fantasia al canto dei suicidi (cfr. XIII 7-9), la cui pena – la privazione del corpo – ha una forte affinità con quella qui descritta, come si è detto nella Introduzione al canto.

21. *nostra labbia*: l'aspetto, la forma umana; essa *comincia* all'estremità della groppa, dove s'innesta il busto umano del centauro; *labbia* vale «aspetto» in genere, mentre altrove è riferito più specificamente al volto (VII 7; XIX 122; ecc.).

Sovra le spalle, dietro da la coppa,
con l'ali aperte li giacea un draco;
e quello affuoca qualunque s'intoppa.
Lo mio maestro disse: «Questi è Caco,
che sotto 'l sasso di monte Aventino

22. *coppa*: nuca, occipite (dal lat. *occiput*); *dietro da* per «dietro a» è l'unico caso nel poema; si cfr. il più comune *dentro da* (XI 16; XXII 150; ecc.).

23. *un draco*: un drago; cioè, secondo la figurazione medievale, un serpente con cresta, piedi e ali. Il soffio di fuoco che gli esce dalla bocca (v. 24), nell'*Eneide* attributo di Caco stesso (*Aen*. VIII 198-9, 252-3), era un tratto che alcuni antichi autori attribuivano ai draghi volanti, come scrive Benvenuto, ma che era ormai creduto solo dalla fantasia popolare, e raffigurato in affreschi del tempo nelle «cavalcate della morte», in cimiteri o conventi, a simboleggiare il diavolo.

24. *quello*: cioè il drago.
– *affuoca*: investe con un soffio di fuoco.
– *s'intoppa*: s'imbatte in esso.

25. *Caco*: mostruoso figlio di Vulcano, spirante dalla bocca le fiamme paterne (*Aen*. VIII 198-9), personaggio del mito di Ercole; mezzo uomo e mezzo bestia, abitava una spelonca sull'Aventino, dove consumava le sue stragi. Un giorno rubò con l'astuzia all'eroe quattro tori e quattro giovenche dell'armento di Gerione (cfr. XVII 97 e nota) che egli aveva condotto con sé dalla Spagna dopo aver vinto quel re. Ma Ercole, scopertolo, lo uccise soffocandolo con la stretta delle sue braccia. L'episodio è narrato da Virgilio (*Aen*. VIII 193 sgg.) da cui Dante lo riprende, con alcune variazioni dovute ad altre possibili fonti (si veda la voce *Caco* a cura di G. Padoan in ED I, pp. 741-2). Caco simboleggia la fraudolenza propria della bolgia dei ladri, come i centauri del cerchio VII simboleggiavano a violenza contro il prossimo. Come loro, egli è insieme qui punito e punitore, quale strumento della divina giustizia. È probabilmente significativo che tali figure mitiche – Caco come gli altri centauri, come Medusa, Cerbero e lo stesso Gerione – siano del numero dei vinti da Ercole, l'eroe interpretato dalla tradizione cristiana come figura di Cristo (cfr. IX 98-9 e nota).

26. *'l sasso*: indica in genere la parete rocciosa dell'Aventino sotto la quale si apriva la spelonca di Caco, o forse in particolare l'immensa rupe che la chiudeva, e che Ercole rovesciò scoper-

di sangue fece spesse volte laco.
Non va co' suoi fratei per un cammino,
per lo furto che frodolente fece
del grande armento ch'elli ebbe a vicino;
onde cessar le sue opere biece
sotto la mazza d'Ercule, che forse
gliene diè cento, e non sentì le diece».

chiandola (cfr. *Aen*. VIII 211: «saxo... opaco»; 231-2: «saxea... limina»).

27. *laco*: per le stragi di animali e di uomini; è un altro preciso ricordo virgiliano: «semperque recenti / caede tepebat humus» (*Aen*. VIII 195-6). Virgilio, come altre volte, cita se stesso parlando col discepolo che ben conosce l'*Eneide*. Come dicesse: questi è quel Caco che nell'*Eneide*... (si cfr. I 106-8: *di quell'umile Italia*...). L'immagine del sangue che fa lago in terra tornerà in *Purg*. V 84.

28. *co' suoi fratei*: gli altri centauri, custodi del primo girone dei violenti.

– *per un cammino*: per uno stesso cammino; cioè non si trova a percorrere lo stesso cerchio dell'inferno.

29. *frodolente*: aggettivo con valore avverbiale, da riferire a Caco: con la frode. Caco infatti, secondo il mito, trascinò le bestie per la coda fino alla sua spelonca, in modo che non restassero tracce a segnalare l'uscita di bestiame dal recinto.

30. *a vicino*: come vicino. Ercole infatti aveva fatto sosta con l'armento di Gerione nella zona dell'Aventino.

31. *biece*: perverse. Propriamente *bieco* (da *obliquus*) vale «non diritto» (cfr. VI 91), quindi, in senso morale, «ingiusto»; cfr. *Par*. VI 136. Così è definita la giustizia in *Mon*. I, XI 3: «iustitia... est quedam rectitudo sive regula obliquum hinc inde abiciens» (Tommaseo). Per il tipo di plurale, dell'uso antico, cfr. *cuoci* a XXI 55, *mendici* a *Par*. XVII 90 e simili.

32. *la mazza*: la clava; Ercole uccide Caco con la clava in Ovidio (*Fasti* I 575-6) e in Livio (I 7, 7), mentre nell'*Eneide* lo soffoca, come dicemmo sopra. La variante introdotta nel racconto virgiliano può esser dovuta a un compilatore o a un commentatore (Padoan in ED, cit.), ma anche a Dante stesso, che rimodella con libertà il mito, come appare anche dal soffio di fuoco trasferito da Caco al drago sulle sue spalle.

33. *cento*: mazzate, colpi di clava.

– *e non sentì le diece*: non arrivò a sentirne nemmeno dieci, per-

Mentre che sì parlava, ed el trascorse
e tre spiriti venner sotto noi,
de' quali né io né 'l duca mio s'accorse,
se non quando gridar: «Chi siete voi?»;
per che nostra novella si ristette,
e intendemmo pur ad essi poi.
Io non li conoscea; ma ei seguette,
come suol seguitar per alcun caso,

ché morì prima. Dieci e cento sono, come oggi, numeri indeterminati simbolici; tutta la frase vuol esprimere la gran furia di Ercole, che colpisce quasi fuori di sé, invasato dall'ira, come lo presenta Virgilio (cfr. *Aen*. VIII 219; «furens animis», 228; «fervidus ira», 230).

34. *Mentre... ed*: costruzione paraipotattica (congiunzione subordinativa più coordinativa) già incontrata (cfr. XIX 3 e nota); qui ha la funzione di rilevare la contemporaneità dei due fatti.

– *trascorse*: corse oltre, era già passato (tanto andava veloce).

36. *s'accorse*: con due soggetti entrambi al singolare, l'uso del predicato al singolare è nella norma: cfr. *Par*. VI 75; XIV 118-9; ecc. (ED VI, p. 333).

38. *nostra novella si ristette*: il nostro parlare, conversare, si arrestò, s'interruppe (*novelle* per «ragionamenti», «discorsi», era dell'uso; cfr. *Dec*. IV 8, 28: «senza entrar con la moglie in altre novelle...»).

39. *intendemmo*: rivolgemmo la nostra attenzione (cfr. VI 30); è valore comune di intendere, come di attendere.

– *pur*: soltanto. Come sempre nell'*Inferno*, ciò che si è visto è lasciato definitivamente, e l'interesse è tutto rivolto al nuovo oggetto che si presenta allo sguardo e alla mente.

40. *ei seguette*: seguì, accadde; *ei* è pron. neutro usato come soggetto nelle forme impersonali (cfr. XXIII 31 e nota). *Seguire* per «accadere» è ancor vivo. La stessa forma di perfetto debole, analoga a quella dei verbi in *-ere* (cfr. *tacetti* a XXVII 98), in *Purg*. XXII 83 e *Par*. IX 24; e *convenette* qui al v. 42.

41. *per alcun caso*: per un caso qualunque; il verso vuol rilevare che il nome del dannato viene conosciuto da Dante per puro caso, come accadrà poi per gli altri due (vv. 68 e 140). Nessuno dunque di questi ladri si nomina espressamente – come è della loro subdola natura – a vivo contrasto con colui che il proprio nome ha proclamato superbamente (XXIV 125).

che l'un nomar un altro convenette,
  dicendo: «Cianfa dove fia rimaso?»;
per ch'io, acciò che 'l duca stesse attento,
mi puosi 'l dito su dal mento al naso.
  Se tu se' or, lettore, a creder lento
ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia,
ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.

42. *che l'un...*: che fu necessario (*convenette*, convenne: accadde di necessità) che uno nominasse un altro.

43. *Cianfa*: gli antichi lo riconoscono come un Donati, e i documenti ci indicano un Cianfa Donati, consigliere del capitano del popolo per il Sesto di Porta San Piero nel 1282, e già morto nel 1289 (così egli appare nel testamento di Corso). Null'altro sappiamo di lui. Le *Chiose Selmi* lo presentano come ladro di bestiame e scassinatore di botteghe, ma la notizia non ha sicuro fondamento. L'appartenenza a una delle più importanti famiglie fiorentine, di lui come degli altri personaggi che qui si incontreranno (e si pensi alla carica pubblica da Cianfa ricoperta), fa ritenere che non si tratti di comuni e volgari ladri, ma piuttosto di uomini che esercitarono il «ladroneccio» nella cosa pubblica. Si veda l'Introduzione al canto, alla nota finale su *La pena e la colpa dei ladri*.

– *dove fia rimaso?*: dove sarà rimasto?; come dice chi si guarda intorno, e non trova il compagno. Si trattava dunque di un gruppo di quattro, evidentemente legati da consuetudine. Presto si saprà che sono un gruppo di fiorentini.

45. *mi puosi...*: come fa chi chiede silenzio. Dante, udendo quel nome, ha capito di trovarsi davanti dei fiorentini, e non vuol rivelare la sua presenza. Per la forma dittongata, già più volte incontrata, cfr. nota a III 19.

46. *a creder lento*: restio a credere. Questo appello al lettore fa, come altrove (cfr. XXII 118), da segnale d'inizio per la scena straordinaria che segue, aumentandone, nel tempo stesso che la dichiara incredibile (v. 48), la credibilità. Comincia qui infatti la prima delle due grandi scene di trasmutazione, dove Dante profonde tutte le risorse dell'arte e della fantasia, in gara con gli antichi poeti.

48. *a pena il mi consento*: a fatica lo consento a me stesso (di credervi). Cioè: stento a crederlo anch'io che l'ho visto con i miei occhi. L'ordine dei pronomi atoni è inverso rispetto all'uso moderno, come già notato (cfr. III 45 e nota).

Com'io tenea levate in lor le ciglia,
e un serpente con sei piè si lancia
dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.
Co' piè di mezzo li avvinse la pancia,
e con li anterior le braccia prese;
poi li addentò e l'una e l'altra guancia;
li diretani a le cosce distese,
e miseli la coda tra 'mbedue,
e dietro per le ren sù la ritese.
Ellera abbarbicata mai non fue
ad alber sì, come l'orribil fiera

49-50. *Com'io... e*: per il costrutto, cfr. v. 34 e nota. Qui *e* vale subitaneità: ed ecco, all'improvviso.

– *levate... le ciglia*: cioè ben aperti, spalancati gli occhi a guardare.

50. *un serpente*: questo serpente che si avvinghia a uno dei tre è il quarto compagno – Cianfa – che essi più non vedevano presso di loro (v. 43). L'*uno* è l'*Agnel* nominato al v. 68.

51. *tutto*: con tutti e sei i piedi; *s'appiglia*: si aggrappa strettamente. Come, lo dirà nelle terzine seguenti.

52. *Co' piè di mezzo...*: l'*appigliarsi* del serpente all'uomo è descritto parte a parte, con fredda precisione, partendo dal centro, come prima e più salda presa.

54. *li addentò*: gli morse con la bocca aperta (Buti), cioè ficcando i denti superiori in una guancia e gli inferiori nell'altra.

55. *li diretani*: i piedi posteriori; *distese*: protese, allungò, facendoli aderire alle cosce.

56. *tra 'mbedue*: s'intende, le cosce.

57. *per le ren*: lungo le reni; *sù* indica il moto della coda che risale e si protende dal basso verso l'altro. Tutta la descrizione, nella perfetta esattezza di ogni termine, esclude ogni traccia di partecipazione affettiva, quasi non si trattasse qui di un essere umano, ma di oggetto inanimato. Si veda per questo aspetto della scena il commento introduttivo al canto.

58. *Ellera*: edera; similitudine ovidiana (*Met*. IV 365) che Dante stringe tra i suoi personalissimi e fortissimi verbi: *abbarbicata... avviticchiò* (si noti il contrasto tra le due vocali dominanti: *a* nell'uno, *i* nell'altro). Interviene qui nella similitudine un lampo di commento (l'aggettivo *orribil*), altrimenti tralasciato, come si è detto, nella descrizione.

per l'altrui membra avviticchiò le sue.
Poi s'appiccar, come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già parea quel ch'era:
come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.
Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno
gridava: «Omè, Agnel, come ti muti!

61-2. *s'appiccar*: si appiccicarono, s'incollarono l'uno all'altro, fondendo le loro membra, come fossero stati di cera riscaldata (cioè di materia plasmabile, modificabile).

62. *lor colore*: è il primo segno visibile della fusione dei due esseri.

63. *già parea quel ch'era*: sembrava ormai quello di prima. Il verso esprime il dramma che sta per compiersi: la perdita dell'identità.

64-6. *come procede...*: come, quando si dà fuoco a una carta bianca (*papiro*: carta bambagina: Lana, Anonimo e altri), davanti alla fiamma (*innanzi da l'ardore*) avanza verso l'alto un color marroncino, che non è ancora nero (come sarà quando la carta sarà bruciata), ma neppur più bianco come prima. Chiunque può fare questo esperimento e veder sotto i suoi occhi compiersi una a una le parole dantesche. Si noti l'attenzione al fenomeno naturale in ogni sua sfumatura, momento per momento, propria anche di altre celebri similitudini dantesche, quale quella dello *stizzo verde... arso... da l'un de' capi* di XIII 40-1. L'altra interpretazione che di questa similitudine danno gli antichi (*papiro* come lucignolo di candela, che era voce d'uso comune, anzi forse il senso del termine più comune allora) sembra meno rispondere alla descrizione di Dante, sia per la qualità del colore, sia per il fatto inequivocabile che nei lucignoli il *color bruno* è sotto la fiamma, e scende via via verso il basso, non sale in *suso*.

67. *Li altri due...*: lo sbigottimento causato dal terribile evento è colto da Dante nei due compagni attoniti, mentre egli resta fuori scena – senza una parola né un gesto – per tutto lo svolgimento delle due grandi metamorfosi.

68. *Omè, Agnel*: la dolorosa esclamazione, quasi un soffio, come di chi resti senza fiato per parlare, esprime infine la tragica realtà umana della scena: il risonare del nome – si tratta di un uo-

Vedi che già non se' né due né uno». 69
Già eran li due capi un divenuti,
quando n'apparver due figure miste
in una faccia, ov'eran due perduti. 72
Fersi le braccia due di quattro liste;

mo, e di un compagno – richiama su quel volto ormai trasfigurato l'aspetto umano che va perdendo.

– *Agnel*: anche questo personaggio è riconosciuto con sicurezza dai commentatori antichi come Agnello o Agnolo dei Brunelleschi, nobile famiglia ghibellina che fu prima legata ai Bianchi, e poi passò al partito dei Neri; di lui non abbiamo notizie documentarie, nemmeno quelle minime che sono state ritrovate per Cianfa; le *Chiose Selmi* offrono anche in questo caso un quadro che appare poco attendibile: «infino da piccolo votava la borsa al padre e lla madre, poi votava la cassetta e la bottega e la imbolava...». Valgono per il Brunelleschi le stesse considerazioni fatte sopra per il Donati (cfr. nota al v. 43).

69. *né due né uno*: la tragica condizione è espressa per bocca dei compagni. Questa terzina fa come da intervallo nella scena, con il commento che l'autore introduce per interposta persona. Si cfr. il testo ovidiano, da Dante preso a modello e chiuso in un verso, dove si narra la congiunzione dei due corpi della ninfa Salmace e del giovanetto Ermafrodito: «Nec duo sunt et forma duplex, nec femina dici / nec puer ut possit, *neutrumque et utrumque videntur*» (*Met*. IV 378-9).

70. *Già eran...*: la descrizione riprende con il tono preciso e distaccato di prima.

71. *due figure miste*: nello stesso volto (*in una faccia*) appaiono due aspetti (quello dell'uomo e quello del serpente) mescolati fra loro: «nam mixta duorum / corpora iunguntur, faciesque inducitur illis / una» (*Met*. IV 373-5).

72. *ov' eran due perduti*: sulla falsariga ovidiana s'innesta qui la potente e tipica orma dantesca, che imprime sul fatto fisico il tragico senso morale: *due perduti* in uno stesso volto, perduti perché han perso la propria individualità, ma insieme perché per sempre dannati. Questo grande verso è forse il momento più alto, per forza d'immagine e di significato, di tutta la scena.

73. *Fersi le braccia due...*: le braccia divennero due sole, di quattro che erano: cioè delle due braccia dell'uomo e delle due zampe anteriori del serpente, viste come quattro strisce che si compenetrano divenendo le due braccia del nuovo essere.

le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso
divenner membra che non fuor mai viste.
Ogne primaio aspetto ivi era casso:
due e nessun l'imagine perversa
parea; e tal sen gio con lento passo.
Come 'l ramarro sotto la gran fersa

74. *le cosce con le gambe*: cioè le cosce dell'uomo unite alle gambe del serpente.

– *e 'l ventre e 'l casso*: e il ventre dell'uomo stretto al petto del serpente (per *casso* cfr. XII 122 e nota). Sono enumerati i tre punti in cui la serpe si è *appigliata* all'uomo (la *pancia*, le *braccia*, le *cosce*: vv. 52-5).

75. *che non fuor mai viste*: membra mostruose, mai viste in natura, e che è inutile cercar di descrivere.

76. *primaio*: primo, primitivo: quello umano e quello serpentino.

– *casso*: cassato, cancellato: aggettivo verbale dal verbo *cassare*, in rima equivoca con *casso*, petto.

77. *due e nessun...*: somigliava un poco all'uomo e un poco al serpente, ma non era propriamente nessuno dei due. Si riprende alla chiusa il motivo ovidiano dell'inizio («neutrumque et utrumque videtur»); cfr. nota al v. 69.

– *perversa*: pervertita, trasformata. Ma vi si somma il senso morale (malvagia), sempre presente altrove nel termine, creando concomitanza di valori come al v. 72 in *perduti*.

78. *tal*: «così orribilmente trasformata» (Scartazzini).

– *con lento passo*: quasi non riuscendo a camminare, barcollando sulle nuove e mostruose membra. L'essere orrendo esce così dalla scena in silenzio, come incapace di emettere suoni.

79-138. Si svolge ora la seconda metamorfosi, diversa e nuova, che Dante si vanterà di non aver trovato negli antichi, lo scambio cioè di due nature l'una nell'altra, *a fronte a fronte*. Un uomo diventerà serpente, e un serpente uomo, scambiandosi una a una le forme corporee. Qui Dante impegna la sua altissima tecnica e il suo stile evidente e conciso in un pezzo di bravura che non ha forse l'uguale nella *Commedia*. L'intento letterario sembra quasi sopraffare – come mai altrove – la linea del racconto e il suo significato.

79. *Come 'l ramarro...*: come il ramarro attraversa d'un lampo la via nei giorni del solleone, con la stessa velocità veniva verso i due rimasti un serpentello... La similitudine, di assoluta evidenza e

dei dì canicular, cangiando sepe,
folgore par se la via attraversa,
    sì pareva, venendo verso l'epe
de li altri due, un serpentello acceso,
livido e nero come gran di pepe;
    e quella parte onde prima è preso

concretezza, introduce con ampiezza la nuova scena, al tempo stesso distanziandola dalla precedente.

– *fersa*: sferza (dei raggi del sole); altrove sempre *ferza* (cfr. XVIII 35 e più volte). Lo scambio fra *s* e *z* si trova comunemente negli antichi rimatori, specie pisani e lucchesi; si veda anche il latinismo *pranse* di *Purg*. XXVII 78 (Parodi, *Lingua*, pp. 228-9).

80. *dì canicular*: i giorni della canicola, cioè quando il sole è nel segno del Cane (dal 23 luglio al 23 agosto), i più caldi dell'anno: «e nei quali perciò ramarri, lucertole ed animali simili sogliono essere più orgogliosi e vivaci» (Lombardi).

– *sepe*: siepe; sono le siepi che costeggiano sui due lati la via; la forma *sepe* segue la tendenza generale del prevalere delle forme non dittongate in rima (cfr. *siepe* a XXXIII 83 e Petrocchi, *Introduzione*, pp. 421 sgg.).

81. *folgore par...*: il verso trascorre come un lampo, non diversamente dal veloce ramarro (il quale, «uscito dalla siepe nella via non si ritiene sicuro insin che non entra nell'altra siepe»: Landino).

82. *l'epe*: le pance: *epa*, ventre (dal grecismo latino *epar*, fegato, usato comunemente nei manuali di medicina) si ritrova in XXX 102 e 119. Cfr. *Tesoretto* 2837-8: «e mette tanto in epa / che talora ne criepa».

83. *acceso*: infiammato; è dubbio se sia da intendersi in senso proprio («sprizzante fuoco») o traslato («acceso d'ira»; cfr. *Purg*. XV 106). Il fatto che, dopo il morso, sia dalla ferita che dalla bocca del serpente esca del fumo (vv. 92-3) fa pensare piuttosto al primo significato: un fuoco che esce dalla bocca del serpente, e che si spenge all'atto del mordere.

84. *gran di pepe*: il vivissimo paragone riduce ancora, dopo il diminutivo del verbo precedente, la forma del *serpentello* piccolo e veloce, «e ne acuisce la malizia» (Momigliano).

85. *quella parte*: cioè l'ombelico, da cui si alimenta il feto nel ventre della madre. Il punto non è scelto a caso: la trafittura, che provocherà il trasformarsi delle membra, mira al punto vitale da cui le membra stesse presero di che formarsi, quasi inoculando una nuova energia formatrice.

nostro alimento, a l'un di lor trafisse;
poi cadde giuso innanzi lui disteso.
Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse;
anzi, co' piè fermati, sbadigliava
pur come sonno o febbre l'assalisse.
Elli 'l serpente, e quei lui riguardava;
l'un per la piaga, e l'altro per la bocca
fummavan forte, e 'l fummo si scontrava.
Taccia Lucano ormai là dove tocca

86. *l'un di lor*: uno dei due rimasti; ne sapremo il nome al v. 140.

87. *cadde giuso*: quasi privo di forze, come se le avesse tutte spese in quell'atto.

89. *co' piè fermati*: fermo sui due piedi, immobile. L'uno e l'altro sono come presi da un incantesimo, figurato in queste due terzine (vv. 88-93). Il guardarsi fisso, lo sbadiglio (tratto tipico dell'ipnosi), il fumo, tutto fa parte del repertorio magico: così la scena, prima di cominciare, è avvolta in questo alone di magia, che trasforma, come notò il Sapegno, il vecchio tema classico della metamorfosi.

90. *pur come*: proprio come se: è uno degli usi del *pur* intensivo (cfr. XXVI 87 e altrove).

– *sonno o febbre*: sono noti effetti del morso velenoso del serpente (per il sonno cfr. *Phars*. IX 815-8). Ma il potente verso oltrepassa il valore scientifico dei termini, esprimendo la chiusa angoscia di questa figura d'uomo; si cfr. la simile immagine di XXIV 115-7.

91. *Elli 'l serpente...*: questo fisso e muto scambio degli sguardi costituisce il punto centrale intorno al quale ruota la metamorfosi (cfr. v. 122), quasi suscitata per forza ipnotica. Si veda come i dati vengono offerti l'uno dopo l'altro, senza commento, portando ognuno già in sé la sua forza drammatica.

92. *per la piaga*: per la ferita aperta dal morso del serpente.

93. *si scontrava*: «nello scontro degli sguardi e del fumo si opera lo scambio delle due nature» (Momigliano).

94. *Taccia Lucano...*: il vanto letterario iperbolico (dichiarare, a proposito di un autore, che egli supera in bravura anche i più grandi autori precedenti) è un caso tipico della figura retorica già notata nel canto precedente (vv. 85 sgg.) e anche l'inizio (*taceat*) rientra nelle formule fisse di tale tradizione (Curtius, luogo cit.).

del misero Sabello e di Nasidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca. 96
Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;

L'arditezza di Dante sta nell'applicarlo a se stesso. Si noti come in ambedue i passi il verso d'attacco abbia lo stesso andamento e tono trionfale.

– *omai*: dopo questa mia impresa.

– *tocca*: tratta (cfr. VI 102).

95. *Sabello... Nasidio*: sono due tra i molti soldati dell'esercito di Catone che traversando il deserto libico vengono morsi da serpenti velenosi; il primo si dissolve in cenere (*Phars*. IX 761 sgg.), il secondo si gonfia fino a perdere ogni sembianza d'uomo (*ibid*. 790 sgg.). La prima scena ha offerto lo spunto per l'incenerimento di Vanni Fucci; la seconda sembra aver suggerito, nella figura mostruosa di Nasidio, l'informe aspetto di Agnello quando si fonde con il serpente, sia nella perdita dei lineamenti umani («pereunte figura», v. 792), sia nell'indistinto ammasso di carne che ne risulta («informis globus et confuso pondere truncus», v. 801).

– *misero*: l'aggettivo è citazione da Lucano: «miseri... Sabelli» Phars. IX 763). Ma con l'altro *misero* del v. 117 è una delle pochissime spie, in questo canto, della pietà dell'autore per la crudele sorte di questi uomini.

96. *si scocca*: dal mio arco, cioè dall'arco della mia poesia (cfr. *Purg*. XXV 17-8: *scocca / l'arco del dir*). Il pezzo di bravura è come una freccia straordinaria che scocca dall'arco del poeta.

97. *Taccia...*: la ripetizione enfatizza il vanto, raddoppiando la vittoria con il poeta stesso delle metamorfosi, Ovidio.

– *Cadmo... Aretusa*: Cadmo, fondatore di Tebe, fu tramutato in serpente (*Met*. IV 563-603) e la ninfa Aretusa, inseguita dal fiume Alfeo, fu convertita in fonte (*ibid*. V 572-671). La metamorfosi di Cadmo in serpente è seguita da vicino nella scena che sarà tra poco descritta da Dante, mentre quella di Aretusa sembra citazione generica, forse per indicare due diverse specie di permutazione, in animale o in essere inanimato, e comprendere così tutto l'insieme del libro ovidiano. Non è invece citata l'altra metamorfosi che Dante imita ed emula in questo canto, la fusione della ninfa Salmace con Ermafrodito che abbiamo ricordato sopra a proposito di Agnello. (Per i molteplici riscontri tra i due luoghi dei due poeti si veda la voce *Ovidio* a cura di E. Paratore in ED IV, pp. 235-6.)

ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;
ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor matera fosser pronte.
Insieme si rispuosero a tai norme,
che 'l serpente la coda in forca fesse,
e il feruto ristrinse insieme l'orme.
Le gambe con le cosce seco stesse
s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura
non facea segno alcun che si paresse.
Togliea la coda fessa la figura

99. *non lo 'nvidio*: perché la metamorfosi che io sto per descrivere è molto più difficile e straordinaria delle sue, come ora si dirà.

100. *due nature*: quella umana e quella serpentina.

– *a fronte a fronte*: qui sta la superiorità dell'invenzione dantesca: Ovidio ha narrato delle metamorfosi da una natura in un'altra (per esempio da uomo in animale, o pianta) ma non lo scambio contemporaneo fra due nature.

101. *sì ch'amendue...*: in modo che le forme dell'una e dell'altra cambiassero ambedue la loro materia (la forma dell'uomo assumendo corpo serpentino, e viceversa). *Forma* e *materia* sono termini aristotelici, ripresi dagli scolastici: la forma è ciò che imprime nella materia bruta la sua essenza specifica, dandole individuazione.

103. *si rispuosero...*: si corrisposero via via seguendo tali *norme*, cioè «regole di mutamento» (Buti).

104. *in forca fesse*: fendette in due, facendone forca (e formando così due gambe); *fesse* è perfetto forte di *fendere*, già incontrato a XII 119.

105. *'l feruto*: il ferito, cioè l'uomo che era stato *trafitto* (v. 88). Per la desinenza in *-uto*, cfr. XXI 87 e nota.

– *l'orme*: i piedi: si dà l'effetto per la causa (figura della metonimia).

106. *seco stesse*: tra di loro; forma riflessiva esemplata sul latino (cfr. XXIII 87).

107. *s'appiccar sì...*: si attaccarono così strettamente che in breve (*'n poco*) la saldatura fra le due non lasciava più apparire alcun segno (cioè non era piú visibile).

109. *Togliea*: la coda divisa in due (*fessa* da *fendere*, cfr. v.

che si perdeva là, e la sua pelle
si facea molle, e quella di là dura.
Io vidi intrar le braccia per l'ascelle,
e i due piè de la fiera, ch'eran corti,
tanto allungar quanto accorciavan quelle.
Poscia li piè di retro, insieme attorti,
diventaron lo membro che l'uom cela,
e 'l misero del suo n'avea due porti.
Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela
di color novo, e genera 'l pel suso
per l'una parte e da l'altra il dipela,
l'un si levò e l'altro cadde giuso,
non torcendo però le lucerne empie,

104) assumeva via via quella figura che nell'uomo (*là*) si andava perdendo (cioè la figura delle due gambe).

112. *intrar*: rientrare, accorciandosi, dentro le ascelle (e formare i piedi anteriori del serpente). Il verbo descrive con evidenza il ritirarsi delle due braccia umane fino a diventare piedi di serpe.

113. *i due piè*: anteriori. Come si deduce dal v. 115, questo serpente ha quattro zampe.

115. *attorti*: attorcendosi fra loro, come una corda.

116. *lo membro*: il membro virile.

117. *n'avea due porti*: ne aveva sporti in avanti due (*porti* da *porgere*), cioè due piedi.

118-20. *'l fummo...*: il fumo che da loro stessi emana e li avvolge (v. 93) è parte operante dell'incantesimo, come avveniva nelle arti magiche: esso ricopre (*vela*) l'uomo col colore del serpente, e il serpente col colore dell'uomo, e fa crescere all'uno la peluria umana, mentre la toglie del tutto all'altro. Per *dipelare* cfr. XVI 35.

121. *l'un si levò*: questo atto è il momento culminante – posto nel verso centrale – di tutta la metamorfosi: lo stare eretto è infatti proprio dell'uomo fra tutti gli animali, come lo strisciare a terra è proprio del rettile.

122. *non torcendo però*: non distogliendo per questo gli empi occhi l'uno dall'altro (v. 91): il guardarsi fisso negli occhi, quasi da essi provenisse la forza magica e perversa che li trasforma, è anch'esso elemento dell'incantesimo.

– *lucerne*: occhi: «lucerna corporis tui est oculus» (*Matth*. 6, 22). Il Bosco-Reggio ricorda che nelle *Etimologie* di Isidoro (XII, IV 20) gli occhi dell'anfesibena «lucent veluti lucernae».

sotto le quai ciascun cambiava muso.
Quel ch'era dritto, il trasse ver' le tempie,
e di troppa matera ch'in là venne
uscir li orecchi de le gote scempie;
ciò che non corse in dietro e si ritenne
di quel soverchio, fé naso a la faccia
e le labbra ingrossò quanto convenne.
Quel che giacea, il muso innanzi caccia,
e li orecchi ritira per la testa
come face le corna la lumaccia;

123. *sotto le quai...*: sotto i quali occhi ciascuno dei due andava trasformando il proprio volto: cioè il volto dell'uomo in muso di serpente, e viceversa. Questa ultima e decisiva trasformazione è descritta nelle quattro terzine che seguono.

124. *Quel ch'era dritto*: quello che si era levato in piedi (v. 121), cioè il serpente divenuto uomo, ritirò il proprio muso indietro, verso le tempie (il muso appuntito del rettile si ritrae cioè a formar faccia umana).

125-6. *e di troppa matera... scempie*: e dell'eccesso di materia che si radunò là (*ver' le tempie*), per effetto di quell'accorciarsi, si formarono e uscirono fuori gli orecchi sulle gote che prima ne erano prive (*scempie*). Si noti la vivace fantasia che senza mancar di precisione osserva e trasforma parte a parte il volto umano e il muso del rettile, non in subitaneo cambiamento, ma in un progressivo e quasi scientifico spostarsi e rimodellarsi della materia corporea.

127-9. *ciò che... convenne*: ciò che di quell'eccesso di materia non si ritirò indietro e restò dov'era (*si ritenne*), in parte formò il naso nella faccia umana, e in parte servì ad ingrossare le labbra (nel rettile sottilissime) quanto convenne a farne labbra d'uomo.

130. *Quel che giacëa*: cioè l'uomo divenuto serpe; due terzine per uno, con simmetrica esattezza; *caccia*, sospinge allungandolo (è il contrario del *trasse* al v. 124).

131. *per la testa*: facendole entrare dentro la testa (come le braccia entrano *per le ascelle* al v. 112).

132. *lumaccia*: lumaca (dal lat. *limacea*, abitante del limo). La familiare evidenza del paragone interviene a rendere credibile l'incredibile e in qualche modo a smorzarne la terribilità.

e la lingua, ch'avëa unita e presta
prima a parlar, si fende, e la forcuta
ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta.
L'anima ch'era fiera divenuta,
suffolando si fugge per la valle,
e l'altro dietro a lui parlando sputa.
Poscia li volse le novelle spalle,
e disse a l'altro: «I' vo' che Buoso corra,

133. *unita*: contrapposto al *forcuta* della lingua serpentina (v. 134).
– *presta*: pronta, atta; regge *a parlar*.
134. *si fende*: si divide in due: accade alla lingua dell'uomo la stessa vicenda, in senso inverso, che è accaduta alla coda del serpente. E non a caso si ripetono gli stessi vocaboli: *fendere*, *forca* (cfr. v. 104).
135. *resta*: cessa (cfr. V 31). Perché ormai l'incantesimo è finito, e la metamorfosi compiuta. Il fumo è menzionato all'inizio, al centro e alla fine della descrizione, quasi elemento essenziale e dominante.
136. *L'anima...*: non si può dir più un uomo, ma in quel corpo di serpente c'è tuttavia un'anima umana.
137. *suffolando*: sibilando, come è proprio del serpe.
138. *dietro a lui*: all'inizio si avvia come seguendolo, come ancora a lui legato, ma poi (v. 139) gli volterà con decisione le spalle.
– *parlando sputa*: perché non riesce, all'inizio, ad articolar bene le parole (come fanno tutti gli impediti nel parlare). Così crediamo si debba intendere il verso, che spiega retrospettivamente il v. 66 del canto precedente (rapporto stabilito già da Pietro di Dante): quella voce che non è atta ad articolar parole è appunto quella di chi è appena trasformato da serpente in uomo, e fa fatica a ritrovare, con la nuova lingua appena formata, il linguaggio umano. La spiegazione oggi accolta dai più, che lo sputo sia un gesto di ostilità verso l'altro, in quanto la saliva umana era ritenuta nel Medioevo nociva ai serpenti, sembra meno aderente al contesto. Il nuovo uomo *sputa parlando*, formulando cioè le parole, come l'altro, divenuto serpente, *fugge suffolando*.
139. *novelle*: appena avute; e subito usate in un gesto di offesa.
140. *Buoso*: degli antichi, chi lo dice degli Abati (Pietro, Lana), chi dei Donati (Ottimo, Buti, Anonimo). Appare più probabi-

com'ho fatt'io, carpon per questo calle». 141
Così vid'io la settima zavorra
mutare e trasmutare; e qui mi scusi
la novità se fior la penna abborra. 144
E avvegna che li occhi miei confusi

le che si tratti di un Buoso Donati, della stessa età degli altri quattro (firmatario della pace del Cardinal Latino nel 1280), e che l'Anonimo ci dice aver ceduto il suo ufficio pubblico a Francesco Cavalcanti, quello che appunto ora scambia natura con lui (cfr. Barbi, *Problemi* I, pp. 305-22). Sarebbe lo zio di Corso, Piccarda e Forese, e nipote del Buoso Donati ricordato a XXX 40-5, «contraffatto» da Gianni Schicchi, un altro dei Cavalcanti.

141. *carpon*: carponi, cioè strisciando a terra, che è il massimo avvilimento della figura umana.

142. *settima zavorra*: gli abitanti della settima bolgia; *zavorra* è il materiale pesante – per lo più sacchi di terra – che sta nella stiva a dar equilibrio alla nave, da gettarsi in mare in caso di bisogno; quindi, per traslato, roba spregevole, feccia.

143. *mutare e trasmutare*: i due verbi son riferiti, rispettivamente, alle due diverse metamorfosi raffigurate. Il prefisso *tras-* sembra indicare il trasferimento dall'una all'altra natura che avviene nella seconda.

144. *se fior... abborra*: se la penna (descrivendo tali mutazioni) abborraccia (Lana e Buti: «acciabatta»), cioè non è ben precisa e chiara, un poco (*fior*). *Fior* era forma avverbiale comune per dire un nonnulla, un tantino (cfr. *Purg.* III 135); *abborrare* (da *borra*, cascame di lana) vale come il moderno *abborracciare*: tirar via, far le cose alla brava. S'intende che la frase è da prendersi come figura retorica: Dante scusa la mancanza della consueta precisione, proprio quando ha toccato il massimo della perfezione nella difficile e mai tentata impresa.

145-7. *confusi...*: gli occhi, per quella vista; *smagato* l'animo, cioè smarrito, quasi fuori di sé, per il gran turbamento che lo aveva colto; eppure il suo occhio di fiorentino riconosce tra i fuggitivi *chiusi*, quasi celati, coperti alla vista altrui (s'intende, per la vergogna), il concittadino.

– *smagato*: (franc. ant. *esmayer*, prov. *esmagar*) vocabolo di probabile origine germanica (lat. med. *exmagare*: privar di forza), si ritrova spesso nella lirica antica e più volte in Dante, fin dalla *Vita Nuova*, col senso di «toglier le forze», «indebolire fino allo smarri-

fossero alquanto e l'animo smagato,
non poter quei fuggirsi tanto chiusi,
ch'i' non scorgessi ben Puccio Sciancato;
ed era quel che sol, di tre compagni
che venner prima, non era mutato;
l'altr'era quel che tu, Gaville, piagni.

mento» (*Vita Nuova* XXIII, *Donna pietosa* 37-8: «e furon sì smagati / li spirti miei, che ciascun giva errando»); o anche, per significato indotto, «stancare da far qualcosa», «distogliere» (*Vita Nuova* XII, *Ballata*, *i' voi* 28; *Purg*. X 106; XXVII 104). I due aggettivi (*confusi*, *smagato*) rivelano soltanto ora, quasi retrospettivamente, come abbiamo osservato, il turbamento dello spettatore di fronte alla crudele scena.

148. *Puccio Sciancato*: Puccio dei Galigai, di nobile famiglia ghibellina, detto lo Sciancato. Anche lui firmatario della pace del Cardinal Latino. È questo il solo dannato che non subisce metamorfosi (cfr. vv. 149-50); ma non avendo di lui nessuna particolare notizia, non possiamo formulare ipotesi per spiegare questa eccezione.

151. *l'altr' era quel...*: l'altro, cioè il serpente divenuto uomo che ha parlato contro Buoso, era colui che ancor oggi il paese di Gaville piange, per le sventure che gliene sono venute. Gli antichi riconoscono in lui uno dei Cavalcanti – la famiglia magnatizia a cui appartenne Guido – assassinato dagli abitanti di Gaville, sui quali i suoi «consorti» si vendicarono con feroci uccisioni: «e però dice l'autore che per lui quella villa ancor ne piagne» (Anonimo). Anche di questo personaggio non si son trovate notizie, e il suo nome stesso è tramandato in varie forme dagli antichi (Francesco o Guercio, Guelfo per l'Ottimo, Puccio per il Bambaglioli). Secondo l'Anonimo, egli successe nell'ufficio pubblico a Buoso, e un rapporto in vita fra i due uomini giustificherebbe in realtà – anche se ne ignoriamo i termini – il rapporto infernale. In tono con tutta la descrizione fin qui condotta, nessun commento interviene alla fine a denunciarne l'orrore. La chiusa brusca e in forma di oscura perifrasi richiama altre simili chiuse, o si direbbero meglio interruzioni, con le quali Dante tronca altre tristi sequenze infernali (cfr. XIII 151; XXXII 139). Qui preludio ad apertura di tono alto, come è quella del canto seguente, il canto di Ulisse.

NOTA INTEGRATIVA

2. **Le fiche**. Che il gesto di Vanni Fucci fosse usato a quel tempo anche come bestemmia contro Dio, è testimoniato dagli *Statuti di Prato* del 1297, citati dal Tommaseo, dove si annota che «quicumque ficas fecerit... versus figuram Dei» è multato di dieci lire, o frustato. Che l'uso fosse d'altra parte anche politico, e caro ai pistoiesi, ce lo rivela un passo del Villani, particolarmente significativo nel nostro caso: «in su la rocca di Carmignano [castello del Pistoiese] havea una torre alta settanta braccia, e ivi su due braccia di marmo, le mani delle quali facevano le fiche a Firenze» (Villani VI 5). Mentre i novellieri, i rimatori burleschi, lo stesso *Fiore*, ci danno esempi dell'uso, per così dire, privato e quotidiano di quell'offesa. I tre livelli testimoniati, privato, politico, religioso, rendono conto della diffusione del gesto nella Toscana del tempo di Dante, e della sua connotazione violenta e plebea, propria del resto di simili atti in tutti i tempi.

CANTO XXVI

[Canto XXVI, nel quale si tratta de l'ottava bolgia contro a quelli che mettono aguati e danno frodolenti consigli; e in prima sgrida contro a' fiorentini e tacitamente predice del futuro e in persona d'Ulisse e Diomedes pone loro pene.]

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande,
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande! 3

1. *Godi, Fiorenza*: l'apostrofe a Firenze apre il nuovo canto con andamento solenne, come già accade nel XIX; ma questo attacco è profondamente amaro: godi, Firenze, di essere così grande che la tua fama si spande fin nell'inferno! Il modo appassionato è proprio di tutti i luoghi del poema dove Dante ricorda la sua città. E si osservi che mentre le altre invettive infernali a Pistoia (XXV 10-2), Pisa (XXXIII 79 sgg.) e simili sono tutte in tono serio, questa, la più dolorosa per l'autore, è svolta nel modo dell'ironia. Il verbo *Godi* – il più forte vocabolo del passo – sembra ritornare dalla fine del XXIV, dalle ostili e violente parole di Vanni Fucci (XXIV 140). Si veda la stessa immagine e lo stesso costrutto in *Purg*. VI 136 sgg.: *or ti fai lieta, ché tu hai ben onde*...

2. *che per mare e per terra*...: un'iscrizione del 1255 che ancora si legge sul Palazzo del Bargello a Firenze celebra la città «quae mare, quae terram, quae totum possidet orbem» (cfr. A. Chiappelli in «Il Marzocco», 23.11.1930), parole certo ben note a Dante e a tutti i fiorentini, alle quali questo luogo sembra voler porre un'aggiunta: *e per lo 'nferno*.

– *batti l'ali*: l'immagine è ripresa dalla figura classica della Fama alata (cfr. *Aen*. IV 173 sgg.).

3. *si spande!*: di fiorentini se ne son trovati infatti dovunque finora, e in questo ultimo cerchio ben cinque tutti insieme.

Tra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
e tu in grande orranza non ne sali.
Ma se presso al mattin del ver si sogna,
tu sentirai di qua da picciol tempo
di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.
E se già fosse, non saria per tempo.
Così foss'ei, da che pur esser dee!

4-6. Ecco la «grandezza» di cui sopra si intende.
– *ladron*: vale ladri (cfr. XII 90 e nota).
– *cinque*: sono i cinque nominati nel canto precedente.
– *cotali*: di tale specie (cioè così vili e spregevoli); i più intendono: di tale condizione sociale, perché tutti di nobili famiglie. La prima spiegazione sembra meglio giustificare l'*onde* che segue.

5. *onde*: consecutivo, dipende da *cotali*: tali per cui mi vergogno, essendo anch'io fiorentino.

6. *in grande orranza*: uso ironico della litote: non ne hai grande onore, per dire: ne hai grande disonore. L'amara chiusa risponde all'amaro inizio. Per *orranza* cfr. IV 74.

7. *se presso al mattin...*: se è vero che i sogni mattutini sono veritieri... Si allude ad una credenza degli antichi, diffusa anche nel Medioevo. Citiamo uno dei tanti testi, fra i più noti a Dante: «namque sub auroram iam dormitante Lucina / tempore quo cerni somnia vera solent» (Ovidio, *Her.* XIX 195-6). Se ne veda la ripresa, in forma diversa e solenne, e con la spiegazione già fornita da Cicerone (*Senect.* 81), in *Purg.* IX 16 sgg. Dante vuol qui esprimere, sotto l'aspetto del sogno mattutino, il presagio che il suo animo gli faceva sentir come vero. Si cfr. *Ep.* VI 17: «si praesaga mens mea non fallitur...» dove ugualmente si predicono sventure ai fiorentini, per la loro ribellione ad Arrigo, nel 1311.

8. *sentirai...*: sperimenterai (dal valore latino di *sentire*).
– *di qua da...*: cioè prima che passi breve tempo.

9. *di quel che Prato...*: di quei mali che Prato, per non dire di altre più grandi e potenti città tue vicine, brama ardentemente per te (per il valore di *agognare* cfr. VI 28 e nota). Sul significato da darsi a questa frase, oscura come tutti i luoghi profetici del poema, si veda la nota alla fine del canto.

10. *per tempo*: in tempo; cioè sarebbe sempre troppo tardi.

11. *Così foss' ei...*: dolorosa esclamazione, una delle poche del poema che ci aprano uno spiraglio sul privato sentire di Dante: al-

ché più mi graverà, com'più m'attempo.
Noi ci partimmo, e su per le scalee
che n'avea fatto iborni a scender pria,
rimontò 'l duca mio e trasse mee;
e proseguendo la solinga via,
tra le schegge e tra ' rocchi de lo scoglio

meno ciò accadesse subito, già che deve necessariamente accadere! E non s'intende la discussione degli esegeti su questo verso, giacché così dice ogni uomo, di sventure temute come certe.

12. *ché più mi graverà*: che più mi peserà, mi sarà doloroso, quanto più (*com' più*) vado avanti negli anni; che venendogli meno le forze, e attutendosi gli stessi vivi rancori del recente esilio, tanto più difficile sarà sopportare la rovina della patria tanto amata. Anche questa terzina, che certo non si addice a crolli di ponti o simili calamità cittadine da altri ricordate, ma piuttosto ad una definitiva caduta della gloria fiorentina (vv. 1-2), sembra convenire all'ipotesi del «sogno» di Arrigo che sosteniamo nella nota finale al v. 9.

13. *Noi ci partimmo*: risoluto distacco, e dalla scena della settima bolgia, e dall'amara meditazione su Firenze. Comincia qui la nuova materia del canto.

– *per le scalee*: per quelle stesse scale, cioè per quella specie di scala naturale... Dato che queste *scalee* sono espressamente scese e risalite dai due prima di attaccare la salita per il nuovo ponte, si dovrà intendere, con il Torraca che là ove il ponte si congiunge con l'argine, alla «testa» di esso (cfr. XXIV 7980), vi sono delle sporgenze pietrose che portano fin sulla ripa, sporgenze che Dante e Virgilio hanno disceso per meglio vedere il fondo della settima bolgia.

14. *che n'avean fatto...*: quelle scale che (compl. oggetto) le sporgenze della roccia (*i borni*) ci avevano offerto prima per scendere fin sulla ripa. Sulla lezione *i borni* (e il conseguente *avean*), da noi preferita a *iborni* del Petrocchi (che comporta *avea*), si veda la nota alla fine del canto.

15. *mee*: me, epitesi tipica del toscano già incontrata; cfr. XXIV 90 e nota.

16. *la solinga via*: il cammino solitario dei due è spesso sottolineato, con un accento di tristezza (cfr. XXIII 1): quei due soli, soli a percorrere e a guardare, con coscienza non pervertita, il mondo desolato e cieco della perversione.

lo piè sanza la man non si spedia.
Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,
perché non corra che virtù nol guidi;
sì che, se stella bona o miglior cosa

18. *sanza la man non si spedia*: non si disimpegnava, non se la cavava da solo, senza l'aiuto delle mani.

19. *Allor mi dolsi...*: è questo il vero attacco della grande storia che sta per esser narrata («Questi due ternari han forza di proemio alla narrazione»: Landino). Attacco dolente e solenne, come sarà tutto l'episodio che occupa il resto del canto, nuovo ed unico in Malebolge. Il dolore è il suo tema dominante, qui posto quasi ad intitolare ciò che seguirà.

– *Allor... e ora*: allora, nel vedere e nell'udire; ora, nel ricordare e nel raccontare.

20. *drizzo*: indirizzo, rivolgo.

– *ciò ch'io vidi*: comprende tutto ciò che accade nell'ottava bolgia, ma, come poi meglio s'intenderà, l'animo di Dante è rivolto soprattutto alla figura e alla storia che si leveranno ora tragicamente davanti ai suoi occhi.

21. *e più lo 'ngegno...*: e tengo a freno il mio ingegno (quell'*alto ingegno* per cui si veda II 7 e X 59), più di quel che ero solito fare (chiaro ammonimento a se stesso, e allusione a un tempo in cui non avvertiva così chiaramente la necessità del *freno*); il presente di solere, *soglio*, vale un imperfetto, secondo un uso del provenzale e del francese antico e del nostro volgare del '200 (Contini, *Rime* LXVII 53; cfr. *Conv*. II, *Voi che 'ntendendo* 14; *Inf*. XXVII 48; *Par*. XXI 111 e altrove).

22. *perché non corra...*: perché non si abbandoni a correre a suo arbitrio, senza che la virtù gli sia di guida. Anche l'intelletto dunque, che è pur la parte più nobile dell'uomo, è sottoposto alla virtù, cioè al bene, per cui è stato creato, e non si può usarne incondizionatamente. Si confrontino queste parole di san Tommaso, di cui quelle dantesche sembrano preciso richiamo: «Sic oportet ut homo laudabiliter huiusmodi appetitum [veritatem cognoscendi] refrenet, ne immoderate rerum cognitioni intendat» (*S.T.* I^{a} II^{ae}, q. 166 a. 2). Questa concezione è fondamentale per intendere lo spirito di tutto l'episodio che riflette un momento decisivo della storia interiore di Dante.

23-4. *sì che, se stella...*: così che se l'influsso benevolo delle

m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.
Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
nel tempo che colui che 'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,
come la mosca cede alla zanzara,

stelle (*stella bona*: per Dante i Gemelli, segno in cui era nato; cfr. *Par*. XXII 112-7) o cosa anche più alta, cioè la divina grazia, mi ha dato questo bene (la naturale altezza d'ingegno), che io stesso non debba privarmene, cioè renderlo vano, non usandone per il suo fine. La chiosa a questi versi (per intendere cosa sia il *ben* di cui qui si parla, e la *miglior cosa*) si ritrova in *Purg*. XXX 109-17, dove c'è una esplicita ripresa, nel rimprovero mosso a Dante da Beatrice sulla sua vita passata, di questa terzina dell'ottava bolgia: *Non pur per ovra de le rote magne... ma per larghezza di grazie divine... questi fu tal, ne la sua vita nova*... Tutto il proemio alla storia di Ulisse è impostato quindi da Dante – ed è la sola volta nell'*Inferno* – sulla propria personale storia. È questo un fatto essenziale, che va tenuto presente nell'interpretazione dell'episodio che ora seguirà.

24. *m'invidi*: tolga a me stesso, me ne privi (dal latino *invideo*: tolgo).

25. *Quante 'l villan.. .*: il *quante* (così numerose) è riferito a *lucciole* del v. 29; questa distanza tra i due termini dà ampiezza e respiro alla pacata similitudine, di tono meditativo e stile alto: quante lucciole vede il contadino che si riposa a sera sulla collina, tornando dal lavoro, giù nel piano dove sono le sue vigne e i suoi campi...

– *al poggio...*: si ricordi che le abitazioni rurali si trovavano in genere in collina, perché le valli e le pianure erano spesso malsane (la zanzara del resto è segno tipico dei luoghi paludosi).

26-7. *nel tempo che...*: si indica così l'estate, quando il sole (*colui che 'l mondo schiara*) tiene meno a lungo nascosta la sua faccia, cioè quando le notti sono più brevi. È la stagione appunto dei lavori agricoli.

28. *come la mosca...*: cioè al calar della sera. La fitta presenza di mosche di giorno e di zanzare di notte è tipica dell'estate nei luoghi dell'Italia centrale appenninica a cui in genere si riferiscono le similitudini campestri di Dante. Le due perifrasi che indicano il tempo (l'estate e la sera), secondo un uso consueto nella *Commedia* (si cfr. per una simile immagine di vita campestre XXXII 32-3), allargano lentamente la scena che si viene creando sotto i nostri occhi.

vede lucciole giù per la vallea,
forse colà dov'e' vendemmia e ara:
    di tante fiamme tutta risplendea
l'ottava bolgia, sì com'io m'accorsi
tosto che fui là 've 'l fondo parea.
    E qual colui che si vengiò con li orsi
vide 'l carro d'Elia al dipartire,

30. *forse...*: il «forse» è più volte usato da Dante per dare indeterminatezza e suggestione a ciò che descrive. L'ombra della sera vela i campi nella valle così che il villano non distingue bene i suoi tra tutti gli altri (Rossi).

31. *di tante fiamme...*: così numerose come le lucciole sui campi d'estate, Dante dall'alto del ponte vede le fiamme sparse per la bolgia. Nessun'altra delle bolge fin qui visitate appare in aspetto così tranquillo e serio, senza ombra di orrore, spregio, o viltà di pena. Già si intuisce che quelle silenziose fiammelle racchiudono una tragedia dell'animo umano che non ha nulla da spartire con gli altri nove peccati puniti in questo cerchio.

33. *là 've 'l fondo parea*: là dove il fondo era visibile; cioè sul colmo del ponte (cfr. XVIII 109-11).

34-9. *E qual colui...*: e come Eliseo vide il carro di fuoco che rapì al cielo il profeta Elia, al suo partirsi dal suolo, quando i cavalli s'impennarono spiccando il volo verso l'alto, (così infuocato e veloce) che egli non poteva, per quanto si sforzasse di seguirlo con lo sguardo, veder altro che la fiamma che saliva in su, come una piccola nuvola... – Questa seconda e straordinaria similitudine è tratta dalla Bibbia (4 *Reg.* 2, 11-2), ed eleva improvvisamente il tono del canto, repentina come appunto il rapimento di Elia qui narrato. Ricordiamo tuttavia che il fatto biblico (sotto gli occhi attoniti del giovane discepolo Eliseo, un carro infuocato rapì Elia dal suo fianco portandolo fino al cielo) era non meno noto e familiare ai lettori di Dante della scena campestre della prima similitudine. Le due immagini insieme – calma e serena la prima, ardente e violenta la seconda – danno una potente e singolare apertura al racconto di Ulisse, a cui non è paragonabile alcun'altra dell'*Inferno*, se non forse quella dedicata a Francesca (*e come i gru, e quali li stornei, quali colombe...*).

– *si vengiò con li orsi*: Eliseo, aspramente deriso da alcuni ragazzi per la sua calvizie, li maledisse nel nome del Signore; e dalla boscaglia uscirono due orse, che sbranarono quarantadue degli

quando i cavalli al cielo erti levorsi,
    che nol potea sì con li occhi seguire,
ch'el vedesse altro che la fiamma sola,
sì come nuvoletta, in sù salire:
    tal si move ciascuna per la gola
del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,
e ogne fiamma un peccatore invola.
    Io stava sovra 'l ponte a veder surto,

schernitori (4 *Reg*. 2, 23-4). La perifrasi dantesca riassume il racconto in un emistichio.

36. *erti levorsi*: si levarono impennandosi; *levorsi* (anche a XXXIII 60) può essere sincope da *levòronsi*, si levorono, o più facilmente da *levòrosi*, si levoro; le due forme del perfetto in *-òro* e in *-òrono* (per *-aro*, e *-arono*) nella 1ª coniugaz. sono infatti documentate nei più antichi testi toscani (TF, pp. XIV-XVI, NTF, p. 155). Si noti l'allitterazione (*er – or*) e il battere successivo dei tre accenti del verso (*cièlo*, *èrti*, *levòrsi*), che suscita l'ardente immagine dei due cavalli balzanti verso l'alto, ignota al testo biblico. Dante ricrea infatti tutta la scena: oltre questa immagine, suo è il *seguir con gli occhi* di Eliseo, e la *fiamma sola* che il carro diventa al suo guardare. L'inventività accesa è segno tipico dei grandi momenti del poema, di quei luoghi appassionati e decisivi dove è in giuoco tutta la storia dell'animo dantesco.

40. *tal si move*: cioè tale che non si vede altro che la *fiamma sola*. La prima similitudine dichiara la quantità, la seconda la qualità di quelle fiammelle.

41. *'l furto*: ciò che rapisce, sottrae allo sguardo; che cosa rapisca lo dice il verso seguente.

42. *invola*: ruba (alla vista): riprende l'immagine del *furto* del v. precedente; questo verso conclusivo dichiara finalmente ciò che fin da principio si attendeva, fin dal v. 25. Dante ha impiegato ben sei terzine per arrivare, lentamente e solennemente, a presentare la realtà della bolgia ottava; i peccatori sono racchiusi ognuno in una fiamma, che si muove lungo il fondo oscuro (*per la gola*) del fossato. Tale fiamma è la loro pena, ma raffigura insieme, come tutte le pene, ciò che li ha perduti. Il silenzioso ardore di cui risplende tutta la bolgia è la fiamma dell'umano intelletto, travolto dal suo fine.

43. *Io stava...*: Dante si presenta qui in piedi: *surto*, cioè rialzato in piedi dopo esser salito carponi lungo il ponte (come ha det-

sì che s'io non avessi un ronchion preso,
caduto sarei giù sanz'esser urto.
E 'l duca che mi vide tanto atteso,
disse: «Dentro dai fuochi son li spirti;
catun si fascia di quel ch'elli è inceso».
«Maestro mio», rispuos'io, «per udirti
son io più certo; ma già m'era avviso
che così fosse, e già voleva dirti:
chi è 'n quel foco che vien sì diviso

to al v. 18) aiutandosi con le mani. Tutta la forza dell'attenzione è ora concentrata sulla sua figura.

44. *sì che*: così intensamente che, senz'appoggio e ritto in piedi com'ero...

– *ronchion*: pietra sporgente (cfr. XXIV 28 e nota).

45. *urto*: urtato; forma di aggett. verbale con valore di participio (cfr. *tronca* a XX 51 e nota, e più oltre in questo stesso canto *casso* al v. 130). L'intensità di questo guardare, che induce Dante a sporgersi fuori (tanto da cadere se non si fosse afferrato alla roccia), ripetuta al v. seguente (*tanto atteso*: attento, proteso), è ormai chiara conferma del fatto personale di cui qui si tratta, che i vv. 19-24 hanno anticipato.

47. *Dentro dai*: dentro ai; le due forme sono usate indifferentemente; cfr. *dietro da* a XXV 22.

48. *catun*: *catuno* è forma usata dagli antichi accanto al più comune «ciascuno»; forse da *cata-*, prefisso distributivo latino dal greco *catà* (DEI); si cfr. l'odierno cadauno.

– *si fascia*: è avvolto, come fasciato, da quella stessa fiamma da cui è bruciato, arso; cfr. nota al v. 42.

49. *per udirti*: per il fatto che odo dirtelo.

50. *m'era avviso*: mi era sembrato; Buti: «mi parea» (lat. *mihi visum erat*). Si noti l'estrema delicatezza di Dante verso Virgilio, pur in un momento di tale ansia e urgenza, in cui tutto il suo animo è proteso; egli non risponde: lo so già, ma: *per udirti / son io più certo; ma già m'era avviso...*

52. *chi è 'n quel foco...*: dopo il grande preambolo, questo verso è l'*incipit*, l'inizio diretto dell'episodio di Ulisse, posto, come già quello di Francesca, verso il centro del canto (si cfr. V 73-4: *I' cominciai: «Poeta, volentieri /parlerei a quei due...*) quando già la scena è predisposta e l'animo di Dante fortemente coinvolto (si cfr. V 70-2 e qui 43-5).

52-3. *sì diviso di sopra...*: cioè diviso in due lingue, nella sua

di sopra, che par surger de la pira
dov'Eteòcle col fratel fu miso?». 54
Rispuose a me: «Là dentro si martira
Ulisse e Dïomede, e così insieme

cima. Evidentemente fatto unico nella bolgia, che provoca la domanda di Dante.

53. *che par surger*: che sembra levarsi dal rogo di Eteocle e Polinice, i due fratelli figli di Edipo che sotto Tebe si uccisero l'un l'altro. Secondo l'antico mito, quando i loro corpi furono posti su uno stesso rogo, la fiamma si divise in due, a significare l'odio che li aveva divisi in vita e perdurava oltre la morte (*Theb*. XII 429-32; *Phars*. I 551-2). Già questo occasionale ricordo ci porta – secondo la consueta sapienza inventiva che stringe ed armonizza tutte le grandi pagine del poema – nel lontano mondo del mito greco, da cui sorgerà la storia di Ulisse.

54. *miso*: messo, sicilianismo comune in Guittone e negli altri poeti toscani del '200, e usato anche in prosa. In Dante altre poche volte, nel poema solo in rima (qui e a *Par*. VII 21).

55. *si martira*: secondo l'uso antico, questa forma può essere un passivo: sono puniti, tormentati (cfr. XXIII 121), con l'accordo usuale del verbo con uno solo dei suoi soggetti; oppure, come i più intendono, un impersonale, nel qual caso *Ulisse e Diomede* sono compl. oggetto. La frase seguente, che li sottintende come soggetti (*insieme... vanno*), e l'inversione – il soggetto posto dopo il verbo –, che dà sempre più rilievo e forza ad ambedue, ci fanno preferire la prima interpretazione. Il nome di Ulisse non può qui uscire infatti – crediamo – che in funzione sintattica rilevata, oltre che in sede privilegiata del verso.

56. *Ulisse e Dïomede*: due dei più famosi fra gli eroi greci della guerra di Troia. Il primo, re d'Itaca, era celebre per il suo sottile e astuto ingegno; il secondo, figlio di Tideo re degli Etoli, per l'ardire. Sono puniti insieme perché parteciparono in coppia a più d'una impresa (v. 57), quasi l'uno complementare dell'altro: la mente – Ulisse – e il braccio – Diomede. Di queste imprese comuni, Virgilio ricorda l'agguato a Reso (*Aen*. I 469 sgg.). Più famosa fra tutte *l'agguato del caval*, la frode del cavallo di legno che fu la fine di Troia (cfr. nota al v. 59). Ulisse poi, protagonista leggendario del secondo poema omerico che da lui prende il nome, era divenuto nella tradizione latina il modello dell'uomo ricercatore, bramoso e mai sazio di esperienza. E della sua fine misteriosa si da-

a la vendetta vanno come a l'ira; 57
e dentro da la lor fiamma si geme
l'agguato del caval che fé la porta

vano più versioni. Al primo Ulisse, quello dell'*Iliade* e dell'*Eneide*, fa riferimento qui Virgilio, elencandone le colpe. Al secondo, quello dell'*Odissea* e della fine oceanica, si ispira invece il grande racconto che seguirà, dove Dante ricrea il mito facendo dell'eroe antico la sua ultima e più alta controfigura, l'ultimo se stesso che egli lascia nel mondo infernale.

57. *a la vendetta*: alla punizione divina; per il senso di vendetta, di origine biblica, cfr. XIV 16 e nota.

– *come a l'ira*: come insieme andarono, peccando, contro l'*ira* divina. Anche *ira* è termine biblico (cfr. III 122 e nota). Si vedano i due termini insieme a *Par*. VI 90: *gloria di far vendetta a la sua ira*. Lo stretto vincolo tra i due eroi nell'agire, e quindi l'idea di accomunarli nella pena, fu forse suggerito a Dante dalle parole che Ulisse pronuncia nelle *Metamorfosi*, nell'orazione per ottenere le armi di Achille: «At sua Tidides mecum communicat acta, / me probat et socio semper confidit Ulixe» (*Met*. XIII 239-40). Il luogo è citato da Guido da Pisa.

58. *dentro da la*: cfr. sopra, v. 47.

– *si geme*: va inteso come il *si martira* del v. 55; secondo la nostra scelta, come un passivo (così anche il Buti: «cioè per loro»). Ugualmente, il *Piangevisi* del v. 61. *si geme*, e *si piange*, sono due varianti che esprimono come in quel fuoco si scontino con eterne lacrime di dolore, dai due alteri eroi della leggenda, proprio quelle imprese che li resero famosi.

59. *l'agguato del caval...*: è il celebre inganno del cavallo di Troia, ricordato per primo, come il più importante per le sue conseguenze storiche: la caduta della città e la fondazione di Roma. Per penetrare dentro le mura di Troia, i greci fecero costruire un cavallo di legno, nel cui interno si nascosero Ulisse e altri fra i più valorosi guerrieri. Sinone convinse poi i Troiani, con abile frode, a portare il cavallo dentro le mura (cfr. XXX 98 e nota); e nella notte i greci aprirono le porte ai compagni, che invasero e incendiarono la città addormentata (cfr. *Aen*. II 13 sgg.) Nell'*Eneide* non è detto esplicitamente che l'idea del cavallo fosse di Ulisse, ma la cosa è sospettata da Laocoonte (v. 44), e più volte il suo nome torna nelle parole di Sinone. Ad Ulisse era comunque attribuita dalla tradizione, giacché egli era l'astuto inventore di inganni per definizione (cfr. nota al v. 63).

onde uscì de' Romani il gentil seme.
Piangevisi entro l'arte per che, morta,
Deidamìa ancor si duol d'Achille,
e del Palladio pena vi si porta».
«S'ei posson dentro da quelle faville

– *fé la porta*: è espressione metaforica e letterale insieme. Il soggetto è *l'agguato*. Esso provocò infatti l'apertura delle porte di Troia, da cui uscì Enea in fuga, portato dal fato verso le sponde del Lazio, a fondare Roma.

60. *il gentil seme*: il nobile progenitore, Enea (cfr. II 20-1).

61. *l'arte*: l'artificio, l'astuta trama: v. nota seguente.

61-2. *per che, morta... Achille*: per la quale Deidamia si duole ancora, da morta, dell'abbandono di Achille. Si ricorda così un'altra delle imprese compiute insieme dai due eroi greci, che Dante leggeva in Stazio (*Achill.* II 15 sgg.): per far sfuggire Achille alla guerra di Troia, nella quale era destinato a morire, la madre Teti lo aveva nascosto, in abiti femminili, tra le fanciulle della reggia di Sciro; ma Ulisse con l'astuzia riuscì a scoprire l'inganno, e Achille lo seguì a Troia, dove trovò la morte. Deidamia era la figlia del re di Sciro, da Achille sedotta, e per colpa di Ulisse abbandonata per sempre. Partendo il giovane eroe le aveva promesso di esserle fedele e di ritornare da lei (*Achill.* II 282 sgg.). Si noti come tutta la vicenda venga evocata attraverso la figura di questa fanciulla che ancora non sa consolarsi, pur morta, dopo tanti secoli, del disinganno e dell'offesa subita.

– *Deidamìa*: è ricordata nel *Purgatorio* (XXII 114) tra le eroine cantate da Stazio che si ritrovano nel Limbo, insieme a Isifile, l'altra *giovinetta* ingannata e abbandonata che Dante nomina nella bolgia dei seduttori (XVIII 92).

63. *Palladio*: così era chiamata la statua di Pallade che proteggeva Troia ed era custodita nella rocca della città. Ulisse e Diomede riuscirono con la frode a penetrare fino alla rocca, uccidere i custodi e rapire la statua (*Aen.* II 163 sgg.). È in questa occasione che Virgilio, nominando i due eroi insieme, chiama «empio» («impius») il Tidide, cioè Diomede, e dà ad Ulisse il titolo (di derivazione omerica) di «orditore di delitti» («scaelerum inventor»).

64. *S'ei posson...*: se è possibile far uscire le parole da quella fiamma... Si anticipa così alla fantasia la difficoltà, il laborioso processo per cui la voce riesce a farsi strada nella fiamma, che sarà descritto avanti.

parlar», diss'io, «maestro, assai ten priego
e ripriego, che 'l priego vaglia mille,
    che non mi facci de l'attender niego
fin che la fiamma cornuta qua vegna;
vedi che del disio ver' lei mi piego!».
    Ed elli a me: «La tua preghiera è degna
di molta loda, e io però l'accetto;
ma fa che la tua lingua si sostegna.
    Lascia parlare a me, ch'i' ho concetto
ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,

65-6. *priego e ripriego, che 'l priego...*: la duplice ripetizione avverte dell'intensità di questo desiderio, già prima annunciata (vv. 43-6). Certo tale ansia non sarà quella di sapere soltanto la fine materiale di Ulisse – di cui nulla tramandavano gli antichi – come in genere si annota: l'ardore con cui Dante *si piega*, quasi attratto irresistibilmente verso la fiamma che si avvicina, è segno di una profonda passione dell'animo. Quella fine infatti è una figura, come tutta la storia di Ulisse, di una vicenda dello spirito, che Dante stesso ha vissuto.

– *vaglia mille*: valga per mille *prieghi*, dove *mille* ha, come oggi, valore di numero indefinito, cioè il massimo possibile (cfr. V 67 e nota).

67. *che non mi facci... niego*: che tu non mi neghi, cioè che mi conceda, di aspettare. L'*attendere* provoca infatti ritardo, e sappiamo che ogni indugio inutile è sempre evitato da Virgilio in questo cammino, dove il tempo è prezioso, e lunga la via. – Per *far niego*, rifiutare, cfr. *Purg*. XXV 33.

70-1. *degna di molta loda*: questa volta l'indugio, non che inutile, è dunque prezioso per Dante. La lode di Virgilio risponde al taciuto valore dell'ardente desiderio del discepolo: questa colpa infatti tocca la sua persona, come si è visto ai vv. 19-23 (cfr. note ai vv. 22, 45, 65-6).

72. *si sostegna*: si trattenga, cioè taccia: *sostenersi* per trattenersi, astenersi, anche in *Conv*. IV, I 8: «dal frequentare lo suo aspetto mi sostenni».

73. *ho concetto*: ho capito (*concetto* è part. forte da *concepire*, dal lat. *conceptus*; cfr. XII 13). Come sempre, Virgilio legge nel pensiero di Dante senza che egli parli (cfr. XVI 119-20; XXIII 25-7).

74. *schivi*: sdegnosi; cioè sdegnerebbero il tuo parlare, e non ti risponderebbero.

perch'e' fuor greci, forse del tuo detto». 75
Poi che la fiamma fu venuta quivi
dove parve al mio duca tempo e loco,
in questa forma lui parlare audivi: 78
«O voi che siete due dentro ad un foco,
s'io meritai di voi mentre ch'io vissi,

75. *perch' e' fuor greci*: perché di indole altera e superba, come tutto il loro popolo, e «di grande stato nel mondo» (Lana), sdegnerebbero un uomo non famoso in alcun modo, come Dante. Potranno rispondere a Virgilio, perché grande anch'egli, e perché scrisse di loro in un poema illustre. Questa appare la spiegazione più probabile della discussa frase, sostenuta dai primi quattro versi coi quali Virgilio apostrofa i due (7982), e già avanzata dall'antico Lana (così il Venturi, lo Scartazzini e altri). Della proverbiale arroganza dei greci resta traccia in *Rime* LXXXII 6. C'è tuttavia al fondo della frase, come notò il Sapegno, quel senso di riverenza per il mondo greco (degli eroi, dei miti, dei filosofi e poeti) che Dante ereditava dai suoi venerati autori latini.

77. *tempo e loco*: s'intende, opportuni. È una forma di endiadi: era giunto il momento di parlare, perché la fiamma era arrivata vicina al ponte, a portata di voce.

78. *audivi*: latinismo diretto, che altamente introduce le solenni parole con cui Virgilio apostroferà gli eroi, e chiederà il racconto di Ulisse.

79. *O voi che siete due...*: la consueta apostrofe di pronome più relativo (*O voi che*) s'innalza in questo verso a una solennità di tono inconsueta. Il fatto che essi siano due in una stessa fiamma, segno della loro colpa comune, sembra diventare un titolo di onore, distinguendoli fra tutti. La gravità e reverenza con cui qui parla Virgilio, tanto da dover avanzare una giustificazione alla sua richiesta (*s'io meritai...*), è caso unico nell'*Inferno*.

80. *s'io meritai di voi...*: è uso latino: s'io ebbi dei meriti verso di voi (*Aen*. IV 317: «Si bene quid de te merui»). Il latinismo, e l'anafora che occupa due emistichi successivi, sono due elementi di quel tessuto retorico alto che d'ora in avanti non abbandonerà più il linguaggio del canto XXVI. Ma la retorica è qui parte viva di una grande e commossa ispirazione. Questa ripetuta supplica sembra chiedere che si aprano le porte di un mondo antico e misterioso, dove si avrà una risposta tragica a ciò che si domanda.

s'io meritai di voi assai o poco
quando nel mondo li alti versi scrissi,
non vi movete; ma l'un di voi dica
dove, per lui, perduto a morir gissi».

82. *li alti versi*: *l'alta tragedia* di Virgilio (XX 113), l'*Eneide*; *alto* corrisponde al grado retorico illustre o tragico, che deve esser tale sia per lo stile che per l'argomento (*Vulg. El.* II, IV 5-8). Si allude qui soprattutto al libro II del poema, dove Virgilio narra la caduta di Troia; ma i due eroi sono più volte ricordati nell'*Eneide*. «Virgilio suppone che il suo poema, scritto tanti secoli dopo la caduta di Troia, non sia rimasto ignoto [nell'aldilà] ai due greci distruttori di Troia» (Torraca).

83. *non vi movete*: non proseguite oltre, cioè fermatevi.

– *l'un di voi*: già vedemmo che questa forma indica non genericamente *uno*, ma *quell'uno* che le parole seguenti specificheranno. Abbandonato il plurale, s'intende ormai che quell'uno è il solo che conta.

84. *dove, per lui... a morir gissi*: dove da lui si andò a morire (cfr. I 126: *per me si vegna*). La forma passiva dà singolare forza alla grande domanda, che qui finalmente si pone. La domanda identifica colui al quale è rivolta: della fine di Ulisse – di cui l'*Odissea* non parla – nulla di certo si sapeva, e si tramandavano varie e leggendarie versioni. Da più autori comunque Dante poteva raccogliere l'idea del viaggio oceanico dell'eroe, sempre data come ipotetica e favolosa. Plinio e Solino raccontavano di una sua fine nell'Atlantico, dove si era spinto, e aveva fondato Lisbona. Servio accenna a questa ipotesi, fra le tre che si facevano sulla fine di Ulisse «quamquam fingatur in extrema Oceani parte Ulixes fuisse»: *ad Aen*. VI 107). Lo stesso Seneca (*Ep*. 88, 7) si fa eco di tali supposizioni: «utrum inter Italiam et Siciliam iactatus sit, an *extra notum nobis orbem*». Ma al di là della leggenda, il verso di Dante chiede, come già per Francesca (V 118-20), il momento decisivo di quella vita, che egli stesso creerà alla sua misura. Al centro del verso, l'aggettivo *perduto* dichiara il profondo senso della storia. Ulisse non si è smarrito, egli si è veramente, e per sempre *perduto*. Si è riconosciuto in questa parola dal Rajna il termine tecnico usato nei romanzi cavallereschi per i cavalieri che non facevano più ritorno dalle avventure per le quali erano partiti. Il riferimento è probabile, ma la storia di Ulisse trascende l'ambito cavalleresco: quel cavaliere senza ritorno è il simbolo della irrevocabile perdita dell'uomo che giunge a sfidare Dio.

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori, e disse: «Quando

85. *Lo maggior corno*...: dei due corni della fiamma (v. 68) Ulisse occupa il maggiore, per la sua maggior fama, e forse maggior colpa. Si osservi che sia la formulazione della domanda (*l'un di voi*), sia la didascalia della risposta (*Lo maggior corno*), indicano Ulisse senza farne il nome. Ciò accresce mistero e grandezza alla figura dell'eroe che ora parlerà, e che già l'aggettivo *maggiore* sembra innalzare sulla scena.

– *antica*: di tanti secoli, remota. Secondo gli antichi autori, la guerra di Troia risaliva al XII secolo a.C.; Orosio, principale fonte storica per Dante, la data fra il 1182 e il 1166 (*Hist*. VII 3-4); si cfr. *Conv*. IV, V 6. Si tratta dunque, come annota l'Ottimo, di più di duemila anni di lontananza. Ma l'aggettivo, come l'altro di questo verso (*maggior*), vale oltre il suo senso letterale, creando intorno ad Ulisse lo spazio del mito.

86. *crollarsi*: scrollarsi ondeggiando (come si dice degli alberi al vento); il verso lento e cupo indica il faticoso riscuotersi di quella voce, dopo tanto volgere di secoli.

87. *pur come quella*: proprio come una fiamma agitata dal vento (per l'uso del *pur* intensivo cfr. XXV 90; *Par*. I 51, e altrove).

– *affatica*: il verbo riferito alla fiamma riflette in realtà la fatica che la voce dell'antico eroe compie per farsi strada attraverso la lingua di fuoco.

88. *indi*: prima si scrolla con un mormorio indistinto (86), poi si muove con precisi movimenti (88), ed esce la voce (90).

89. *come fosse la lingua che parlasse*: la cima della fiamma si muove *come se* fosse lei la lingua che vi parla dentro, «che dà lo scocco alle parole» (Poletto). Questa viva invenzione sarà illustrata nel canto seguente, ai vv. 13-8.

90. *gittò voce*: *gittò* indica violenza; il primo erompere di quella voce antica è come la rottura di un argine; e ne uscirà quel *Quando* di cui non si valuta facilmente la grandezza. Questa fatica ricorda il risalire della voce del suicida dall'interno del tronco, passando dal soffio alla parola (XIII 91-2).

– *Quando*...: l'attacco sospeso, che regge sintatticamente un volgere di periodo di ben quattro terzine, ma virtualmente sostiene

mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enea la nomasse, 93
né dolcezza di figlio, né la pieta

l'intera storia, è una delle più grandi invenzioni ritmiche e fantastiche di questo canto. La parola è protesa sul vuoto, come quel viaggio verso l'ignoto, che non doveva toccare la sua fine.

91. *Circe*: nel suo avventuroso ritorno da Troia, Ulisse capitò nell'isola della maga Circe (il promontorio Circeo), che lo amò e lo trattenne presso di sé circa un anno. Dante, che non conobbe l'*Odissea*, leggeva questo episodio in Ovidio (*Met*. XIV 241 sgg.), da cui riprende qui vari spunti narrativi. Soprattutto notevole è che egli faccia cominciare il racconto di Ulisse proprio là dove Ovidio lo lascia: nelle *Metamorfosi* infatti è Macareo, uno dei compagni dell'eroe rimasto sulla costa campana, a narrare la storia ad Enea, che vi giunge a sua volta (*Met*. XIV 436-40): Ulisse volle partire, incurante dei pericoli del mare che pur Circe gli aveva predetto, trascinando con sé il piccolo gruppo dei suoi stanchi compagni. Ma proprio per il timore di quei rischi (*ibid*. 440: «pertimui, fateor...») Macareo non lo aveva seguito.

91-2. *sottrasse me*: colle sue seduzioni mi trasse a sé, e mi ritenne (Poletto); *sottrarre* in antico vale spesso attrarre con allettamento e lusinga, adescare (Ageno in SD XXXIV, 1957, pp. 205-9); il complemento di tempo *più d'un anno* richiede peraltro che il senso sia completato come suggerisce il Poletto. Confessiamo tuttavia di essere ancora fortemente attratti dalla interpretazione del Landino, basata sul latino (che egli ben conosceva!) e strettamente consonante al contesto: «sottrasse me, quasi furò me a me medesimo».

92. *Gaeta*: il nome fu dato al luogo da Enea, in ricordo della sua nutrice, che là trovò la morte (*Aen*. VII 1-2). Anche questo particolare è nel testo di Ovidio (*Met*. XIV 157); ma per il suo significato vedi nota seguente.

93. *prima che sì...*: l'arrivo di Ulisse precedette quello di Enea, di cui l'eroe appare qui conoscere la storia, secondo la finzione dantesca. Questo particolare non è posto a caso: le due navi errabonde partite da Troia (cfr. già l'accenno a Enea al v. 60), che portavano così alti e diversi destini, appaiono sullo sfondo dello stesso mare.

94. *né dolcezza di figlio...*: sono qui ricordati i tre più forti affetti dell'uomo, nello stesso ordine, come già osservò Pietro di

del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopé far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto,

Dante, in cui li pone Virgilio alla partenza di Enea da Troia: «Ascaniumque, patremque meum, iuxtaque Creusam» (*Aen*. II 666): altro taciuto accostamento delle due figure. Dante dà ad ognuno una connotazione (*dolcezza*, *pieta*, *amore*) che rileva la forza di quei vincoli sull'animo umano, e insieme il loro valore etico (espresso dalla parola *pièta* – la *pietas* virgiliana – e dall'aggettivo *debito*: dovuto). Ma essi non valsero a trattenere Ulisse. Il *figlio* è Telemaco, da lui lasciato bambino; il *padre* è il vecchio Laerte; *Penelopè* è la sposa, esempio classico e a tutti noto di fedeltà coniugale; tanto più egli *dovea* renderla finalmente *lieta*.

97. *vincer potero*: il verso è decisivo e potente, e segna per sempre la figura di Ulisse. Tutto ciò che più fortemente lega l'uomo non poté vincere quell'*ardore* che lo consumava. La parola *ardore* – si noti il suo rilievo in fine verso – non si ritroverà in Ovidio, né in Orazio, né in alcun altro. È soltanto dantesca. Perché quell'*ardore* è in realtà lo stesso che teneva l'animo dell'autore della *Commedia*, ma che troverà altra via al suo compimento (si cfr. *Par*. XXXIII 48).

98. *del mondo esperto*: il tema risale ai primi versi dell'*Odissea*, che Orazio traduce nella sua *Arte Poetica*: «dic mihi Musa virum... qui mores hominum multorum vidit et urbes» (*Ars* 141-2) e riprende nelle *Epistole*, con parole apertamente riecheggiate dal verso dantesco: «quid virtus et quid sapientia possit / utile proposuit nobis exemplar Ulixen, / qui... et mores hominum inspexit, latumque per aequor, /... aspera multa pertulit» (*Ep*. I, II 17-22). L'Ulisse che qui appare porta dunque tutti i tratti dell'antico: la grandezza di Dante sta nel fatto che egli non li sposta né li altera, ma, a misura di sé e del suo mondo, nuovamente li interpreta. Quell'ansia di tutto sperimentare, della natura fisica (*del mondo*) e di quella morale (*de li vizi... e del valore*), propria del genio greco, è ripresa dal poeta fiorentino, a distanza di due millenni, a figura della propria stessa vita; ma con la profonda coscienza – che il cristianesimo ha posto nel suo spirito – che l'intelletto umano non può presumere di non aver limiti, a rischio di tutto perdere (cfr. vv. 19-24).

e de li vizi umani e del valore;
    ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui diserto.
    L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna.

100. *ma*: nonostante quei dolci e forti legami; l'avversativa dà inizio al viaggio che parte dunque come una rottura. Ulisse rompe ogni ponte dietro di sé. L'amplissimo verso sembra dilatare allo sguardo e all'animo quel *mare* che si apre davanti a lui, figura dell'infinito (le tre *a* successive creano larghezza: *a*lto m*a*re *a*perto).

– *alto*: profondo (è ancora il senso del nostro *alto mare*): il mare su cui Ulisse si avventura è il bacino occidentale del Mediterraneo (vv. 103-5).

101. *sol con un legno*: con una nave soltanto; e con pochi compagni. Le due circostanze (si notino i due termini in inizio di verso, alleggeriti al massimo: *sol*, *picciola*) aumentano il rischio e rilevano l'ardire dell'impresa, e la solitudine dell'uomo che l'affronta.

– *compagna*: compagnia; normale nell'uso antico (cfr. *Purg.* XXIII 127).

102. *picciola*: di pochi, quei pochi che l'hanno seguito (cfr. nota al v. 91).

– *diserto*: abbandonato, lasciato (dal lat. *desertus*); al momento di partire, e quindi di scegliere.

103. *L'un lito e l'altro*: sono le due sponde del Mediterraneo occidentale (Ulisse parte dalla costa campana verso occidente), cioè quella europea e quella africana, di cui si nominano li ultimi confini (la Spagna e il Marocco) prima dello stretto che immette nell'Atlantico (la *foce stretta* del v. 107).

103-4. *infin... fin...*: i due avverbi indicano l'estrema lunghezza di quel navigare. Tutta la terzina crea una mitica lontananza.

104. *Morrocco*: è la forma più antica del nome, poi sostituita dall'attuale Marocco.

– *e l'isola d'i Sardi*: la Sardegna; dipende da *vidi*. Cioè, nella mia navigazione vidi le due coste (*L'un lito e l'altro*) fino al loro lembo estremo, e, tra di esse, le varie isole bagnate da *quel mare* che io percorrevo.

105. *e l'altre*: dato che Ulisse procede dalla Campania verso

Io e ' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov'Ercule segnò li suoi riguardi,
acciò che l'uom più oltre non si metta;

sud-ovest, le altre isole avvistate saranno la Sicilia e le Baleari. Ma Dante non fa qui troppi nomi, a differenza di altri suoi precisi paesaggi geografici. Quelle isole sparse per il mare sono soltanto punti di riferimento, luoghi oltrepassati, in quello straordinario viaggio che tutto abbandona dietro di sé.

106. *vecchi e tardi*: tanto era stato lungo quel viaggio; *tardi*, cioè ormai lenti, perché *vecchi*. L'aggettivo ritorna da Ovidio, al luogo sopra citato, dove Ulisse incita i compagni a lasciare la spiaggia di Circe: «resides et desuetudine tardi / rursus inire fretum, rursus dare vela iubemur» (*Met*. XIV 436-7).

107. *quella foce stretta*: lo stretto passaggio dove il Mediterraneo sfocia nell'Oceano. Il termine *foce*, propriamente detto di fiume, poté essere suggerito a Dante da Orosio, là dove descrive quei luoghi: «et Tyrrheni maris faucibus oceani aestus immittitur» (*Hist*. I 2, 7). È lo stretto di Gade (*fretum Gauditanum*) degli antichi (cfr. *Par*. XXVII 82), oggi di Gibilterra. Esso segnava il confine del mondo conosciuto, dato l'estremo rischio che una navigazione nell'Atlantico comportava per le navi di allora. (Ai tempi di Dante appunto risalgono i primi tentativi – certo a lui non ignoti – di andare oltre lo stretto a esplorare il mondo, sempre tuttavia in prossimità della costa.) Di qui il valore emblematico del luogo, noto già a Fenici e Greci, che il mito antico aveva elevato a segno del limite posto agli uomini dalla divinità: «colonne di Ercole» erano definite infatti le due montagne che fiancheggiavano lo stretto, quella di Calpe in Europa e di Abila in Africa, perché poste dall'eroe quasi gigantesche colonne di guardia ai lati del passaggio.

108. *segnò li suoi riguardi*: pose segni da incuter rispetto, timore: le due colonne appunto. Il senso antico traslato di *riguardo* va da «attenta considerazione» (cfr. *Conv*. I, X 3) a «rispettoso timore». Ercole avrebbe posto sulle due montagne una scritta: *non plus ultra*, monito ai naviganti, che Dante sembra qui tradurre nel suo *più oltre* del v. 109.

109. *acciò che l'uom...*: questo verso dichiara a tutte lettere la precisa coscienza che Ulisse ha di infrangere col suo gesto un divieto degli dei. *l'uom*, frequentemente usato come soggetto impersonale (cfr. XIII 85), vale certamente qui (come altrove: *Par*. VII 2)

da la man destra mi lasciai Sibilia,
da l'altra già m'avea lasciata Setta. 111
"O frati", dissi "che per cento milia

in senso eminente per tutti gli uomini, l'umanità (così intende anche il Mattalia), assunta nella solitaria figura di Ulisse.

110. *Sibilia*: Siviglia, nell'entroterra spagnolo, a destra quindi per chi varca lo stretto, poco oltre di esso.

111. *Setta*: la *Septa* dei romani, oggi Ceuta, sulla costa africana, proprio dirimpetto a Gibilterra. Essa è situata più ad oriente di Siviglia, donde l'esatto uso dei due tempi: *mi lasciai*, *m'avea lasciata*. Data la posizione di Siviglia, il passaggio oltre i *riguardi* di Ercole è a rigore già avvenuto. Ma sembra che Dante faccia fermare la nave, al momento della scelta estrema, quando ha di fronte solo l'oceano, lasciate alle spalle le ultime città abitate dagli uomini.

112. *O frati*: comincia qui il grande e breve discorso – l'*orazion picciola*, come Ulisse la chiamerà – con il quale l'eroe persuade i compagni, infondendo in quelle parole l'ardore che lo trascina, a varcare il limite. I *fratelli*, i fidi compagni, sono infine una figura: Ulisse parla in realtà a se stesso, ed egli è solo di fronte alla grande scelta. Tutto il suo discorso, dove risuonano, come si vedrà, più accenti inconfondibili della voce stessa di Dante, esprime, nella drammatica finzione dell'appello all'umano, un ben chiaro significato: è la voce stessa del mondo antico, cioè l'umana passione di virtù e conoscenza, spinta qui per la follia di un alto ingegno alla presunzione di dominare l'infinito (il mare oceano), quella realtà che Dio ha riserbato a se stesso, e a coloro che a lui la richiedono. Queste intense frasi, intessute di ricordi e di echi di grande significato (Virgilio, Cicerone, Aristotele), e costruite con altissima arte retorica, sono rimaste non a caso quasi emblematiche della figura dantesca: esse esprimono il dramma e il significato della sua vita che proprio per compiere quell'ardente desiderio si distaccò – con la violenza che questo mito testimonia – dalla via percorsa dall'eroe greco. Ulisse parla con profonda serietà; egli non trama qui inganni (conduce infatti alla morte anche se stesso). E tuttavia c'è un inganno nelle sue parole, che egli ignora: per quella via egli non arriverà a *canoscenza*, ma a morte. Come accadde a Francesca: *amor condusse noi ad una morte*.

– *che per cento milia*: l'esortazione dell'eroe ai compagni prima dell'estrema impresa, ricordando i pericoli già corsi e promettendo gloria o felice riposo, è un *topos* della letteratura antica. Dante lo leggeva in Virgilio: *Aen*. I 198 sgg.: «O socii (neque enim ignari su-

perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
d'i nostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperïenza,

mus ante malorum), / o passi graviora...»; in Lucano (*Phars*. I 299 sgg.); in Orazio (*Carm*. I, VII 24 sgg.). Un analogo appello si ritrova nelle storie di Alessandro Magno, che guida i suoi oltre le regioni estreme dell'India: «eia, queramus alio sub sole iacentes / antipodum populos ne gloria nostra relinquat / vel virtus quid inexpertum...» (Gautier de Châtillon, *Alessandreide* X 314-6). Ma la bellezza e la potenza del discorso di Ulisse sta proprio in questo: nell'essere la sua trama costituita da celebri luoghi del mondo antico, che esso riprende ed assume esplicitamente, nella sua personale e appassionata storia, quasi rivelandone ora il vero significato nella vicenda dell'uomo.

– *cento milia*: sta per numero quasi infinito; in Virgilio, al luogo citato (*Aen*. I 204): «per tot discrimina rerum»; e in Lucano: «qui mille pericula Martis / mecum, ait, experti...».

113. *l'occidente*: l'estremo confine occidentale del mondo: il punto dove si vede tramontare il sole dal luogo posto al centro delle terre abitate, cioè Gerusalemme (cfr. *Purg*. II 1-3).

114. *tanto picciola vigilia*: a questo così piccolo tempo di veglia *d'i nostri sensi*, cioè di vita fisica, che ormai ci resta: «'a questo sì poco di vita; imperrò che quando viviamo, vegghiano i nostri sentimenti» (Buti).

– *vigilia*: questa «veglia», ormai breve, che resta, prima dell'eterno sonno della morte, può ricordare il valore che aveva la parola *vigilia* come tempo di guardia delle sentinelle: è come l'ultimo turno in cui i sensi ancora sono vigili e all'erta.

115. *ch'è del rimanente*: costrutto latino: *quae de reliquo est*: che ci rimane. Come *milia* e *vigilia*, il latinismo alza il livello dell'allocuzione.

116. *non vogliate negar*: quasi dica: il tempo che ci resta è ormai ben poco; usiamolo a questa suprema impresa, ché, se dovremo morire, poco ormai perderemo («si morimur, parum de vita perdimus»: Pietro). È evidente da queste terzine che Ulisse è cosciente del rischio estremo che corre; con queste parole egli ne avverte i compagni e se stesso.

– *l'esperïenza*: riprende le sue stesse parole del v. 98 (*del mondo esperto*); è sempre lo stesso desiderio che lo *arde*. *Esperienza* vale

di retro al sol, del mondo sanza gente. 117
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,

conoscenza sensibile, del mondo e della natura; quella appunto che si fa con i sensi.

117. *di retro al sol*: alle spalle del sole, oltre il sole, cioè oltre il limite dove lo vediamo tramontare. Altri intende: seguendo il cammino del sole, andando dietro al sole. Ma la posizione dell'inciso (il *mondo sanza gente* è appunto l'emisfero opposto al nostro dove nasce il sole quando da noi tramonta; cfr. *Par*. I 43-4) e il maggior ardire e rischio che questo significato comporta (andare oltre al sole a noi visibile, cosa mai tentata) ci convincono a preferirlo (così sembra intendere la chiosa di Benvenuto: «ad aliud hemispherium inferius, ad quod sol accedit, quando recedit a nobis»).

– *mondo sanza gente*: cioè l'emisfero opposto a quello di Gerusalemme, o delle terre emerse (come si deduce dal volgere a sud-ovest, v. 126), che si credeva occupato soltanto dall'oceano.

118. *vostra semenza*: la vostra origine; la parola è spiegata da ciò che segue: da chi e per che cosa foste fatti, cioè creati. S'introduce qui, nel contesto antico, il motivo cristiano dell'origine divina dell'uomo: «considerate onde siete nati, che sete nati da Dio» (Buti).

119. *fatti non foste*: non foste creati per vivere come bestie (*bruti*); diversa è la vostra stirpe: a voi è stata data libera volontà e ragione, le prerogative dell'uomo, perché le usiate seguendo virtù e conoscenza. Questi ultimi due versi, costruiti con forza appassionata (si noti l'inversione iniziale, e le parole eminenti poste a chiusura), sono quelli decisivi di tutta l'«orazione». La prima parte non fa che prepararli, ma questo è l'argomento vero ed unico, che tocca le radici stesse dell'uomo. E i *compagni*, cioè gli uomini, non potranno non corrispondergli. Per il valore del binomio *virtute e canoscenza*, segno del mondo antico e insieme di tutto l'umano, si veda l'Introduzione al canto.

– *bruti*: animali non razionali; è il termine in Dante sempre opposto agli uomini, quando vuole esaltarne la dignità. Cfr. *Vulg. El*. I, XII 4 di Federigo e Manfredi: «nobilitatem ac rectitudinem sue forme pandentes, *humana secuti sunt, brutalia desdignantes*», e *Conv*. IV, VII 11: «manifesto è che vivere ne li animali è sentire – *animali*, *dico*, *bruti* – vivere ne l'uomo è ragione usare».

ma per seguir virtute e canoscenza”.
Li miei compagni fec’io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;
e volta nostra poppa nel mattino,
de’ remi facemmo ali al folle volo,

121. *aguti*: regge *al cammino*: l’acutezza è del desiderio, qui riferita con forte ipallage ai compagni stessi: acutamente desiderosi; cfr. *Par*. I 83-4: *un disio / mai non sentito di cotanto acume*.

122. *orazion picciola*: piccola, breve, ma quanto potente! È l’arma dell’Ulisse antico, la parola che convince, persuade, esorta, penetrando nell’intimo dei cuori. Dante riprende dell’eroe del mito ciò che era specificamente suo, traendolo alla propria nuova, e tragica, storia.

123. *a pena*: a fatica.

124. *e volta...*: rivolta la poppa della nave verso oriente (*nel mattino*), cioè dirigendo la prora ad occidente, e voltando le spalle al mondo conosciuto. Così intendono i più. Il Torraca osservò tuttavia che quella era già prima la direzione della nave, che ora è modificata, inclinando verso sud (cfr. v. 126 e nota), e preferì intendere *nel mattino* come complemento di tempo: nella prima ora del giorno. L’osservazione è acuta, ma tutto il contesto sembra richiedere il primo significato. Il bellissimo verso ritrae il momento magico della grande partenza, e della speranza; il *volta* è appunto il segno della «svolta» decisiva di quelle vite.

125. *facemmo ali*: i remi diventano ali, sotto l’ardore di chi li sospinge, e la nave sembra volare sulle acque; l’immagine virgiliana usata in senso inverso (il «remigium alarum» di Dedalo: *Aen*. VI 19) si trasforma qui a figura del desiderio appassionato dell’uomo.

– *folle volo*: l’aggettivo dichiara tragicamente la qualità di quel volo, che pur aveva un così straordinario incanto. È parola dominante, l’unica della storia in cui l’antica voce dell’eroe rivela la coscienza ora acquisita del suo errore. Il suo significato profondo («temerario», che presume delle sue forze) risulta dagli altri luoghi dove Dante lo impiega, riferendolo – non casualmente – alla propria vita (II 35; *Purg*. I 59). E ancora nell’alto *Paradiso* lo stesso aggettivo qualificherà il viaggio di Ulisse: *sì ch’io vedea di là da Gade il varco / folle di Ulisse...* (*Par*. XXVII 82-3). Come ha osservato il Bosco, quella temerarietà indica la presunzione dell’uomo che conta solo su se stesso; ed è quella che perderà Ulisse.

sempre acquistando dal lato mancino.
Tutte le stelle già de l'altro polo
vedea la notte e 'l nostro tanto basso,
che non surgea fuor del marin suolo.
Cinque volte racceso e tante casso

126. *dal lato mancino*: verso sinistra, cioè inclinando a sud-ovest; la nave entra così nell'emisfero australe. Secondo l'opinione altrove esposta da Dante, la montagna del purgatorio, in vista della quale arriva Ulisse, è situata agli antipodi di Gerusalemme, cioè, sempre secondo Dante, a 90 gradi a ovest di Gibilterra (come Gerusalemme è a 90 gradi ad est), e 32 gradi a sud dell'equatore. La direzione obliqua presa dalla nave greca (cioè l'angolatura stabilita dal timone al momento del varco) è dunque esattamente quella necessaria ad incrociare proprio quel punto dell'oceano. Questo fatto presuppone evidentemente una predisposizione provvidenziale. I navigatori lo ignorano, ma essi non sono soli sull'oceano: il loro viaggio è seguito e in certo senso guidato dall'alto, da quel volere *altrui* che Ulisse riconoscerà al momento della sua fine (cfr. v. 141).

127. *Tutte le stelle*: oltrepassato l'equatore, appaiono via via le stelle dell'*altro polo* (quello antartico), cioè della volta celeste visibile dall'emisfero australe: dicendo che *già tutte* erano visibili, s'intende che la nave si è inoltrata per lungo tratto verso sud (sono infatti trascorsi ben cinque mesi di navigazione, come si dirà). Questo modo di indicare il tempo e il luogo dal cielo notturno, con quelle nuove stelle – l'unica cosa visibile – che sovrastano la solitaria nave, apre alla mente uno spazio insieme di fascino e di rischio. Il viaggio di Ulisse sembra svolgersi solo di notte (come osserva il Renucci), visto solo dalle stelle e dalla luna. Egli viaggia in realtà nelle tenebre.

128. *e 'l nostro tanto basso*: e il nostro polo, cioè il cielo settentrionale, era andato via via scomparendo dall'orizzonte marino: cfr. *Conv*. II, XIV 1: «lo Cielo stellato... mostraci l'uno de li poli, e l'altro tiene ascoso»; la stessa immagine ritornerà nel primo canto del *Purgatorio*, quando Dante guarderà il nuovo cielo da quella riva dove Ulisse non giunse (*Purg*. I 29-30).

130. *racceso... casso*: per cinque volte si era riaccesa, e cinque volte oscurata (*casso*: cancellato, spento) la luce del sole sulla faccia inferiore della luna, quella cioè rivolta verso la terra: erano quindi trascorsi cinque mesi, di cui questa perifrasi sembra misurar la lun-

lo lume era di sotto da la luna,
poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,
quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avëa alcuna.
Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,

ghezza con gli occhi ansiosi dei navigatori, che sulla luna contano il tempo.

132. *alto passo*: rischioso, arduo cammino; sono le stesse due parole che Dante usa al momento di entrare nel cammino infernale (cfr. II 12), viaggio anch'esso mai tentato dai vivi e anch'esso da lui ritenuto *folle* (II 35). La doppia corrispondenza non può essere casuale. Lo stretto rapporto tra i due uomini è così ben evidentemente stabilito. Cfr. su questo l'Introduzione al canto.

133. *una montagna*: questo monte altissimo, che la lontananza fa *bruno*, cioè di indistinto e oscuro colore (come tutte le montagne lontane della terra), è chiaramente riconoscibile per la montagna del purgatorio, situata per Dante, come abbiamo detto, agli antipodi di Gerusalemme. Quando Dante vi giungerà a sua volta, il suo verso ricorderà in modo esplicito la fine dell'uomo che aveva tentato di varcare da solo quelle acque (*Purg*. I 131-2).

134. *alta tanto*: la cima del purgatorio, dove è posto il paradiso terrestre, si innalza oltre l'atmosfera, come si saprà poi, ma il color bruno e l'altezza infinita concorrono qui a creare una visione quasi di sogno, di qualcosa di irreale, e inaccessibile. L'idea che il paradiso terrestre si trovasse sulla terra, in mezzo all'oceano, in luogo remoto agli uomini e su un monte altissimo, era opinione antica, attribuita a Beda, e ritrovabile nella *Glossa ordinaria*: «ubicunque autem sit, scimus eum terrenum esse, et interiecto Oceano, et montibus oppositis, remotissimum a nostro orbe, in alto situm, pertingentem usque ad lunarem circulum» (PL 113, col. 86). La grandezza dell'invenzione dantesca sta nel fare di quel mito lontano una realtà concreta, con precise coordinate geografiche, senza perdere il suo mistero: un luogo a cui una rotta umana può rivolgersi, una vista che l'occhio umano può accogliere, e insieme un sogno che non si può raggiungere.

136. *Noi ci allegrammo*: perché sperammo finito il lungo viaggio, e raggiunto il mondo sconosciuto.

– *tornò in pianto*: (il nostro allegrarsi) si mutò, si volse in pianto; cfr. XIII 69: *che' lieti onor tornaro in tristi lutti*.

ché de la nova terra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

137. *de la nova terra*: proprio da quella terra che ci aveva tanto rallegrato.

– *un turbo*: un turbine, un vento vorticoso (Benvenuto: «circomvolutio ventorum»); cfr. III 30.

138. *il primo canto*: la parte anteriore, cioè la prua del *legno* (così Ulisse chiama la sua imbarcazione anche al v. 101). Investita con violenza da prua, la nave gira su se stessa tre volte, e alla quarta sprofonda in avanti nei flutti. Si veda il testo virgiliano ispiratore, il naufragio della nave di Oronte: «Ingens a vertice pontus / in puppim ferit... at illam ter fluctus ibidem / torquet agens circum et rapidus vorat acquore vertex» (*Aen*. I 114-7), e la novità tragica dei tre versi finali danteschi.

139. *con tutte l'acque*: insieme alle acque circostanti che formano gorgo intorno a lei; la potente immagine accresce violenza e terrore.

140. *a la quarta*: alla quarta volta.

– *levar la poppa*: dipende da *fé* (come *girar*); alla quarta il turbine fece alzare verso l'alto, con improvvisa impennata, la poppa della nave, che aveva perso ormai nel vortice ogni stabilità ed equilibrio. Verso fortemente drammatico, che disegna allo sguardo l'inabissarsi della nave.

141. *in giù*: verso il fondo del mare.

– *com' altrui piacque*: cioè a Dio, non nominato, ma presente in tutta la storia, che fin da principio appare velata da un tragico presentimento, di cui questa frase è la dolorosa e cosciente conclusione. La stessa frase sarà volutamente ripetuta all'arrivo di Dante su quella spiaggia, nel primo canto del *Purgatorio* (v. 133).

142. *infin che 'l mar...*: il mare infinito si richiude su quegli uomini, di cui non resta traccia alcuna. La conclusione del grande racconto ha qualcosa di assoluto e distaccato, quasi riflettendo una realtà a cui l'umano non è commisurabile. Dante chiude senza commento, in fine di canto, come mai altrove: la storia porta in se stessa il suo tragico significato, e non tollera aggiunte. Ma ritroveremo questo mare, e questo *legno* solitario, non più sconfitto ma che *varca* sicuro le acque mai corse da alcuno: sarà all'entrata

nell'ultimo regno, nel *Paradiso*, dove la nave dantesca compirà il viaggio dell'antico naufrago, e ne sazierà l'*ardore* (cfr. *Par*. II 1-15).

NOTE INTEGRATIVE

9. **Di quel che Prato**. Su questo verso molto si è discusso. La profezia è certamente vaga e indeterminata, ma è difficile pensare che il nome di Prato sia posto qui con valore generico, per dire città piccola e sottomessa a Firenze, senza un significato preciso, come alcuni propongono. Bisogna comunque ricordare che queste parole profetiche appartengono questa volta all'autore, non a un personaggio, e che quindi vanno riferite ad un tempo futuro rispetto non all'anno della visione (1300), ma a quello in cui fu scritto il canto. Sono insostenibili dunque i riferimenti alla maledizione del cardinal da Prato (1304), che aveva trovato i fiorentini ribelli ad ogni pacificazione (Villani VIII 69). Resta ancora valida soltanto l'ipotesi del Parodi, che qui si alluda alla ribellione di Prato e alla cacciata dei Neri nell'aprile del 1309, insurrezione durata un solo giorno, ma sintomatica dell'insofferenza ostile della piccola città sottoposta. Il senso generale di questi tre versi è che la perversione di Firenze non può non portarla a prossima rovina (si veda specialmente il v. 11), dato che tutte le città vicine, dalle piccole alle grandi, ormai desiderano la sua fine. Ma nel «sogno» che Dante fa è possibile intravedere la grande restaurazione ghibellina – e la conseguente caduta della guelfa Firenze – che l'elezione di Arrigo VII (1308) già poteva indurre a sperare. Nel maggio del 1309 «apparve in aria un grandissimo fuoco... sicché per quasi tutta l'Italia fu veduto... e per gli più si disse che fu segno della venuta dello 'mperadore» (Villani VIII 109). Questa ipotesi è la sola che dia ragione dell'ampiezza e del tono triste e solenne della predizione (si vedano i vv. 10-2) e del «sogno» ritenuto per vero (si cfr. la frase dell'*Ep*. VI citata alla nota del v. 7; la forte somiglianza con l'*Epistola* è del resto conferma di questa interpretazione).

14. **I borni**. Il Petrocchi legge: *che n'avea fatto iborni* (da *eburneus*), cioè pallidi e freddi (come l'avorio), facendo soggetto *a scender pria*. Noi manteniamo la lezione del '21, che dà il senso più logico nel contesto (fra l'altro non è detto in alcun modo nel testo che la discesa dal ponte fosse stata così terribile e faticosa da far impallidire i due viandanti: cfr. XXIV 79-80), dato che il vocabolo *borni* (da cui sorgono tutti i dubbi degli editori), oltre che noto termine francese (*bornes* – pietre sporgenti alla base del muro a ripararlo dagli urti dei carri e simili: Lombardi, Tommaseo) e provenzale, è anche largamente testimoniato nel dialetto toscano, specie nel pisano, col significato preciso di sporgenza, protuberanza. (Si

veda già la chiosa del Castelvetro: «Le pietre che avanzavano fuori della ripa; ... borni propriamente sono cose sporte in fuori»; ma si cfr. anche Malagoli, *Vocabolario Pisano*, *ad vocem*; REW 1235, e DEI *ad vocem*.) Da *bornio* sembra derivare fra l'altro il moderno *bernoccolo*. Ci sembra dunque evidente che si tratti di una *variatio* (con forza di rarità e d'invenzione, come è consueto nel lessico dantesco) dei termini (sempre propri del linguaggio popolare) fin qui da Dante moltiplicati per tale senso: *rocchio*, *ronchione*, *scheggia*, *chiappa* (lo sporgere e l'ammassarsi irregolare dei pietroni appare in realtà tema dominante del cammino per Malebolge, a descrivere il quale nessun vocabolo sembra a Dante sufficientemente espressivo). Ma si vedano le ragioni del Petrocchi nella nota *ad locum*.

CANTO XXVII

[Canto XXVII, dove tratta di que' medesimi aguatatori e falsi consiglieri d'inganni in persona del conte Guido da Montefeltro.]

Già era dritta in sù la fiamma e queta
per non dir più, e già da noi sen gia
con la licenza del dolce poeta,
quand'un'altra, che dietro a lei venia,

1. *Già era dritta...*: la lingua di fuoco, che si muoveva nel parlare, appare ora diritta e tranquilla, perché il racconto è finito (*per non dir più*: perché non parlava più, proposizione causale; cfr. XVI 101). Su quella fiamma è come passata una tempesta, risalendo dalle profondità dei secoli il tragico evento. Ora tutto è tornato tranquillo, come quel mare che si richiuse sui navigatori (cfr. l'ultimo verso del canto XXVI).

2. *sen gia*: se ne andava, si allontanava. Nessun commento, nessun epilogo, di gesti o parole di chiusura, come sempre altrove. Il silenzio avvolge Ulisse, e la sua storia. La drammatica domanda che essa pone non ha qui risposta. Soltanto al II del *Purgatorio*, e compiutamente al II del *Paradiso*, questa vicenda rivelerà il suo significato.

3. *con la licenza*: con il permesso, l'autorizzazione. La fiamma riprende il suo andare soltanto quando Virgilio gliene dà licenza, dicendo che non vuole altro da lei; ma questo si saprà soltanto al v. 21. L'allontanamento della frase di commiato – spostata oltre di ben sei terzine – serve a non turbare il silenzio che Dante ha voluto per la chiusura dell'episodio di Ulisse.

4. *quand' un'altra*: il costrutto sintattico detto del *cum inversum*: *già... quando...* (già incontrato a XIII 1-2 e XVI 1-4) serve questa volta a presentare il secondo fatto come immediatamente successivo, quasi sovrapposto al primo. Ulisse non si è ancora fini-

ne fece volger li occhi a la sua cima
per un confuso suon che fuor n'uscia.
Come 'l bue cicilian che mugghiò prima
col pianto di colui, e ciò fu dritto,
che l'avea temperato con sua lima,
mugghiava con la voce de l'afflitto,
sì che, con tutto che fosse di rame,

to di allontanare, portando con sé il suo mistero, che già un altro spirito, un'altra persona umana con un suo diverso e recente tormento, si impone con forza all'attenzione, quasi cancellando ciò che nell'aria poteva esser rimasto del primo.

5. *ne fece*: ci fece; quasi costringendoci a guardarlo.

6. *confuso suon*: è l'indistinto mormorio che precede l'uscita della voce, già brevemente notato in Ulisse (XXVI 85-7), e che qui sarà con precisione descritto e spiegato (7-18). Come notammo nel confronto tra il XV e il XVI, il secondo canto dello stesso luogo di pena, che segue un episodio maestro, riprende e sviluppa più ampiamente alcuni tratti che il primo stringe nella concisione propria dei momenti inventivi più alti.

7-9. *'l bue cicilian...*: il bue siciliano è il bue di rame che l'artefice ateniese Perillo aveva ideato e costruito per Falaride, il crudele tiranno di Agrigento, come strumento di tortura: i condannati venivano rinchiusi nel suo ventre arroventato, e le loro grida uscivano dalla bocca del bue, per un effetto di risonanza, in forma di tremendi muggiti. Ma il primo ad esservi rinchiuso a farne la prova, fu lo stesso inventore. Il fatto è narrato da più autori antichi, tra i quali Ovidio (*Tristia* III 11, 41-54 e *Ars Amatoria* I 653-6), Orosio (*Hist*. XX 1-4), e Valerio Massimo (*Mem*. IX, II 9), tutti e tre citati da Pietro di Dante, e ben noti a suo padre. Intendi dunque: che muggì per la prima volta (*mugghiò prima*) proprio per il pianto di colui che l'aveva forgiato (*temperato*, temprato) con i suoi arnesi di fabbro (*con sua lima*).

8. *e ciò fu dritto*: e ciò fu giusto. Cfr. Ovidio, *Ars Amatoria* I 655-6: «iustus uterque fuit: neque enim lex aequior ulla est / quam necis artifices arte perire sua».

10. *mugghiava*: soleva muggire; perché dopo la prima volta, il terribile strumento fu molte altre volte usato.

– *de l'afflitto*: di colui che vi era dentro torturato.

11. *con tutto che*: per quanto (congiunzione concessiva) fosse di rame (e quindi non potesse provare dolore).

pur el pareva dal dolor trafitto;
    così, per non aver via né forame
dal principio nel foco, in suo linguaggio
si convertian le parole grame.
    Ma poscia ch'ebber colto lor viaggio
su per la punta, dandole quel guizzo
che dato avea la lingua in lor passaggio,
    udimmo dire: «O tu a cu' io drizzo
la voce e che parlavi mo lombardo,

12. *pur*: è correlativo a *con tutto che*: pur sembrava, dai muggiti, trafitto dal dolore come fosse vivo. (Questa terzina è tutta di invenzione dantesca rispetto ai modelli antichi.)

13. *così*: il paragone va così inteso: come la voce umana del suppliziato usciva dalla bocca del toro trasformata in muggito (che è il linguaggio proprio del toro), così le misere parole (*le parole grame*) del dannato chiuso all'interno della fiamma si trasformavano nel linguaggio proprio del fuoco (cioè crepitio, confuso mormorio): il *confuso suon* del v. 6.

– *per non aver via né forame*: proposizione causale: poiché non avevano un canale d'uscita (attraverso la fiamma) né un foro, un'apertura al sommo (come nell'uomo le corde vocali e la bocca).

14. *dal principio*: in un primo momento; come accade a Ulisse (XXVI 86-7).

15. *grame*: misere, perché non riuscivano ad articolarsi.

16. *colto lor vïaggio*: presa la loro strada (apertosi quindi un passaggio).

17. *per la punta*: della fiamma; in XXVI 88: *la cima*.

– *dandole quel guizzo...*: imprimendole quella stessa vibrazione, oscillazione (cfr. XXVI 88) che la lingua aveva avuto (*dato*: qui *dare* è usato in senso diverso da sopra: *dare un guizzo* vale guizzare, come *dare un crollo*, scrollarsi: XXV 9) al loro passaggio (le parole passano infatti quasi attraverso la lingua per riceverne forma).

19. *udimmo dire*: prima udivano soltanto un *confuso suon*, ora odono parlare.

– *drizzo*: indirizzo, rivolgo; con quanta fatica, si è appena visto. Il piglio è di uomo autorevole e il tono solenne.

20. *mo*: ora (cfr. X 21 e nota).

– *lombardo*: che Virgilio sia considerato un *lombardo*, cioè un italiano settentrionale (secondo il senso lato di *Lombardia* nel Medioevo) appare fin dalla sua presentazione nel primo canto (cfr. I

dicendo "Istra ten va, più non t'adizzo",
perch'io sia giunto forse alquanto tardo,
non t'incresca restare a parlar meco;
vedi che non incresce a me, e ardo!
Se tu pur mo in questo mondo cieco

68 e nota). Il suo parlare è riconosciuto come *lombardo* anche da Ciampòlo (cfr. XXII 99 e nota), e Sordello lo abbraccerà come concittadino (*Purg*. VI 73-5). Dante vede continuità storica fra le due Italie, la latina e la sua (cfr. I 106-8), e tra le due lingue: la lingua letteraria di Virgilio è chiamata da Sordello, appunto, *lingua nostra* (*Purg*, VII 17), e quella da lui parlata al suo tempo doveva essere per Dante, come osservò il Parodi (*Bull*. VIII 101), abbastanza simile all'italiano settentrionale del secolo XIII. In questo caso è sottolineata una voce tipica di quel dialetto (*istra*, ora) perché colui che qui parla, lombardo anch'egli, si è fermato e interpella Virgilio proprio all'udire e riconoscere il linguaggio natio. È lo stesso caso di Farinata che ferma il toscano riconosciuto alla *loquela*, perché gli parli di Firenze (X 22-7); così Guido ferma il lombardo perché gli parli di Romagna. Ambedue uomini di stato, e di grande condizione, e ambedue col pensiero ancor fisso ai casi delle loro terre.

21. *Istra*: ora, adesso; voce dell'italiano settentrionale, e anche del lucchese; equivale a *issa* di XXVIII 7 (v. nota al luogo).

– *adizzo*: aizzo, incito a parlare; la forma *adizzare* è anche in Boccaccio (*Filocolo* I 61) e altri antichi. Queste parole sono la *licenza* con cui Virgilio ha congedato Ulisse (cfr. v. 3 e nota).

22. *forse alquanto tardo*: cioè tardi perché tu possa fermarti ancora (avendo già indugiato con Ulisse). Il nuovo spirito crede di parlare a un dannato appena giunto nell'inferno (cfr. vv. 25-6), a cui quindi non sia lecito indugiare.

23. *non t'incresca restare*: si cfr. anche qui il luogo parallelo di Farinata: *piacciati di restare* (X 24).

24. *e ardo!*: eppure ardo! E quindi mi è tormentoso star fermo; quasi l'andare desse a quegli spiriti un'illusione di sollievo. Questa prima parlata già rivela i tratti risentiti e drammatici propri del nuovo protagonista.

25. *pur mo*: pur ora, appena ora; cfr. XXIII 28.

– *cieco*: è l'aggettivo tipico dell'inferno, per cui cfr. IV 13 e nota. Anch'esso usato nel canto di Farinata (X 58).

caduto se' di quella dolce terra
latina ond'io mia colpa tutta reco,
    dimmi se Romagnuoli han pace o guerra;
ch'io fui d'i monti là intra Orbino
e 'l giogo di che Tever si diserra».
    Io era in giuso ancora attento e chino,
quando il mio duca mi tentò di costa,
dicendo: «Parla tu; questi è latino».
    E io, ch'avea già pronta la risposta,

26. *quella dolce terra*: la Romagna (*quella* è correlativo a *onde* del v. seguente); *dolce*, altro *topos* classico della prima cantica per il mondo terreno (cfr. X 82), è qui specifico del luogo natio, come in XXVIII 74.

27. *latina*: vale italiana, secondo l'uso consueto di Dante (cfr. XXII 65); si veda la nota al v. 20.

– *ond' io mia colpa*: dalla quale io porto quaggiù tutta la mia colpa; per intendere questo verso, bisogna prendere *quella... terra* del v. 26 come la Romagna e non come l'Italia in genere, come alcuni intendono. Giacché che i dannati portino i loro peccati dalla terra, è fatto ovvio e comune a tutti. La Romagna è invece il teatro delle imprese fraudolente del conte di Montefeltro che le compì per farsene signore. Così intese già Benvenuto («*tutta mia colpa*: quia ibi exercui magnas calliditates, quibus obtinui magnas victorias»); e solo così del resto il *tutta* acquista un significato.

28. *dimmi se Romagnuoli...*: in questa domanda è racchiuso ciò che più gli preme e per cui ha fermato Virgilio. Pensiero fisso in lui, come già in Farinata la sorte dei suoi (X 82-4).

29. *ch'io fui...*: perché io fui di quella regione montuosa (la contea di Montefeltro) situata fra Urbino e il rilievo appenninico da cui scaturisce il Tevere (il monte Coronaro, alle cui pendici sono le sorgenti del fiume).

30. *si diserra*: esce aprendosi un varco (cfr. *Par*. XXIII 40: *come foco di nube si diserra*).

31. *attento e chino*: è la stessa posizione del canto precedente (XXVI 43-5), ma non la stessa intensità drammatica.

32. *mi tentò di costa*: «tentar di costa: urtar leggermente nel fianco per avvisare» (Volpi); cfr. XII 67.

33. *latino*: italiano (cfr. v. 27); cioè del tuo mondo, a differenza dell'altro, il greco.

34. *già pronta*: il v. 28 ha portato di colpo sulla scena l'Italia

sanza indugio a parlare incominciai:
«O anima che se' là giù nascosta,
Romagna tua non è, e non fu mai,
sanza guerra ne' cuor de' suoi tiranni;
ma 'n palese nessuna or vi lasciai.
Ravenna sta come stata è molt'anni:

delle guerre comunali, i problemi e le angosce di Dante stesso. Egli sa bene di che si tratta, e dentro di lui le parole si son già formate da sole («qui bene sciebam, quomodo stabat tunc provincia romandiolae, contermina Tusciae»: Benvenuto).

36. *nascosta*: dentro la fiamma; e quindi non posso darti un nome.

38. *ne' cuor de' suoi tiranni*: è questo il luogo dove nascono le guerre: per le invidie, gli odii, le brame di potere. E queste guerre occulte in Romagna non cessano mai, anche quando non ve ne sono di *palesi* (v. 39). Si veda la forza amara del verso, che risponde con voluta correzione alla domanda di Guido. I due uomini sono coinvolti nello stesso doloroso dramma: ugualmente senza pace è infatti Firenze (cfr. XIII 145).

– *tiranni*: sono i signorotti della valle padana, così chiamati in genere nelle città toscane, dove vigevano ancora le libertà comunali; il valore negativo – a designare cioè chi si appropria illecitamente del potere – era specifico del termine: «Proprie enim tyrannus dicitur qui in communi republica non iure principatur» (Gregorio, *Moralia* XII 38; cfr. nota a XII 104).

39. *'n palese*: allo scoperto, visibile. «Dalla fine del 1299, quando fu fatta la pace fra il comune di Bologna dall'una parte e il Marchese Azzo VIII d'Este e i signori romagnoli dall'altra, non furono più guerre in Romagna per qualche tempo» (Casini-Barbi).

40. *Ravenna sta*: comincia la rassegna delle città di Romagna, tutte presentate coi loro «tiranni», con grande vivezza e concretezza: di ogni nome e di ogni evento, Dante fa un'immagine (le città denominate dai fiumi, le famiglie dagli stemmi ecc.) con quell'uso denso e nuovo della perifrasi che caratterizza il suo stile.

– *molt'anni*: i Da Polenta reggevano Ravenna dal 1273 dopo la signoria dei Traversari (*Purg*. XIV 107). Nel 1300 era ancora signore della città Guido il Vecchio, padre di Francesca, che morì nel 1310.

l'aguglia da Polenta la si cova,
sì che Cervia ricuopre co' suoi vanni.
La terra che fé già la lunga prova
e di Franceschi sanguinoso mucchio,
sotto le branche verdi si ritrova.
E 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio,

41. *l'aguglia*: l'aquila dei Polentani (lo stemma della famiglia) si cova la città, cioè la tiene gelosamente sotto di sé, la tiene soggetta, in modo da arrivare a ricoprire con le sue ali (*vanni*), cioè a dominare, anche Cervia (piccola città sull'Adriatico, 12 chilometri a sud di Ravenna, ricca per le sue saline).

42. *vanni*: penne maestre: «L'ala dell'aquila... hae nel sommo quattro penne che si chiamano le coltella; poi da questo sommolo in fino al grosso dell'ala, (cioè dove l'ala si volge e fa gomito) quelle penne che vi sono si chiamano vanni» (Anonimo).

43. *La terra*: la città di Forlì, denominata dal celebre evento militare di cui era stata teatro, e che aveva avuto a protagonista il conte di Montefeltro, cioè colui a cui qui Dante sta parlando. Forlì, roccaforte dei ghibellini in Romagna, sostenne un lungo assedio (*la lunga prova*) dal 1281 al 1283, da parte di milizie guelfe e francesi inviate da papa Martino IV (cfr. *Purg.* XXIV 23), finché fu costretta alla resa. Durante questo assedio Guido da Montefeltro, signore della città e condottiero dei ghibellini, fece una sortita dalle mura, riuscendo a sconfiggere gran parte degli assedianti, e rientrato poi velocemente in città fece strage della cavalleria francese che vi era penetrata (v. 44). L'episodio, capolavoro di perizia militare, era rimasto famoso fra le imprese di Guido (cfr. Villani VII 80 e Cobelli, p. 65). Si tratta dunque di una citazione *ad hominem*, ma fatta inconsapevolmente dal personaggio Dante (che ancora non conosce il suo interlocutore), situazione drammatica che si ripete altre volte nell'oltremondo dantesco.

45. *sotto le branche verdi*: cioè sotto gli artigli del leone verde, stemma degli Ordelaffi. L'immagine è simmetrica a quella dell'aquila da Polenta, che tien sotto Ravenna. Scarpetta degli Ordelaffi era signore di Forlì dal 1296; nel 1303, fatto capitano generale dei Bianchi fuorusciti da Firenze, fu conosciuto da Dante che soggiornò presso di lui.

46. *'l mastin vecchio e 'l nuovo*: sono i Malatesta, padre e figlio (Malatesta il Vecchio e Malatestino), signori di Rimini. Il pri-

che fecer di Montagna il mal governo,
là dove soglion fan d'i denti succhio.
Le città di Lamone e di Santerno
conduce il lioncel dal nido bianco,

mo s'impadronì della città, cacciati i ghibellini, nel 1295; il secondo gli successe nel 1312. Dante li chiama *mastini* per denotarne la crudeltà, con probabile riferimento al cognome (*Malatestini* – *mastini*), come forse si faceva anche dal popolo; c'è tuttavia anche qui un'allusione araldica se, come osserva il Chimenz, un ramo laterale della famiglia aveva appunto un mastino nello stemma.

– *da Verrucchio*: i Malatesta erano così denominati da un castello presso Rimini, donato al primo di loro dalla città (Landino).

47. *che fecer di Montagna*: che fecero strazio (*mal governo*) di Montagna; Montagna dei Parcitati (la prima famiglia ghibellina di Rimini) restò in mano ai Malatesta quando i ghibellini abbandonarono la città; ed essi lo fecero crudelmente morire. Per *governo*, trattamento, cfr. *Purg*. V 108. La proposizione relativa definisce la famiglia da un suo noto atto di ferocia.

48. *dove soglion*: dove solevano quando tu eri in vita (cioè a Rimini e nel territorio a loro soggetto): niente cioè è cambiato, nella loro malvagità. Per *sogliono* con valore di imperfetto cfr. XXVI 21 e nota.

– *fan d'i denti succhio*: adoprano i denti come succhielli, cioè li fan penetrare profondamente – come è proprio dei mastini inferociti – incrudelendo sui loro sudditi. Questa terzina si distacca tra le altre quattro – e non a caso è posta al centro della serie – per la violenza feroce con cui son presentati qui i tiranni; la durezza delle rime (*Verrucchio* – *succhio*) e delle immagini, tutte con una connotazione di spregio (*mastin*, *mal governo*, *fan d'i denti succhio*), segna sui Malatesta di Rimini un marchio che li distingue tra tutte le altre signorie qui ricordate.

49. *Le città*...: Faenza, sul fiume Lamone, e Imola, presso il Santerno: le città son denominate dai loro fiumi, secondo un uso molto comune presso gli antichi, ottenendo insieme varietà e maggior concretezza (cfr. XII 120; XV 113 e altrove).

50. *conduce*: regge, governa.

– *il lïoncel dal nido bianco*: un leone azzurro in campo bianco era l'arme di Maghinardo dei Pagani da Susinana, signore di quelle terre, e in genere della regione che si estende tra Casentino e Romagna. Morì nel 1302. Il Villani lo loda come «grande e savio tiranno» (*Cronica* VII 149).

che muta parte da la state al verno.
E quella cu' il Savio bagna il fianco,
così com'ella sie' tra 'l piano e 'l monte
tra tirannia si vive e stato franco.
Ora chi se', ti priego che ne conte;

51. *che muta parte*...: cioè ghibellino in Romagna, guelfo in Toscana, come spiegano gli antichi, e come chiaramente si intende da questo testo del Villani: «Ghibellino era di sua nazione e in sue opere, ma co' fiorentini era guelfo e nimico di tutti i loro uomini, o guelfi o ghibellini che fossero» (Villani, *loc. cit.*)

– *da la state al verno*: cioè dalla Toscana (posta verso sud) alla Romagna (verso nord); così il Landino, Benvenuto e altri antichi. Altri, più genericamente: da una stagione all'altra, secondo che gli conviene (alludendo ad appoggi dati ai guelfi da Maghinardo anche nella stessa Romagna). Dato il tipo del linguaggio dantesco in simili definizioni, sempre sostenuto da allusioni specifiche e da forme non ovvie, crediamo che l'interpretazione degli antichi sia la più attendibile.

52. *E quella cu' il Savio*...: «Questa è Cesena, bagnata a lato alle mura da... quello fiumicello, che si chiama il Savio» (Anonimo).

53. *così com' ella sie'*...: allo stesso modo che geograficamente è situata (*siede*, cfr. V 97) tra pianura e montagna, così politicamente è in una situazione intermedia, tra tirannia e libertà (*stato franco*: condizione libera). In Cesena infatti non c'era una dinastia di signorotti come a Ravenna, Rimini, Forlì; dal 1296 al 1300 la città fu in realtà governata da Galasso di Montefeltro, cugino di Guido, che tuttavia ricopriva le cariche comunali di podestà e capitano del popolo. Si manteneva quindi un'apparenza di libertà, e Galasso stesso è lodato nel *Convivio* per la sua liberalità (*Conv*. IV, XI 14).

55. *Ora chi se'*...: ora, cioè dopo la lunga e dettagliata risposta, ben puoi tu rispondere alla mia richiesta. Anche questa volta, il modo di interpellare il dannato è singolarmente riguardoso, come mai nelle altre bolge. Le prime parole di Guido recano infatti, come notammo, già un forte segno della grandezza dell'animo suo.

– *che ne conte*: che ci racconti.

non esser duro più ch'altri sia stato,
se 'l nome tuo nel mondo tegna fronte». 57
Poscia che 'l foco alquanto ebbe rugghiato
al modo suo, l'aguta punta mosse
di qua, di là, e poi diè cotal fiato: 60
«S'i' credesse che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria sanza più scosse; 63
ma però che già mai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero,

56. *duro*: ostinato, restio (a parlare).
– *più ch'altri*: più che io sia stato con te; per l'uso di *altri* riferito a persona determinata nel contesto, cfr. XXII 63 e nota.

57. *se*: è il *se* augurativo (cfr. X 82): così possa il tuo nome durare nel mondo (*tegna fronte*: faccia fronte, cioè resista, al passare del tempo). Sappiamo che questo è l'augurio più caro agli abitanti del mondo cieco, che non altra vita hanno se non ciò che di loro è rimasto sulla terra.

58. *rugghiato*: ruggito; è il suono profondo raffigurato all'inizio nel *muggito* del *bue cicilian*, che caratterizza la fiamma di questo uomo di guerra, e il suo spirito tragico.

59. *al modo suo*: secondo il modo che gli è proprio (quello descritto sopra ai vv. 7-18).

60. *di qua, di là*: gli avverbi ripetono il movimento della cima di Ulisse: *indi la cima qua e là menando* (XXVI 88).
– *fiato*: emissione di voce; si cfr. ancora XXVI 90: *gittò voce di fuori*. I due spiriti fraudolenti, l'antico e il moderno, sono esplicitamente posti in simmetria.

61. *S'i' credesse...*: l'inizio di Guido è cupo e sorprendente, come tutta la sua vicenda: s'io credessi di parlare a un vivo, non direi più parola alcuna. L'andamento di tutta la terzina ha la solennità che prelude alle grandi storie.

62. *che mai tornasse...*: che dovesse una volta tornare (*mai* ha il valore positivo del lat. *umquam*: cfr. IV 49, IX 17, ecc.).

63. *staria*: starebbe; condizionale arcaico, come *dovria*, *diria* ecc.; cfr. XIX 27 e nota.

64. *di questo fondo*: *fondo* vale come sostantivo (da questo luogo fondo, sprofondato nella terra: l'inferno) ed è relativo a quella terra lassù dove nessuno può tornar vivo.

65. *non tornò vivo*: e quindi in grado di raccontare ciò che qui ha udito.

sanza tema d'infamia ti rispondo.
Io fui uom d'arme, e poi fui cordigliero,
credendomi, sì cinto, fare ammenda;
e certo il creder mio venìa intero,
se non fosse il gran prete, a cui mal prenda!,

66. *sanza tema d'infamia*: l'*infamia* è ciò che ormai soltanto egli può temere. Guido dunque, secondo la finzione di Dante, crede che la colpa che lo ha perduto, alla fine della vita, sia rimasta ignota al mondo. Egli era morto infatti nel convento francescano dove si era ritirato dopo il suo pentimento, e Dante stesso, quando ne parlava nel *Convivio*, ignorava, come i più, il fatto che qui si narra. Ma in realtà la vicenda era trapelata, e noi la leggiamo, oltre che nel Villani (VIII 23), che può dipendere da Dante, nell'opera dello storico contemporaneo Riccobaldo da Ferrara da cui probabilmente l'apprese Dante stesso, come fanno supporre notevoli riscontri testuali (cfr. *Compendium Romanae Historiae* a c. di T. Hankey, Roma 1984, II, p. 750; per i rapporti tra Dante e Riccobaldo si veda la voce a cura di A. Campana in ED IV, pp. 908-10). L'incontro tra il papa e il Montefeltro era comunque fatto noto a pochi, come da qui si desume, e il grande ingannatore è ora a sua volta tragicamente ingannato.

67. *Io fui uom d'arme...*: grande guerriero prima, frate francescano poi; il verso traccia il repentino mutamento di quella vita, che a nulla servì, come subito s'intende.

– *cordigliero*: i frati minori erano così chiamati dalla corda con cui si cingevano (dal franc. *cordeliers*).

68. *credendomi*: di fatto, illudendomi. Il mutamento d'abito non aveva infatti mutato il cuore, come si vedrà.

– *fare ammenda*: dei miei peccati. Per questa decisione appunto Dante lo loda altamente nel *Convivio* (si veda più oltre la nota al v. 79).

69. *venìa intero*: si sarebbe interamente compiuto (l'imperfetto *venìa* assume valore di condizionale passato, come a XV 110-2, XXXI 110-1 e altrove; cfr. ED VI, p. 422).

70. *se non fosse il gran prete...*: la svolta violenta della sintassi e del tono porta in primo piano colui per cui Guido si è perduto: *il gran prete* vale il maggiore tra i preti, cioè il papa. Ma il modo con cui è detto è fortemente spregiativo.

– *a cui mal prenda!*: l'espressione, detta come tra parentesi, porta con sé il profondo rancore dell'uomo: frase volgare in un dettato alto, tipica della violenza che caratterizza, fin dal *ruggito* iniziale, il conte di Montefeltro.

che mi rimise ne le prime colpe;
e come e *quare*, voglio che m'intenda.
Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe
che la madre mi diè, l'opere mie
non furon leonine, ma di volpe.
Li accorgimenti e le coperte vie
io seppi tutte, e sì menai lor arte,
ch'al fine de la terra il suono uscie.

71. *mi rimise*...: mi fece ricadere nelle mie vecchie colpe (*prime*, prima cioè della conversione), s'intende l'uso dell'ingegno per la frode politica e militare.

72. *come e quare*: in che modo e perché (*quare* è voce latina, usata normalmente dagli antichi, come *quia*, *ita* e simili, termini familiari al linguaggio teologico e giuridico del tempo).

73. *Mentre ch'io forma fui*...: finché fui unita al corpo, cioè fui in vita; qui parla l'anima, e *forma* è preso nel senso aristotelico di «principio informatore» della materia. L'anima è *forma* del corpo, costituendo con esso un'unità vivente.

– *d'ossa e di polpe*: di carne e d'ossa, come si dice anche oggi, a significare il corpo concreto e reale, contrapposto al corpo fittizio delle ombre dei morti. Tale contrapposizione è precisata dalla relativa: *ossa e... polpe / che la madre mi diè*, cioè il corpo terreno, che ora non ho più.

75. *non... leonine, ma di volpe*: del leone è propria la forza, della volpe l'astuzia e la frode: «Vis leonis videtur, fraus quasi vulpeculae» (Cicerone, *Off.* I, XIII 34; l'immagine sarà ripresa dal Machiavelli al cap. XVIII del *Principe*). Guido era considerato uomo astutissimo («callidissimus in bellando», *Chronica Astensia*, RIS, XI, col. 188) e questa sua qualità, per la quale è dannato, prevaleva nell'opinione comune sulla sua pur grande valentia di guerriero: «quando il detto Conte Guido usciva fuore di Pisa con la gente... li Fiorentini fuggiano e diceano: 'ecco la volpe'» (*Cronica di Pisa*, RIS, XV, col. 981).

76. *le coperte vie*: le vie nascoste, cioè le trame fraudolente.

77. *sì menai lor arte*: esercitai l'arte propria di tali vie, cioè l'inganno, in modo tale...

78. *ch'al fine*...: che la fama (*il suono*) di ciò giunse agli estremi della terra. La frase è biblica: cfr. *Ps.* 18, 5: «In omnem terram *exivit sonus* eorum, et *in fines orbis terrae* verba eorum». Essa fu usata da papa Martino IV per il Montefeltro al tempo dell'assedio

Quando mi vidi giunto in quella parte
di mia etade ove ciascun dovrebbe
calar le vele e raccoglier le sarte,
ciò che pria mi piacea, allor m'increbbe,
e pentuto e confesso mi rendei;

di Forlì sopra ricordato (v. 43), e ripresa dal Compagni nella sua *Cronica*: «il buono conte Guido da Montefeltro, di cui graziosa fama volò per tutto il mondo» (II 33).

– *uscie*: uscì; perfetto arcaico, con la rara uscita in *-ie* (cfr. *s'offerie* a *Par*. XVI 10); altrove sempre *uscìo* (cfr. X 28 e nota).

79. *mi vidi giunto*: indica l'avvertita coscienza dell'uomo che vede avvicinarsi la morte.

79-80. *in quella parte di mia etade*: la vecchiezza o *senio*, cioè la quarta parte della vita umana, secondo il *Convivio* (IV, XXIII 13 e XXVIII 1-8). Tutta la terzina riprende quasi alla lettera il luogo del trattato dove, descrivendo gli atti della *nobile anima* in questa *etade*, si porta a esempio la conversione di Guido: «come lo buono marinaio, come esso appropinqua al porto, cala le sue vele... così noi dovemo calare le vele de le nostre mondane operazioni e tornare a Dio con tutto nostro intendimento e cuore... Rendesi dunque a Dio la nobile anima in questa etade... e... uscir le pare di mare e tornare a porto. O miseri e vili che con le vele alte correte a questo porto... Certo lo cavaliere Lancelotto non volse entrare con le vele alte, né lo nobilissimo nostro latino Guido montefeltrano» (*Conv*. IV, XXVIII 3, 7-8). Il ricordo di questa pagina, qui esplicitamente citata, è alla radice della profonda e amara forza racchiusa nelle terzine che qui leggiamo. Si pensi all'impressione che sull'autore del *Convivio* dovette fare la notizia del cedimento del Montefeltro alla pressione di Bonifacio, preso dalla *superba febbre* del potere.

82. *ciò che pria mi piacëa*...: l'uso della frode, nel quale mi compiacevo.

– *m'increbbe*: mi dispiacque; è l'inizio del pentimento.

83. *pentuto e confesso*: pentito e confessato (*pentuto* è participio di *pentere* – cfr. v. 119 – che è la forma sempre usata nel poema; *confesso* è aggettivo verbale); i due participi si trovano spesso in coppia presso gli antichi, a indicare i due atti, interiore ed esteriore, della conversione: il pentimento dell'animo, e la confessione sacramentale.

– *mi rendei*: può valere, come intendono i più: mi feci frate, sottintendendo il complemento (rendersi frate, o monaca, era la for-

ahi miser lasso! e giovato sarebbe. 84
Lo principe d'i novi Farisei,
avendo guerra presso a Laterano,

ma più comune, ma esisteva anche la forma assoluta; cfr. *Purg*. XX 54). Tuttavia l'uso di *Purg*. III 119 (*io mi rendei, / piangendo, a quei che volontier perdona*) e di *Conv*. IV, XXVIII 7 («Rendesi dunque a Dio la nobile anima...»: cfr. nota ai vv. 79-80) autorizza a intendere anche: mi arresi a Dio, ritornai a Dio pentito, che è valore più forte della parola, e perciò sempre da preferire in Dante, e più strettamente coerente ai due participi che precedono. (Così intendono del resto anche il Buti, Benvenuto e il Landino.)

84. *ahi miser lasso!*: l'uso dell'inciso esclamativo (come sopra: *a cui mal prenda!*) rivela la natura appassionata dell'uomo, e i punti cruciali del suo ricordo.

– *e giovato sarebbe*: sarebbe pur servito (alla mia salvezza eterna); si veda la forza tragica di quel *sarebbe* alla fine del verso, condizionale irreale di cui già sappiamo la frase ipotetica sottintesa (*se non fosse il gran prete...*).

85. *novi Farisei*: così chiama Dante quei prelati che ripetono le colpe degli antichi Farisei, cioè quelli del tempo di Cristo bollati nel Vangelo per l'ipocrisia con cui ricoprono col manto dell'onorabilità la durezza e l'avidità dei loro cuori (*Matth*. 23). L'espressione è stata ritrovata in un testo pseudo-gioachimita («ob novorum pharisaeorum superbiam»: Manselli, *Ecclesia*, p. 120) e forse era diffusa nell'ambiente riformista francescano. Essa è comunque strettamente congeniale allo spirito dello stile dantesco, che l'assume e la tramanda fino a noi, elevata da frase polemica all'alta tragicità di questo contesto. Si cfr. anche *Ep*. XI 1, dove si paragona Roma all'antica Gerusalemme: «*Principum* quondam *Phariseorum* cupiditas, que *sacerdotium vetus* abominabile fecit...».

86. *presso a Laterano*: la *guerra* del papa è dunque nel cuore stesso della Chiesa; il palazzo del Laterano era allora la sede del pontefice e della curia, e le case dei Colonna, suoi nemici, sorgevano lì vicino; l'espressione è sarcastica come tutta la frase che segue. La *guerra* del papa coi Colonna, famiglia rivale dei Caetani per la supremazia in Roma, era scoppiata nel 1297, quando i due cardinali colonnesi Piero e Jacopo dichiararono l'invalidità dell'abdicazione di Celestino V e quindi dell'elezione di Bonifacio VIII. Il papa li scomunicò e ordinò loro di riconoscere la sua autorità, ma essi si rifiutarono e si chiusero in Palestrina. Posto l'assedio alla fortezza e non riuscendo a prenderla con la forza, Bonifacio vi riu-

e non con Saracin né con Giudei,
ché ciascun suo nimico era cristiano,
e nessun era stato a vincer Acri
né mercatante in terra di Soldano;
né sommo officio né ordini sacri
guardò in sé, né in me quel capestro

scì con l'inganno, seguendo il consiglio di Guido da Montefeltro (si veda la nota al v. 110).

87. *Saracin... Giudei*: i Saraceni, cioè i mussulmani, e i Giudei indicano in genere gli infedeli, contro i quali si riteneva lecito portar guerra in difesa dei cristiani, o in quanto usurpatori di una terra non loro. Si cfr. *Par.* XV 142-5, dove i Saraceni sono ricordati da Cacciaguida come *quella gente turpa* che *usurpa* la Terra Santa per negligenza dei papi; Saraceni e Giudei sono citati insieme anche in *Ep*. XI 4: «heresium... impietatis fautores, Iudei, Saraceni et gentes...».

88. *era cristiano*: il terribile verso definisce, forse più di ogni altro, la sinistra figura di questo papa.

89. *e nessun...*: si rimuove la possibile obiezione: per quanto cristiani, pure potevano aver meritato la guerra (Benvenuto).

– *a vincer Acri*: cioè a dar aiuto ai Saraceni nella presa di Acri: S. Giovanni d'Acri, ultimo possedimento cristiano rimasto in Terrasanta dopo le Crociate, era caduto nel 1291 con un feroce eccidio, che scosse tutta la cristianità.

90. *né mercatante*: si allude alla proibizione fatta ai cristiani da più papi e concilii di vender le loro mercanzie, specie armi e legname per le navi, in terra mussulmana. Questi cristiani a cui il papa faceva guerra non si erano dunque posti in alcun modo, né in pace né in guerra, al servizio degli infedeli: unico caso in cui poteva essere lecita una *guerra* contro di loro.

91. *sommo officio*: il supremo ministero di pontefice; *ordini sacri*: il sacerdozio (che comporta tre *ordini*: suddiaconato, diaconato, presbiterato); due cariche dunque sacre e altissime votate per loro natura alla pace.

92-3. *quel capestro...*: quel cordone o cinto, insegna dell'ordine francescano e simbolo di povertà e umiltà, *che solea fare...* che un tempo faceva più magri, per le astinenze, coloro che se ne cingevano. Si allude al rilassamento e alla corruzione dell'ordine (cfr. *Par*. XII 112 sgg.). Il papa non ebbe alcun riguardo (non *guardò*) ai

che solea fare i suoi cinti più macri.
Ma come Costantin chiese Silvestro
d'entro Siratti a guerir de la lebbre;
così mi chiese questi per maestro
a guerir de la sua superba febbre:
domandommi consiglio, e io tacetti

sacri vincoli che legavano ambedue. È lo sprezzo totale di chi, preso dalla *febbre* del potere (v. 97), non fa più alcun conto delle *cose di Dio* (XIX 2).

94. *come Costantin...*: come l'imperatore Costantino mandò a chiamare (*chiese*) il papa Silvestro dalla grotta dentro il monte Soratte (dove stava nascosto per timore delle persecuzioni). Secondo una diffusa leggenda (riportata in *Tresor* I 87, e citata da Dante anche in *Mon*. III, X 1), Silvestro, accorso, aveva battezzato l'imperatore, il quale subito era guarito dalla lebbra. Di qui la sua conversione e la famosa *donazione* del territorio di Roma al papa (cfr. XIX 115-7). Il riferimento non è dunque casuale.

95. *lebbre*: forma di singolare femminile della III declinazione usata in antico accanto alla forma in *-a* della I (inversamente tra i nomi della III[a] troviamo *loda*, *vesta* ecc.); altro esempio nella *Commedia* è *ale* di *Purg*. XXIX 109 (su questi scambi di declinazione cfr. Parodi, *Lingua*, p. 244).

96. *per maestro*: cioè per medico; *maestro* era il titolo del medico, come *ser* del notaio (cfr. *Tesoro versificato*, p. 147: «E chavalcate quanto potete più ratto / a una chaverna di monte Serrato / e menatemi uno maestro / ch'è ivi, et à nome Salvestro»). «Ma Costantino era malato del corpo, Bonifacio dell'anima» (Torraca).

97. *superba febbre*: è la febbre di dominio, nata da superbia. Sostantivo e aggettivo (si noti l'allitterazione) sono una di quelle forti coppie definitorie proprie dello stile dantesco, che concentrano in sé un'intera situazione. (Ricordiamo, fra i molti esempi, il *disdegnoso gusto* di XIII 70 e i *dubbiosi disiri* di V 120.)

98. *tacetti*: straordinario silenzio, che racchiude stupore e riprovazione, dell'antico uomo d'armi, rotto a tutte le perfidie, e che pur conserva quel rispetto delle cose sacre che l'altro, a lui tanto superiore in grado, ha per sempre perduto.

– *tacetti* è perfetto debole (cfr. *seguette* a XXV 40 e nota).

perché le sue parole parver ebbre. 99
E' poi ridisse: "Tuo cuor non sospetti;
finor t'assolvo, e tu m'insegna fare
sì come Penestrino in terra getti. 102
Lo ciel poss'io serrare e diserrare,

99. *parver ebbre*: parvero quelle di uomo ebbro, ubriaco. Come egli era infatti, di sfrenata superbia.

100. *non sospetti*: non abbia timore (cfr. III 14 e nota). Bonifacio attribuisce a timore il silenzio dell'altro: ulteriore segno di una completa cecità morale.

101. *finor t'assolvo*: se hai paura di commetter peccato, io te ne assolvo fin d'ora. Altro spregio delle cose divine (in questo caso il sacramento della confessione) che Bonifacio crede poter usare al servizio della propria passione. Ma i gesti sacri non hanno alcun valore – come anche il diavolo sa – se non vi partecipa il cuore. Si noti che mentre le altre battute del dialogo hanno un riscontro in Riccobaldo (cfr. nota seguente e nota al v. 110), questa dell'assoluzione previa, che è poi il perno della storia, appare invenzione tutta dantesca. Essa non è tuttavia arbitraria, ma ha anch'essa un fondamento storico: Bonifacio aveva infatti concesso indulgenza a chi lo avesse aiutato nella guerra contro i Colonnesi (Nardi, *Dal Convivio*, p. 321).

– *e tu m'insegna*...: così leggiamo la battuta nella cronaca di Riccobaldo sopra citata dove, al rifiuto di Guido di prendere il comando delle milizie pontificie, il papa replica: «Saltem *me instruas quonam modo* eos subigere valeam» («almeno insegnami come io possa riuscire a sottometterli»), dove è innegabile la corrispondenza delle parole e del costrutto sintattico con il testo dantesco.

102. *sì come*...: la cosa è detta senza veli, e con aperta violenza (*in terra getti*). Di fatto il papa fece radere al suolo la rocca di Palestrina.

– *Penestrino*: in latino *castrum Praenestinum* (nel territorio dell'antica *Praeneste*), oggi Palestrina. Imprendibile fortezza dei Colonnesi.

103. *serrare e diserrare*: chiudere e aprire, con il condannare e l'assolvere dai peccati; cfr. *Matth*. 16, 19: «et tibi dabo claves regni caelorum, et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum in caelis, et quodcumque solveris super terram erit solutum in caelis». Lo stesso passo è citato in *Mon*. III, VIII 9-11, dove se ne discute e precisa il senso e il limite. Tale limite apparirà nelle parole del diavolo alla fine del canto (vv. 118-20). Il potere conferito da

come tu sai; però son due le chiavi
che 'l mio antecessor non ebbe care". 105
Allor mi pinser li argomenti gravi
là 've 'l tacer mi fu avviso 'l peggio,
e dissi: "Padre, da che tu mi lavi 108

Cristo a Pietro, simboleggiato dalle chiavi, è ricordato anche a XIX 92.

104. *però*: perocché, perché.

– *son due*: queste parole sembrano contenere una minaccia. Il papa può infatti, oltre che assolvere, anche scomunicare, condannando così alla dannazione eterna. E ricordiamo che Bonifacio aveva di fatto scomunicato i Colonnesi.

105. *'l mio antecessor*: Celestino V; *non ebbe care*: perché vi rinunziò. La frase appare ferocemente ironica, se si sa – come tutti sapevano allora – che era stata la perfidia di Bonifacio a indurre Celestino all'abdicazione (cfr. III 59-60 e nota).

106. *mi pinser*: mi spinsero (il verbo indica l'interna resistenza).

107. *là 've 'l tacer*: cioè mi portarono a tal punto, a tal condizione d'animo, che il rifiutare il consiglio mi parve peggior partito che il darlo. Non è chiaro (e l'ambiguità è voluta) se *il peggio* voglia intendere: peggior peccato (cioè che la disobbedienza al papa fosse peggior peccato del consiglio fraudolento), o non forse: peggiore situazione (cioè che l'incorrere nell'ira di Bonifacio gli apparve più temibile che il commetter peccato); così già Benvenuto: «quia voluit potius contra conscientiam complacere Bonifacio, quam displicere illi pro salute animae suae». Si può anche pensare che Guido tema di incorrere nella scomunica, alla quale le parole del papa ai vv. 103-4 potrebbero essere precisa allusione, come si è detto. Riaffiora in lui l'uomo vecchio, lo stratega calcolatore, che valuta rapidamente ove sia il minor rischio.

108. *Padre...*: era l'appellativo consueto che si dava al papa, spesso unito a «santo»; qui appare gravemente ironico, perché questo «padre» parla a perdizione del figlio.

– *da che tu mi lavi*: giacché tu mi assolvi in anticipo. Guido sembra voler porre in chiaro i termini di un patto, ripetendo ciò che l'altro ha offerto, perché non ci siano equivoci. Egli ha infatti precisa coscienza di stare per commettere un *peccato* (v. 109). E tuttavia il grande astuto cade nel tranello di uno più astuto di lui. Qualunque fanciullo sapeva infatti che *assolver non si può chi non si pente*, come il diavolo – suprema ironia – spiegherà alla fine.

di quel peccato ov'io mo cader deggio,
lunga promessa con l'attender corto
ti farà triunfar ne l'alto seggio".
Francesco venne poi com'io fu' morto,
per me; ma un d'i neri cherubini
li disse: "Non portar: non mi far torto.
Venir se ne dee giù tra ' miei meschini

110. *lunga promessa...*: cioè promettere molto, mantenere poco. Che non era una ovvietà, ma indicava una precisa linea politica: non intestardirsi nella guerra, che lo avrebbe fiaccato (data la forza dei Colonnesi, e l'imprendibilità di Palestrina), ma venire a patti, far pace, e poi non mantener le promesse. Che è ciò che Bonifacio fece. Egli offrì infatti un accordo ai Colonnesi, che vennero a chieder perdono; tolta loro la scomunica e promesso di restituirli nella dignità e stato di prima in cambio della resa di Palestrina, fece poi radere al suolo quella fortezza (Villani VIII 23). Anche questa frase dantesca sembra tradurre le parole di Guido come le riferisce lo storico sopra citato: «multa promittite, pauca servate de promissis».

– *attender corto*: mantenere poco; mantenere era senso proprio del verbo *attendere*, detto di promessa.

111. *triunfar...*: trionfare dei tuoi nemici, cioè riuscir vincitore assoluto. *ne l'alto seggio*, nel trono pontificio, il più alto nel mondo cristiano. I due termini *triùnfar* e *alto* sembrano assecondare la superba brama dell'altro.

112. *Francesco...*: san Francesco viene a prendere la sua anima, perché Guido apparteneva al suo ordine.

113. *per me*: a prendermi (era il senso normale di andare o venire *per qualcuno*; cfr. XXI 39); ricordiamo che qui parla l'anima (cfr. v. 73).

– *neri cherubini*: sono i diavoli, che una volta erano angeli (cfr. XXIII 131: *li angeli neri*); i cherubini erano il secondo dei nove ordini angelici.

114. *non mi far torto*: «notevole la familiarità, con cui parla il diavolo al santo, e più notevole che gli parli in nome della giustizia» (Torraca). Ma i diavoli, come i dannati danteschi, hanno una chiarissima coscienza del bene e del male: essi hanno infranto l'ordine etico, ma lo riconoscono per tale, e riconoscono quindi giuste le loro pene. È questa una caratteristica di tutto l'*Inferno*, e il modo primario in cui vi si manifesta la presenza di Dio.

115. *meschini*: servi, schiavi (cfr. IX 43).

perché diede 'l consiglio frodolente,
dal quale in qua stato li sono a' crini;
ch'assolver non si può chi non si pente,
né pentere e volere insieme puossi
per la contradizion che nol consente".
Oh me dolente! come mi riscossi
quando mi prese dicendomi: "Forse
tu non pensavi ch'io loïco fossi!".

117. *dal quale in qua...*: cioè dal momento in cui l'ebbe dato in poi.

– *a' crini*: ai capelli, cioè dietro a lui, pronto a ghermirlo; perché da quel momento Guido aveva perduto tutto il vantaggio della sua conversione (*e giovato sarebbe!*).

118-20. In questa terzina, che unisce la più nota dottrina cristiana (non si dà assoluzione senza pentimento) alla più elementare logica aristotelica (nonsi può pentirsi e insieme voler peccare, per il principio di non contraddizione), sta il nocciolo di tutta la storia. La cosa sembra ovvia, ma la sua sostanza è un monito a non usare in forma esteriore ciò che ha valore solo interiore (che era la grande tentazione della Chiesa di allora: di qui la simonia). Dante affronta lo stesso tema in *Mon*. III, VIII 8, dove afferma che né il papa né Dio stesso potrebbe assolvere un cuore non pentito («quod etiam facere ipse Deus non posset»).

121. *Oh me dolente!*: cfr. sopra: *ahi miser lasso!* Lo spirito di Guido non riesce a placarsi, per esser stato già in salvo, dopo una vita di errori e peccati, ed essersi poi perduto per quel tragico momento in cui cedette all'inganno del papa.

– *mi riscossi*: quasi si risvegliasse bruscamente (cfr. IV 2) dall'illusione della salvezza che la vista di Francesco gli aveva recato. Il verso ha la forza drammatica e l'evidenza tipiche di tutto il racconto di Guido.

122-3. *Forse tu non pensavi...*: allora, cedendo a Bonifacio, e ora, illudendoti di salvarti; tu sapevi bene infatti che il suo era un sofisma. La feroce ironia del demonio è in tono con il sarcasmo che domina l'intero episodio.

123. *löico*: uno che conosce i principi della logica aristotelica, tra i quali è quello di non contraddizione (v. 120). Il diavolo dantesco – come quello biblico, angelo decaduto – conosce la filosofia e la teologia, e su questo piano non si può ingannarlo.

A Minòs mi portò; e quelli attorse
otto volte la coda al dosso duro;
e poi che per gran rabbia la si morse,
disse: "Questi è d'i rei del foco furo";
per ch'io là dove vedi son perduto,
e sì vestito, andando, mi rancuro».
Quand'elli ebbe 'l suo dir così compiuto,
la fiamma dolorando si partio,
torcendo e dibattendo 'l corno aguto.

124. *Minòs*: il giudice infernale, che assegna il cerchio dovuto alle anime (cfr. V 4 sgg.).
– *attorse*: attorcigliò.
125. *otto volte*: a indicare il cerchio ottavo; *al dosso duro*: la schiena di Minosse è detta *dura*, come duri sono i suoi atti e parole.
126. *la si morse*: questo gesto di Minosse è eccezionale: esso sembra esprimere il rimordere della coscienza, o meglio la *gran rabbia* del conte per essersi lasciato sedurre. Minosse, secondo gli antichi, è appunto figura della coscienza, e quindi i suoi atti sono quasi un riflesso dell'anima di Guido. Per l'ordine dei pronomi atoni, cfr. *lo mi vieta* a XIX 100 e nota.
127. *del foco furo*: del fuoco che *invola*, rapisce allo sguardo gli spiriti (XXVI 41-2), cioè quello dell'ottava bolgia. Per *furo*, ladro, cfr. XXI 45 e nota.
128. *per ch'io*: finito il racconto, l'amara conclusione del presente: *son perduto*, per sempre, senza appello. Il ripetersi del participio usato per Ulisse (XXVI 84) ci avverte che anche nel primo caso è presente nel termine un valore morale (cfr. nota *ad locum*).
129. *sì vestito*: di fuoco.
– *mi rancuro*: il verbo *rancurarsi* (da *rancura*) è più che dolersi: esprime un dolore tormentoso. Come ciò appaia è detto ai vv. 131-2, che compiono l'immagine dolente e implacata del conte di Montefeltro. Egli è connotato da questa cupa «rancura», dovuta all'inganno in cui si è lasciato prendere, e alla sorda ira contro il *gran prete* che lo ha per sempre perduto.
131. *partio*: partì: perfetto arcaico più volte incontrato (cfr. v. 78 e nota).
132. *torcendo e dibattendo*: la punta della fiamma si allontana così, esprimendo nel *torcersi* e *dibattersi* senza requie il torcersi del suo cuore.

Noi passamm'oltre, e io e 'l duca mio,
su per lo scoglio infino in su l'altr'arco
che cuopre 'l fosso in che si paga il fio
a quei che scommettendo acquistan carco. 136

133. *passamm' oltre*: è il consueto atto del pellegrino Dante; i tragici incontri lo scuotono fin nel profondo, ma egli è qui proprio per *andar oltre* ad essi (cfr. XVI 61 e nota).

134. *l'altr'arco*: il nuovo ponte, che s'inarca sulla bolgia (il *fosso*) seguente.

135. *si paga il fio*: si paga il conto, il dovuto salario (*fio* in antico vale appunto «salario»). Benvenuto: «Debita solutio et punitio».

136. *scommettendo*: separando ciò che è «commesso», unito (*scommettere* vale qui come contrario di *commettere*, mettere insieme): cioè seminando discordie, guerre e scismi.

– *acquistan carco*: acquistano carico di colpa, cioè diventano colpevoli. – Per la forma *carco* cfr. *carca* a VIII 27 e nota.

CANTO XXVIII

[Canto XXVIII, nel quale tratta le qualitadi de la nona bolgia, dove l'auttore vide punire coloro che commisero scandali, e ' seminatori di scisma e discordia e d'ogni altro amle operare.]

Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue e de le piaghe a pieno
ch'i' ora vidi, per narrar più volte?
Ogne lingua per certo verria meno

1-3. *Chi poria mai...*: l'attacco è nuovo e imprevisto. La bolgia ottava è fatto concluso e oltrepassato. Là il solitario e nascosto tormento di due spiriti eccezionali e invisibili, qui la più varia e terribile moltitudine, che si presenta soprattutto come adunata di piaghe e ferite, di strazio visibile. – Chi mai potrebbe riferire in modo esauriente (*a pieno*), anche servendosi della prosa (*parole sciolte*) e anche se lo narrasse (*per narrar*, forma concessiva), *più volte*, in vari modi, le terribili ferite ch'io vidi ora, nella nuova bolgia? – È questa la figura retorica dell'impossibile (se si accumulasse ogni possibile mezzo, pur non si riuscirebbe...) che Dante eredita dai classici, e che ha qui il compito di annunciare l'infinita varietà di piaghe, di scempio del corpo umano, che caratterizzerà la bolgia nona. Per il movimento stilistico, si cfr. *Aen*. II 361-2: «Quis cladem illius noctis, quis funera fando / explicet aut possit lacrimis aequare labores?».

1. *parole sciolte*: è l'*oratio soluta* dei latini, la prosa, che non è «legata» dalle regole metriche del verso, e quindi ha maggiori possibilità di espressione (cfr. Ovidio, *Trist*. IV 10, 24: «verba soluta modis»).

4. *Ogne lingua...*: anche qui un'eco virgiliana: «Non, mihi si linguae centum sint oraque centum, / ... omnis scelerum comprendere formas, / omnia poenarum percurrere nomina possim» (*Aen*. VI 625-7). Per *venir meno* si cfr. IV 147.

per lo nostro sermone e per la mente
c'hanno a tanto comprender poco seno.
S'el s'aunasse ancor tutta la gente
che già in su la fortunata terra
di Puglia, fu del suo sangue dolente

5-6. *per lo nostro sermone e per la mente*: per l'insufficienza sia del linguaggio umano (*nostro sermone*) sia dell'intelletto (*mente*) che non hanno la capacità, lo spazio ricettivo (*seno*) per accogliere in sé *tanto* (cioè tante cose, così numerose e così diverse). Quella imprevedibile e varia adunata *del sangue e de le piaghe* supera cioè le possibilità non solo del linguaggio, ma anche della mente umana. (Cfr. *Conv*. III, IV 4: «e dico che se difetto fia ne le mie rime,... di ciò è da biasimare la debilitade de lo 'ntelletto e la cortezza del nostro parlare».)

7-21. *S'el s'aunasse...*: altra figura simile alla prima. Ma questa volta l'attacco si ispira a una canzone del poeta provenzale che apparirà in questa stessa bolgia (*Si tuit li dol* di Bertran de Born: Se si riunissero insieme tutti i dolori e i pianti uditi in questo mondo dolente...), da lui scritta in morte del giovane re Enrico d'Inghilterra (cfr. vv. 134-5 e note). Senso generale: se si adunassero tutti i feriti e mutilati delle più terribili guerre antiche e moderne, non si riuscirebbe ad eguagliare (*d'aequar sarebbe nulla*, v. 20) ciò che appariva nella nona bolgia. *Aequar* è lo stesso verbo usato da Virgilio nel testo riportato sopra, in nota al v. 1. Per la forma *aunare* cfr. III 120 e nota.

8. *la fortunata terra*: terra sfortunata, di tristi fortune (Tommaseo): questo appellativo, precedendo una serie di tragici eventi, non sembra potersi intendere come felice, fertile (il *felix* latino, detto della Campania), ma piuttosto come «sventurata» (Anonimo, Benvenuto, Lombardi). L'aggettivo in antico era infatti ancora una *vox media*, potendo assumere il senso di «soggetto a buona o cattiva fortuna», e col valore di «disgraziato» si trova appunto in più testi del '200 (cfr. GDLI, *ad vocem*).

9. *Puglia*: il nome comprendeva tutta la parte continentale del Regno di Sicilia, limitata a nord dai fiumi *Tronto e Verde* (cfr. *Par*. VIII 63); più generalmente, l'Italia meridionale. Dante la sceglie a paragone, perché là erano avvenute le più sanguinose battaglie sia dell'antichità (Canne) che dei suoi tempi (Benevento e Tagliacozzo): «e fa menzione di cinque grandi tagliate d'uomini, le quali furono tutte nello territorio d'Italia nella provincia di Puglia» (Lana).

per li Troiani e per la lunga guerra
che de l'anella fé sì alte spoglie,
come Livio scrive, che non erra,
con quella che sentio di colpi doglie
per contastare a Ruberto Guiscardo;

– *del suo sangue dolente*: cioè sofferente per sanguinose ferite.

10. *per li Troiani*...: s'allude quasi certamente alla prima guerra che insanguinò quelle regioni, cioè quella condotta dai Troiani per stabilirsi in Italia. Ma su questa non pacifica interpretazione si veda la nota alla fine del canto.

– *la lunga guerra*: è la seconda guerra punica, durata ben diciassette anni, e culminata nella strage di Canne, dove, come scrive Tito Livio (XXIII 12, 1), si diceva che Annibale avesse raccolto tre moggia di anelli tolti ai romani caduti in battaglia (il fatto è ricordato anche in *Conv*. IV, V 19).

11. *sì alte spoglie*: così importante, prezioso bottino: trattandosi di anelli d'oro, portati al dito dai patrizi romani, senatori e cavalieri.

12. *che non erra*: che dice la verità, storico degno di fede (cfr. *Mon*. II, III 6: «Titus Livius, gestorum Romanorum scriba egregius»). Tito Livio, in realtà, al luogo citato aggiunse una chiosa prudenziale alla voce leggendaria delle tre moggia: «Fama tenuit, quae propior vero est, haud plus fuisse modio».

13. *con quella*...: dipende da *s'aunasse* del v. 7; se tutta la gente caduta nelle battaglie dell'antichità si riunisse a quella...

– *sentio di colpi doglie*: sentì il dolore dei colpi ricevuti in battaglia (colpi di lancia e spada, quindi cruenti); è espressione simmetrica a *fu del suo sangue dolente* del v. 9.

14. *contastare*: opporsi militarmente; *contastare* per contrastare (nel senso specifico di «opporre resistenza»), come *contasto* per contrasto (VII 85), è usato comunemente dagli antichi in poesia e in prosa; il verbo, nato forse per contaminazione tra «contrastare» e «contestare», è costruito sia con la preposizione *a* che con il compl. oggetto (cfr. *Rime* XLVII 12).

– *a Ruberto Guiscardo*: normanno, figlio di Tancredi d'Altavilla e fratello di Riccardo duca di Normandia; fatto duca di Puglia (1059) con investitura del papa Niccolò II, si conquistò il territorio in sanguinose guerre, durate un ventennio, contro i Saraceni, gli altri conti normanni, le città di Bari e di Amalfi, e i Ducati di Benevento e di Salerno, caduti per sua mano nel 1077. Ben numerosi furono dunque coloro che a lui *contastarono* e che morirono in

e l'altra il cui ossame ancor s'accoglie
a Ceperan, là dove fu bugiardo
ciascun Pugliese, e là da Tagliacozzo,
dove sanz'arme vinse il vecchio Alardo;

quelle guerre. Per la sua guerra ai Saraceni e la fedeltà alla Chiesa, Roberto Guiscardo sarà posto da Dante in paradiso tra i difensori della fede (*Par*. XVIII 48).

15. *e l'altra*: cioè: e l'altra gente (coordina: *Se s'aunasse tutta la gente... con quella... e l'altra...*); dopo le guerre antiche, e le guerre normanne, sono ricordate le più recenti stragi delle guerre tra angioini e svevi per il possesso dell'Italia meridionale.

– *ossame*: le ossa dei cadaveri insepolti dei guerrieri; di tali misere ossa tornerà l'immagine quando Manfredi stesso (*Purg*. III 127-32) ricorderà la battaglia di Benevento, e la sua morte.

– *ancor*: erano trascorsi trentaquattro anni dalla battaglia di Benevento, avvenuta nel 1266.

16. *a Ceperan*: presso Ceprano; questa cittadina, al confine tra lo Stato della Chiesa e il Regno di Puglia, presso il Ponte sul Liri (il *Verde* di Dante: *Purg*. III 131), era in posizione strategica, quasi porta d'ingresso al Regno: secondo una voce che qui Dante raccoglie, ma non documentata, i baroni pugliesi che Manfredi vi aveva posto a custodia lo tradirono, lasciando entrare i francesi di Carlo d'Angiò. Di qui la ritirata su Benevento e la sconfitta finale con la morte del re, che Dante ricorderà nel *Purgatorio* al luogo sopra citato. Dante sa bene, dunque, che la grande battaglia era avvenuta a Benevento, e non a Ceprano. Ma nomina quest'ultima per sottolineare il tradimento, che fu la principale causa della sconfitta (cfr. nota al v. 18).

– *bugiardo*: sleale verso il re, non mantenendo l'impegno di difendere la posizione.

17. *da Tagliacozzo*: presso Tagliacozzo; è l'altra sanguinosa e terribile battaglia (1268) dove fu vinto l'ultimo degli Svevi, Corradino, e fu stabilito definitivamente il dominio angioino nel sud. – *da* è indicazione generica di luogo (presso, dalla parte di) come altrove di tempo (cfr. *da poppa*, *Purg*. II 43; *da mattina*, *Par*. XXXI 118).

18. *dove sanz' arme...*: Corradino credeva di aver vinto la battaglia, e si riposava, quando fu sopraffatto da una nuova schiera di Francesi tenuta fino allora in disparte, e quindi fresca di forze, per consiglio del vecchio cavaliere Alardo (Erard) di Valery giunto da

e qual forato suo membro e qual mozzo
mostrasse, d'aequar sarebbe nulla
il modo de la nona bolgia sozzo.
Già veggia, per mezzul perdere o lulla,
com'io vidi un, così non si pertugia,
rotto dal mento infin dove si trulla.

poco dalla Terra Santa, e familiare di Carlo (cfr. Villani VII 36 e 37). Egli fu dunque di fatto il vincitore, *sanz'arme*, perché non combatté, ma col consiglio.

19-20. *e qual... mostrasse*: finisce qui la lunga frase ipotetica aperta al v. 7: se tutti questi feriti dunque si potessero radunare, e ciascuno di loro mostrasse chi (*qual*) le membra ferite, chi quelle troncate...

20. *d'aequar sarebbe nulla*: in nessun modo si potrebbe agguagliare...; per il costrutto *esser niente* di cfr. IX 57 e XXII 143; il latinismo *aequare* discende direttamente dal verso virgiliano citato sopra, in nota al v. 1.

21. *il modo*: la condizione, qui generalmente indicata (e si tratterà di orrendi tagli, squarci delle membra ecc. come più oltre si verrà determinando). – *sozzo*: lo spostamento dell'aggettivo in fine di verso vuol rilevare la terribilità di quella *sozzura*. *sozzo* vale sporco e, per traslato, turpe (cfr. la *sozza imagine di froda* di XVII 7 e *l'opere sozze* di *Par.* XIX 136); qui il valore fisico (le membra sporche di sangue: si veda il v. 105) si unisce a quello psicologico (ributtante a vedersi).

22. Comincia la drammatica sfilata di questi corpi straziati, dove la deformità è vista, salvo nell'ultimo caso, come orrore e *sozzura* appunto, e non con l'occhio della pietà.

22-3. *Già veggia...*: costruzione: mai una botte (*veggia*) per il fatto di perdere una parte del suo fondo (*mezzule* e *lulle* erano rispettivamente la doga centrale e le due laterali fatte a mezza luna, che costituivano il fondo della botte; *mezzule*: di mezzo; *lulla*, da *lunula*: lunetta) non si fora, si spacca (*si pertugia*) così, come io vidi uno...

24. *rotto...*: spaccato, aperto dal mento fino all'ano: *dove si trulla*, «cioè fino alla parte... ove si fa spesse volte suono per ventosità del ventre» (Buti). Il verbo apre la serie di voci basse e spregiative che caratterizzano questa descrizione: si vedano, più avanti, *minugia*, *tristo sacco*, *merda*, *trangugia*, *dilacco* ecc. Esse corrispondono al *modo sozzo* che è il segno della bolgia.

Tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.
Mentre che tutto in lui veder m'attacco,
guardommi, e con le man s'aperse il petto,
dicendo: «Or vedi com'io mi dilacco!
vedi come storpiato è Mäometto!

25. *pendevan*: cfr. *Phars*. IX 773-4: «Dissiluit stringens uterum membrana, fluuntque / viscera».
– *le minugia*: le interiora, cioè le budella (Buti). Dal lat. *minutia*.
26. *la corata*: per *corata* s'intendeva «fegato, cuore e polmoni» (Buti), cioè gli organi racchiusi nelle cavità del torace e dell'addome, che ora eran resi visibili (*pareva*) dallo squarcio che percorreva tutto il corpo dall'alto in basso.
– *tristo sacco*: lo stomaco: *tristo* per la funzione che è indicata nel verso seguente.
27. *che merda fa*: la definizione prescelta tende ad abbassare a oggetto spregevole questo come gli altri organi del corpo (si veda sopra *minugia*, *corata*); *trangugiare* vale inghiottire con avidità, bestialmente.
28. *m'attacco*: mi attacco con lo sguardo, mi affiso; preso da quella terribile nuova vista. Cfr. *Aen*. I 495: «stupet obtutuque haeret defixus in uno».
29. *s'aperse il petto*: aprendo allo sguardo dell'altro, di cui indovina l'orrore, anche ciò che ancora non pareva; il gesto sembra richieder pietà, come suggeriscono le parole seguenti.
30. *Or vedi*: cfr. *Purg*. III 110: così Manfredi indicherà la sua ferita, quasi continuandosi il legame fra i due canti che il ricordo di Benevento ha provocato (cfr. sopra, v. 15).
– *mi dilacco*: sono diviso, squarciato tra costa e costa (da *lacca*: costa; cfr. VII 16; XII 11). Il verbo è coniato da Dante ed ha, nella serie lessicale indicata sopra in nota al v. 24, la maggior forza espressiva.
31. *vedi come... Mäometto*: usa per se stesso la terza persona, «quasi intenda: quel Maometto famoso, che tanti milioni di uomini onorano su nel mondo...» (Torraca). Maometto, il fondatore dell'Islamismo, è posto qui per primo, come il maggior operatore di scisma in seno alla cristianità («il principe delle eresie» lo chiama l'Anonimo). Secondo la tradizione medievale dell'Occidente Maometto era infatti in origine un prete cristiano, spinto allo scisma da un alto prelato (per alcuni lui stesso) deluso nelle sue aspi-

Dinanzi a me sen va piangendo Alì,
fesso nel volto dal mento al ciuffetto. 33
E tutti li altri che tu vedi qui,
seminator di scandalo e di scisma

razioni. Così gli enciclopedisti in genere, tra cui Vincenzo di Beauvais; lo stesso Brunetto Latini nel *Tesoro* (I 88) lo presenta come un malvagio predicatore, che allontanò il popolo dalla vera fede. Egli appare spaccato in due, con pena maggiore di ogni altro, perché appunto aveva scisso in due la Chiesa, con la più grave ed estesa delle divisioni. La continua e pesante aggressione dell'Islam contro la cristianità (con l'occupazione della Sicilia, della Spagna, e soprattutto della Terra Santa) rendeva a tutti odioso il suo nome. (Su Maometto nel Medioevo si veda la voce a cura di F. Gabrieli in ED III, pp. 815-6.)

32. *Alì*: cugino, genero e primo discepolo di Maometto, che fondò una nuova setta all'interno dell'Islamismo; era considerato da molti fra gli antichi come il suo maestro (per questo qui andrebbe *dinanzi* a lui: Guido da Pisa).

33. *fesso*: part. forte di *fendere*: spaccato. Cfr. Guittone, *Rime* XIX 71: «le spade lor, con che v'han fesso i visi».

– *al ciuffetto*: cioè fino all'attaccatura dei capelli sulla fronte; Alì compie nel suo corpo (dal mento in su) quel che manca alla spaccatura di Maometto (dal mento in giù), forse a indicare che egli fu la testa, o mente, dell'opera separatrice, secondo l'opinione sopra riportata. O forse come segno dell'ulteriore divisione da lui compiuta in seno all'Islam, di cui Dante apparirebbe qui a conoscenza.

35. *di scandalo e di scisma*: i due termini indicano ambedue divisione, ma il primo si riferisce a discordie e contese civili, il secondo a scissioni in seno alla Chiesa, per motivi dottrinali: «scisma è il peccato per il quale qualcuno separa una o più persone dall'unità della Chiesa; scandalo invece è il peccato per il quale qualcuno, con la parola o col fatto, spezza l'unità di una comunità civile o di un'amicizia» (Guido da Pisa). Gli abitanti di questa bolgia hanno dunque in comune la colpa d'aver separato, con mala intenzione, comunità o persone prima fra loro concordi. – Per il valore di *scandalo*, «discordia», da molti frainteso, si veda Compagni II 3: «I seminatori degli scandoli li diceano: Signore, non entrare in Pistoia...»; e così sempre nella *Cronica*; cfr. anche Sacchetti CLX 178-80: «così ha fatto questo maladetto corbo, che è venuto a mettere scandolo tra quelle due arti...».

fuor vivi, e però son fessi così.
Un diavolo è qua dietro che n'accisma
sì crudelmente, al taglio de la spada
rimettendo ciascun di questa risma,
quand'avem volta la dolente strada;
però che le ferite son richiuse
prima ch'altri dinanzi li rivada.

36. *vivi*: da vivi.

37. *Un diavolo è qua dietro...*: in questa bolgia c'è dunque un diavolo, armato di spada, che strazia i peccatori, come nella prima si son visti quelli armati di frusta; sono le due sole brevi apparizioni dei diavoli veri e propri fuori dalla fossa dei barattieri, a loro espressamente ed esclusivamente riservata. Questi non hanno una specifica fisionomia, ma fanno parte del quadro, quasi a ricordare la loro attiva presenza nel cerchio ottavo. – *qua dietro*, dice Maometto, cioè alle mie spalle, perché egli lo ha da poco oltrepassato e ne porta le ferite vive e recenti.

– *accisma*: acconcia (Vellutello); il verbo deriva dall'antico francese *acesmer*, adornare (Parodi, *Lingua*, p. 222) ed è usato nello stesso mal senso di *conciando* di XXX 33. (Valore ancora vivo nel toscano moderno: «chi ti ha conciato così?») Lo stesso verbo si ritrova, non a caso, nella canzone di Bertran de Born che canta le armi (*Be•m platz* 27: *chascus deu esser acesmatz*: ciascuno deve essere preparato). Riscontro che ci assicura del significato del termine, data la presenza del trovatore, e di quella sua canzone, in questo canto (cfr. v. 134 e nota).

38. *al taglio*: dipende da *rimettendo*: sottoponendo di nuovo.

39. *di questa risma*: di questa schiera: «risma si chiama lo legato delle carte della bambagia di dodici quaderni, e qui si pone per la setta» (Buti). Il termine appartiene alla serie di vocaboli con cui Dante denomina i gruppi dei dannati, in sé non spregiativi, ma che tali diventano (cfr. nota a XV 37 e 41). Forse da quest'uso traslato dantesco dipende quello moderno («di tal risma»).

40. *quand' avem volta*: quando abbiamo girato completamente, finito di girare, la dolorosa pista della bolgia. Il diavolo, posto al punto di partenza, riapre ad ognuno le ferite appena richiuse (vv. 41-2).

42. *prima ch'altri*: prima che ciascuno di noi (per *altri* con valore determinato cfr. XXVII 56 e nota).

Ma tu chi se' che 'n su lo scoglio muse,
forse per indugiar d'ire a la pena
ch'è giudicata in su le tue accuse?». 45
«Né morte 'l giunse ancor, né colpa 'l mena»,
rispuose 'l mio maestro «a tormentarlo;
ma per dar lui esperienza piena, 48
a me, che morto son, convien menarlo
per lo 'nferno qua giù di giro in giro;
e quest'è ver così com'io ti parlo». 51

43. *Ma tu chi se'*: è il consueto passaggio di domanda dal dannato a Dante, o viceversa (cfr. XXVI 55-6): io ho risposto alla tua muta domanda (vv. 28-30), ma a tua volta tu chi sei, che così indugi a guardarci?

– *muse*: ti attardi a guardare (cfr. *Fiore* CLXIV 13: «sta a la musa», sta fermo a guardare, aspettando); *musare* (francese ant. *muser*), verbo detto propriamente di animale che sosta levando il muso in aria, vale per lo più in antico andar guardando attonitamente, col viso levato, indugiando; da cui anche soltanto attardarsi, perder tempo (Varchi, *Opere* II 43: «che stai tu costì a musare?»). È quindi termine realistico e leggermente spregiativo, che tradisce insofferenza.

44. *per indugiar*: per ritardare così il momento di andare alla pena. Come spesso altrove, le anime prendono Dante per un dannato appena giunto dal mondo.

45. *ch'è giudicata*: si allude al giudizio di Minosse, che *giudica e manda* in base all'accusa del peccatore (cfr. V 7-10).

46. *'l giunse*: lo raggiunse, lo colse (per il valore di *giungere*, cfr. VIII 18).

– *'l mena*: lo porta (qui nell'inferno) *a tormentarlo*, cioè a farlo tormentare dall'uno o dall'altro supplizio. Non è quindi né morto né dannato.

48. *ma per dar lui...*: Virgilio dà qui una spiegazione del viaggio di Dante che concede a pochi altri: l'insieme della risposta somiglia a quella data a Chirone (cfr. XII 85-90).

– *esperïenza piena*: cioè completa, del male.

49-50. *convien menarlo per lo 'nferno*: si cfr. XII 85-6: *e sì soletto / mostrar li mi convien la valle buia*.

51. *com' io ti parlo*: questa dichiarazione, propria del parlar quotidiano, si usa per garantire come vere cose che sembrerebbero inverosimili: Virgilio previene in anticipo l'incredulità di chi l'ascolta.

Più fuor di cento che, quando l'udiro,
s'arrestaron nel fosso a riguardarmi
per maraviglia obliando il martiro.
«Or dì a fra Dolcin dunque che s'armi,

52. *Più... di cento*: come spesso altrove *più di mille*, indica numero grandissimo.

54. *per maraviglia*: massimo della meraviglia, il dimenticare l'orribile pena subita (*il martiro*); l'attonito arrestarsi delle anime – tutte quelle che han potuto udire le parole di Virgilio – per la gran meraviglia, ritornerà anch'esso, sia pur in ben diversa atmosfera nel III del *Purgatorio* (88-93), e già nel II, con una simile precisazione, affidata allo stesso gerundio (*quasi oblïando d'ire a farsi belle*: 75).

55. *Or dì.. dunque*: quasi non partecipe della meraviglia comune, Maometto raccoglie solo, del fatto di parlare a un vivo, che quindi presto tornerà sulla terra (v. 56), la possibilità di avvertire l'altro scismatico ora vivente del pericolo che incombe su di lui. Si noti la consueta e voluta compresenza, o livellamento storico, di fronte al giudizio eterno: il grande fondatore dell'Islam e il piccolo capo di una setta regionale, l'antico e il contemporaneo.

– *fra Dolcin*: fra Dolcino (così era chiamato popolarmente Dolcino Tornielli di Novara, dal 1300 capo della setta degli Apostolici) è l'unico altro scismatico ricordato qui da Dante, dopo Maometto. Come abbiamo osservato, un contemporaneo accanto all'antico. Anzi, addirittura un vivo, che l'avvertimento di Maometto già fa apparire nell'inferno, con espediente usato in altri casi. Di qui si comprende la grande risonanza che questo personaggio doveva aver acquistato al suo tempo. Gli Apostolici, fondati da Gerardo Segarelli, movimento ereticale di ispirazione pauperistica, erano largamente diffusi nell'Italia settentrionale, dal Trentino al Biellese, e contro di loro fu bandita una crociata da Clemente V. L'avviso di Maometto si riferisce all'ultimo anno della resistenza di fra Dolcino in Val Sesia, sul monte Zebello (o Rebello) tra Novara e Vercelli, dove si era rifugiato con più di tremila proseliti e dove la neve e la mancanza di cibo lo costrinsero ad arrendersi ai novaresi e vercellesi che lo incalzavano. Morì sul rogo nel 1307 (*Historia Fratris Dulcini heresiarche*, RIS^2 IX, col. 5).

– *s'armi*: va unito a *sì di vivanda* del v. 58: si provveda di vettovaglie in modo tale che la *stretta*, il blocco delle vie, provocato dalla neve, non dia la vittoria ai suoi nemici (costringendolo alla resa per fame).

tu che forse vedra' il sole in breve,
s'ello non vuol qui tosto seguitarmi,
sì di vivanda, che stretta di neve
non rechi la vittoria al Noarese,
ch'altrimenti acquistar non sarìa leve».
Poi che l'un piè per girsene sospese,
Maometto mi disse esta parola;
indi a partirsi in terra lo distese.
Un altro, che forata avea la gola

56. *tu che forse*: si cfr. nota al v. 55. – *in breve*: tra breve (e quindi prima che Dolcino sia preso), perché sei giunto ormai quasi al fondo, scendendo *di giro in giro*, come Virgilio ha detto; *forse*, riferito a *in breve*, perché non sa se con l'inferno terminerà il viaggio del vivo tra i morti.

57. *qui tosto seguitarmi*: raggiungermi qui in breve tempo, a sopportare la stessa pena; si ricordi che fra Dolcino morì nel 1307. Questo passo, presupponendo la conoscenza dell'assedio e della resa dovuti alla neve e alla fame, è uno di quelli che offrono alla datazione dell'*Inferno*, o almeno di questo canto, un preciso termine *post quem*.

59. *Noarese*: i Novaresi, che stanno ad indicare in genere i crociati (per lo più di Novara e Vercelli) che lo assediavano (si veda ED *ad vocem*). Il singolare collettivo è anche altrove usato da Dante per le popolazioni (cfr. *lo Carrarese* di XX 48 e *l'Etïòpe* di *Par*. XIX 109).

60. *ch'altrimenti...*: che non sarebbe facile acquistare altrimenti, cioè per via d'armi, se non ci fosse la neve e la mancanza di cibo. Il monte Zibello era ritenuto imprendibile: «Et a nemine expugnari poterant... dummodo tamen haberent victualia» (*Historia Fratris Dulcini*, cit., col. 6); l'attestazione del cronista contemporaneo rivela la precisa conoscenza che Dante aveva dei fatti più importanti del suo tempo, fin nei dettagli militari.

61. *Poi che l'un piè...*: quando già aveva sospeso in aria un piede per andar oltre, e allontanarsi da me.

63. *indi a partirsi...*: quindi – dopo aver parlato – lo posò a terra facendo il primo passo. Le poche parole profetiche, e oscure per chi non conoscesse bene i fatti, sono dunque pronunciate nel breve tempo tra l'alzare e il posare del piede di chi fa un passo.

64. *Un altro...*: si fa avanti, senza intervallo, un altro spirito.

e tronco 'l naso infin sotto le ciglia,
e non avea mai ch'una orecchia sola,
ristato a riguardar per maraviglia
con li altri, innanzi a li altri aprì la canna,
ch'era di fuor d'ogni parte vermiglia,
e disse: «O tu cui colpa non condanna

Esso appartiene alla seconda specie di questi peccatori, i seminatori di discordie civili.

– *forata avea la gola*...: anche queste mutilazioni, come le prime, appaiono nel loro fisico orrore, che ispira ribrezzo e repulsione. Né un aggettivo (come altrove *misere*, *lasse*, *dolenti*), né un verbo, rilevano quella condizione come pietosa.

66. *mai ch'una orecchia*: altro che, non più che, un'orecchia (per *mai che* cfr. IV 26 e nota).

67. *ristato*: è dunque del gruppo che si è fermato lì intorno *obliando il martiro* per il grande stupore (52-4).

68. *la canna*: la canna della gola (cfr, VI 27) da cui, per esser tagliata, escono direttamente le parole, senza passar per la bocca. La parola è ciò di cui soprattutto questo peccatore si è servito per seminar discordie (cfr. oltre, nota al v. 73), secondo il contrappasso che sembra di poter riconoscere nelle varie figure di questa bolgia.

69. *di fuor... vermiglia*: perché tutta insanguinata, per il taglio subito. Tutta questa immagine, anch'essa *sozza* alla vista, sembra ispirarsi al Deifobo virgiliano: «... Deiphobum vidit, lacerum crudeliter ora / ora manusque ambas, populataque tempora raptis / auribus, et truncas inhonesto vulnere nares» (*Aen*. VI 495-7).

70. *O tu*...: questo spirito che apostrofa Dante è non solo un suo contemporaneo, ma uno che l'ha conosciuto in vita. Come un avvicinarsi di piani, vengono ora allo sguardo le discordie della terra di Romagna, ben note al poeta, come sappiamo, che precedono l'apparire sulla scena della città e della frattura civile primarie nella vita e nell'animo di Dante (Firenze, e la scissione tra Bianchi e Neri).

– *cui*: compl. oggetto, come al verso seguente: che non sei condannato all'inferno da alcuna colpa (cfr. v. 46: *né colpa 'l mena*). Con questo verso il tono del canto comincia a cambiare: il sentimento umano (il dolore per la propria condizione commisurata a quella dell'altro – poi il dolce ricordo della patria) affiora in questi che finora sono apparsi quasi manichini sanguinanti e sfigurati.

e cu' io vidi su in terra latina,
se troppa simiglianza non m'inganna,
rimembriti di Pier da Medicina,
se mai torni a veder lo dolce piano

71. *io vidi*: cfr. nota a *Pier da Medicina*, al v. 73.

– *terra latina*: l'Italia: latino vale italiano, come già abbiamo visto più volte; detto con quell'accento tipico di rimpianto, che prepara ai vv. 74-5.

73. *rimembriti*: ricordati, quando sarai su nel mondo: e parla di me ai vivi. Questo è il senso in cui i dannati chiedono di esser ricordati (cfr. XVI 85); così più oltre, al v. 106, dirà il Mosca. – *rimembriti* è cong. esortativo e il verbo di memoria è costruito impersonalmente col dativo, come in IX 98, o in XI 79: *non ti rimembra di quelle parole...* (cfr. *Purg.* V 133 e XVII 1).

– *Pier da Medicina*: gli studiosi non hanno identificato con sicurezza questo personaggio. Più di uno infatti con questo nome è segnalato in documenti del sec. XIII tra i signori o «cattani» di Medicina, grosso borgo tra Bologna e Imola; quello dantesco potrebbe essere il «Petrus quondam Ayni de Medicina» indicato da G. Zaccagnini (GSLI LXIV, 1914, pp. 8-14), il cui nome appare tuttavia soltanto tra il 1271 e il 1277. Gli antichi lo presentano come subdolo istigatore di discordie nella Romagna del tempo. In particolare Benvenuto da Imola, che era del posto, racconta che si arricchisse seminando rancori tra Guido da Polenta signore di Ravenna e Malatesta signore di Rimini. Sempre secondo Benvenuto, Dante fu ospite dei signori di Medicina, incontrando così in quell'occasione il personaggio che qui lo riconosce (v. 71), ma di questo non abbiamo altre notizie.

74. *se mai torni...*: se mai tornerai in quei luoghi (dove sei già stato, quando io ti conobbi). Lo stesso movimento a *Purg.* V 68-9 (*se mai vedi quel paese...*) dove uno spirito chiede di essere ricordato in terra. Analoga somiglianza si troverà nella risposta, al v. 92.

– *lo dolce piano*: la pianura che da Vercelli scende dolcemente in declivio (*dichina*) verso Marcabò, castello del territorio di Ravenna alle foci del Po; cioè la pianura padana: «idest, Lombardiam et Romandiolam, quae est terra plana, dulcis et suavis» (Benvenuto). *Dolce* tuttavia è sempre il luogo natio per gli esuli dell'*Inferno*. I due versi, con il loro andamento musicale ed elegiaco, sollevano il tessuto narrativo del canto, finora violento e aspro.

che da Vercelli a Marcabò dichina.
E fa saper a' due miglior da Fano,
a messer Guido e anco ad Angiolello,
che, se l'antiveder qui non è vano,
gittati saran fuor di lor vasello
e mazzerati presso a la Cattolica
per tradimento d'un tiranno fello.
Tra l'isola di Cipri e di Maiolica

76. *fa sapere*: come Maometto, anche Piero manda un avvertimento profetico ai vivi: avvisa i due principali cittadini (i *due miglior*) di Fano che saranno presto uccisi a tradimento. Avviso che, come l'altro, non può avere alcun frutto.

– *due miglior*: sono Guido del Cassero e Angiolello da Carignano, delle due più nobili famiglie della città, guelfo il primo e ghibellino il secondo, invitati a colloquio, sotto pretesto di pace, dal signore di Rimini (cfr. v. 88) e fatti uccidere nel viaggio.

79. *vasello*: vascello (cfr. *Purg*. II 41), nave.

80. *mazzerati*: «gettati in mare in un sacco legato con una pietra grande» (Buti); da *mazzera*, fascio di pietre attaccate alle reti da pesca perché tocchino il fondo (Del Lungo). Cfr. Villani VI 35: «a tutti... fece trarre li occhi, e poi mazzerare in mare».

– *Cattolica*: cittadina sull'Adriatico, dove era diretta la nave che portava da Fano i due traditi, per invito del Malatesta.

81. *fello*: malvagio: il tiranno è Malatestino da Rimini, ricordato per la sua crudeltà nel canto precedente (*il mastin... nuovo*: XXVII 46). Di questo tradimento e assassinio dei due da Fano non si è ancora trovata traccia nei cronisti. Ciò non è sufficiente per dubitare della verità della storia, narrata da Dante con cruda precisione di particolari ed evidente sdegno. Egli era ben al corrente, come sappiamo, delle cose di Romagna, e tali fatti erano purtroppo all'ordine del giorno. Questo episodio fra l'altro potrebbe ben inserirsi nei tentativi del Malatesta di impadronirsi dei comuni della Marca Anconitana.

82. *Tra l'isola di Cipri...*: tra Cipro e Maiorca, vale a dire per tutto il Mediterraneo: è la consueta perifrasi geografica dantesca, che invece di nomi suscita luoghi e immagini, ma sempre su dati reali: in Orosio I 2 l'enumerazione delle isole del Mediterraneo inizia appunto da Cipro ad oriente, e termina con le Baleari ad occidente (per la forma perifrastica, cfr. XIII 9; XV 4; *Purg*. III 49; ecc.).

non vide mai sì gran fallo Nettuno,
non da pirate, non da gente argolica.
Quel traditor che vede pur con l'uno,
e tien la terra che tale qui meco
vorrebbe di vedere esser digiuno,
farà venirli a parlamento seco;
poi farà sì, ch'al vento di Focara
non sarà lor mestier voto né preco».

83. *fallo*: colpa, delitto infame.
– *Nettuno*: il mare è qui personificato, in quanto vede gli orrori che su di esso si compiono.

84. *pirate... gente argolica*: né da parte dei pirati saraceni – noti per le loro efferatezze – né dagli antichi greci. Come a dire: né ora né prima. L'espressione *gente argolica* è calco virgiliano (*Aen*. II 78), e indica i greci (venuti a Troia da Argo) col tono sprezzante con cui Sinone ne parla a Priamo in quel luogo, come di gente spietata e infida (Roncaglia, in «Lingua Nostra» VIII, 1947, pp. 6-7).

85. *che vede pur con l'uno*: che vede con un occhio solo: è Malatestino, detto «dall'Occhio», perché appunto privo di uno degli occhi.

86. *tien la terra*: è signore di quella città (Rimini) che un tale che è qui con me vorrebbe non aver mai visto. Malatestino successe al padre nella signoria nel 1312, ma già da prima governava con lui la città (cfr. XXVII 46 sgg.). Il presente *tiene* non può servire di riferimento per datare questo passo a dopo il 1312 (come fa il Petrocchi, *Itinerari*, p. 98) perché non è pronunciato dall'autore, ma dal personaggio della bolgia, ed è dunque fissato al 1300, anno del viaggio.

87. *di vedere esser digiuno*: *vedere* vale qui «aver visto» (cfr. IV 120 e nota); la stessa espressione (*esser digiuno di vedere*) in XVIII 42.

88. *a parlamento*: a colloquio, per trattar la pace fra le due città.

89-90. *farà sì...*: farà in modo che non avran bisogno di far voti e preghiere al *vento di Focara* (che li risparmi): perché saranno già morti prima che la loro nave vi passi davanti. Il vento fortissimo che spira da Focara (tra Cattolica e Pesaro) rendeva rischiosa la navigazione in quel punto, tanto che, racconta il Buti: «quando li naviganti vi passano, per la fortuna si votano e fanno priego a' santi». Ed era divenuta proverbiale la frase: «Deus custodiat te a

E io a lui: «Dimostrami e dichiara,
se vuo' ch'i' porti sù di te novella,
chi è colui da la veduta amara».
Allor puose la mano a la mascella
d'un suo compagno e la bocca li aperse,
gridando: «Questi è desso, e non favella.
Questi, scacciato, il dubitar sommerse
in Cesare, affermando che 'l fornito
sempre con danno l'attender sofferse».

vento Focariensi». Solo tale notorietà – e si ricordi l'importanza che i venti avevano per la navigazione di allora – dà ragione della ironica allusione dantesca, che tutti a quel tempo, almeno nell'Italia centrale, erano in grado di afferrare.

91. *Dimostrami e dichiara*: dittologia sinonimica: dimostrami chiaramente.

92. *se vuo' ch'i' porti...*: risponde (interpretandolo) al v. 73. Frasi dello stesso conio si incontrano, come si è visto, nel *Purgatorio*; cfr. V 50: *sì che di lui di là novella porti*. È questo un linguaggio che accomuna le due prime cantiche: se è vero che gli uomini della prima chiedono fama, e i secondi preghiere, è anche vero che gli uni e gli altri fanno ugualmente riferimento, per avere aiuto, al mondo terreno dei vivi, cioè al tempo e alla storia, alla quale in qualche modo ancora appartengono. Che non sarà per gli abitanti del terzo regno.

93. *da la veduta amara*: a cui fu amaro aver visto Rimini (86-7).

94-5. Il gesto violento, di aprire a forza la bocca dell'altro, mostrando la cruda ferita (la lingua mozzata), riprende la figurazione di orrore fisico che è tema conduttore della bolgia dei seminatori di discordie.

96. *Questi è desso*: questi è colui di cui parlavo (*desso* è rafforzativo di *esso*, da *id ipsum*) e non può parlare (e dir da sé la sua storia).

97-9. *Questi, scacciato...*: è qui rievocata la storia di Curione, che esortò Cesare, ancora esitante, a varcare il Rubicone. Tutta la vicenda, che Dante riprende da Lucano (*Phars*. I 269 sgg.), è strettamente condensata, secondo il consueto stile storico dantesco, in brevi e allusive parole: costui (il tribuno della plebe Caio Curione), esiliato da Roma perché fautore del partito cesariano (*scacciato*), raggiunse Cesare a Ravenna nel 49 a.C. nel momento critico in cui il generale vittorioso sostava al confine del territorio repubblicano.

Oh quanto mi pareva sbigottito
con la lingua tagliata ne la strozza
Curio, ch'a dir fu così ardito!
E un ch'avea l'una e l'altra man mozza,
levando i moncherin per l'aura fosca,

Egli portò al senato lettere di Cesare, e a Cesare la risposta del senato con l'ingiunzione di congedare le truppe. All'esitazione di Cesare, pronunciò la famosa frase: «tolle moras: semper nocuit differre paratis» (*Phars*. I 281), di cui la seconda parte è qui tradotta da Dante (che la cita anche in *Ep*. VII 16): colui che è pronto (*fornito*) sempre fu danneggiato dal rimandare, dall'indugiare. E così *affermando* vinse, travolse l'esitazione dell'altro (*il dubitar sommerse*). Dante condanna in Curione, come negli altri seminatori di discordie civili qui ricordati, la perfidia dell'intenzione che usa la parola subdola al momento giusto (si veda oltre, v. 107), per far scoppiare in aperta guerra gli odi e i rancori chiusi negli animi. Per questo essi sono puniti tra i fraudolenti.

100. *sbigottito*: spaurito, avvilito (cfr. *sbigottire* a VIII 122 e XXIV 16), «per l'improvviso atto di Pietro, e perché costretto suo malgrado a mostrare la presente sua miseria» (Torraca). Il valore del termine si precisa come voluta contrapposizione a *ardito* del v. 102.

102. *Curïo*: Dante ha capito da solo di chi si tratta, anche se Piero non ha pronunciato quel nome. Così dovevano aver inteso anche i suoi lettori. Il fatto era dei più celebri della storia romana e narrato, seguendo Lucano, anche dai *Fatti di Cesare*, libro di larghissima diffusione (cfr. ed. Banchi, IV, p. 74).

– *a dir... così ardito*: cfr. *Phars*. I 269: «audax venali comitatur Curio lingua», e *Fatti di Cesare*, cit.: «Curio uno tribuno molto prode e ardito». L'«arditezza» è nel consiglio, che porterà Cesare a entrare in guerra con la patria.

103 sgg. Si avanza ora un terzo di questa seconda serie di peccatori: la sua immagine è la più fosca e tragica di quelle finora incontrate, anche se la mutilazione è meno spaventosa: si tratta questa volta, come osservammo sopra, della città a cui fin dal principio è fisso il pensiero di Dante, e cioè di Firenze.

– *mozza*: mozzata, come sopra la lingua di Curione.

104. *levando i moncherin...*: cioè sollevando in alto, a mostrarli, i polsi tagliati, anche più terribili a vedersi in quell'*aura fosca*, che la loro stessa immagine sembra render fosca. Dalla forza

sì che 'l sangue facea la faccia sozza, 105
gridò: «Ricordera'ti anche del Mosca,
che disse, lasso!, "Capo ha cosa fatta",
che fu mal seme per la gente tosca». 108

drammatica che si sprigiona da questa figura, già s'intende che qui si tocca l'evento più vicino all'animo di Dante.

105. *sozza*: sporca; ricadendo giù dai polsi levati in alto. L'aggettivo riprende il tema proposto per tutta la bolgia (cfr. V. 21 e nota).

106. *Ricordera'ti*: cfr. sopra: *rimembriti* (v. 73) e nota.

– *del Mosca*: Mosca dei Lamberti, una delle più cospicue famiglie ghibelline di Firenze, ricordato da Dante nel canto VI tra quelli *ch'a ben far puoser gl'ingegni*. Cittadino ragguardevole, fu podestà più volte, a Viterbo, Todi e Reggio, e morì nel 1242. Come gli altri là nominati, apparteneva a quel gruppo di nobili della Firenze del buon tempo antico, non ancora corrotta e travolta dalle discordie. Tanto più significativa la loro caduta nella colpa e la loro condanna (si veda la nota a VI 81). Il fatto qui ricordato avvenne nel 1216: Buondelmonte dei Buondelmonti, fidanzato con una degli Amidei, venne meno alla promessa e sposò una Donati. Riunitisi gli Amidei con i loro consorti, tra cui i Lamberti, per discutere della vendetta, il Mosca dette il parere decisivo e mortale: «e stando tra loro in consiglio, in che modo dovessero offendere, o di batterlo o di ferirlo, il Mosca de' Lamberti disse la mala parola: "cosa fatta capo ha", cioè che fosse morto; e così fu fatto» (Villani V 38). Quella morte fu l'inizio della rivalità tra guelfi e ghibellini in Firenze; Dante ricorderà il tragico episodio come fonte di sciagura anche in *Par*. XVI 140 sgg. La frase del Mosca, viva ancor oggi, significa: una cosa fatta ha un suo capo o fine, cioè è compiuta, e quindi sicura; mentre le cose fatte a metà (in quel caso le percosse e le ferite) non danno alcuna certezza su ciò che ne potrà seguire.

107. *lasso!*: come già in Guido da Montefeltro (XXVII 84), il lamento precede la dichiarazione di quel fallo che lo ha perduto; e racchiude la coscienza della rovina che ne è seguita per la patria (come in Farinata vive il rimorso per Montaperti: X 27).

108. *mal seme*: l'inizio della rovina: «la cagione e il cominciamento delle maledette parti guelfa e ghibellina in Firenze» (Villani V 38); così per i Giudei fu *mala sementa* il consiglio di Caifa (XXIII 123). Questo verso dichiara il valore del *lasso!* di quello precedente.

E io li aggiunsi: «E morte di tua schiatta»;
per ch'elli, accumulando duol con duolo,
sen gio come persona trista e matta.
Ma io rimasi a riguardar lo stuolo,
e vidi cosa, ch'io avrei paura,
sanza più prova, di contarla solo;
se non che coscïenza m'assicura,

109. *E morte di tua schiatta*: e fine della tua stirpe; i Lamberti, come gli Uberti, furono banditi nel 1258 e poi esiliati per sempre nel 1268 (dopo Benevento), né poterono più rientrare in Firenze. Quella spietata frase rovinò dunque insieme la città, e la famiglia di colui che la pronunziò.

110. *duol con duolo*: il duolo della pena (e forse della rovina della *gente tosca* da lui procurata) con il duolo della fine dei suoi.

111. *trista e matta*: la coppia di aggettivi, di viva evidenza, fa, come spesso, endiadi: andava come fosse fuor di senno per il dolore. Il Mosca si allontana così (*sen gio*), manifestando negli atti il suo tormento (scuotendo, si può pensare, la testa e le braccia); si cfr. l'uscita di scena di Guido da Montefeltro: *dolorando si partio, / torcendo e dibattendo 'l corno aguto* (XXVII 131-2).

112. *Ma io rimasi*: l'altro va, portandosi i ricordi della patria; ma Dante resta, perché il suo viaggio deve seguire il suo fine, che va oltre quella realtà pur così importante per lui.

– *lo stuolo*: la schiera che mi passava davanti, in fila (per *stuolo* cfr. XIV 32).

113. *e vidi cosa...*: a sostenere la veridicità della cosa incredibile che sta per raccontare, Dante al solito premette dichiarazioni straordinarie (si cfr. XVI 124-9).

– *avrei paura*: perché certo non sarò creduto; *avrei*, se non mi assicurasse la coscienza (v. 115).

114. *sanza più prova*: non avendone altra prova, altra conferma (cioè non avendo altri testimoni). Si noti la forza della *fictio* retorica: quali testimoni potrebbe egli addurre?

115. *coscïenza m'assicura*: la coscienza (di dire il vero) mi rende sicuro. Straordinaria affermazione, si dirà, da parte di chi narra cose inventate. Ma qui sta il punto: inventate sì, ma non *false*. Tutta la *Commedia* infatti riposa sul presupposto della sua veridicità affidata alla memoria, che risulta alla fine autentica: si cfr. l'inizio, 117-9, e nota.

la buona compagnia che l'uom francheggia
sotto l'asbergo del sentirsi pura.
Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia,
un busto sanza capo andar sì come
andavan li altri de la trista greggia;
e 'l capo tronco tenea per le chiome,
pesol con mano a guisa di lanterna;

116. *francheggia*: rende franco, cioè libero e sicuro.

117. *asbergo*: forma antica di «usbergo»: armatura, corazza; la purezza della coscienza è per l'uomo come un'armatura che da tutto lo difende. Questi due versi sono rimasti celebri per la solennità e la potenza dell'immagine. Ma essi la derivano dal loro valore autobiografico: essi ritraggono infatti come pochi altri l'alta personalità morale dell'esule, sottoposto a continue prove e umiliazioni, e riparato, nella forza del suo spirito, sotto l'«usbergo», il solo ch'egli avesse, della propria coscienza.

118. *certo*: certamente: ribadisce la verità di ciò che sta per dire.

– *e ancor...*: tanto certamente lo vidi, che ancor mi pare di vederlo (tale modo di esprimersi è ancora ben vivo nella nostra lingua).

119. *un busto sanza capo*: è l'ultima, e la più drammatica figura di questo canto. Arrivano ora quelli – dice l'Anonimo – che misero discordia tra i congiunti stessi. Questa figura dolente e tragica che appare alla fine, con la più grave delle mutilazioni eppure con dignitoso e quasi solenne aspetto e biblico lamento, chiude con alta e pietosa poesia il canto delle impietose mutilazioni.

– *sì come...*: proprio come gli altri; camminava dunque non diversamente, con la stessa naturalezza degli altri.

120. *trista greggia*: cfr. sopra al v. 39 *risma*, e nota.

121. *tronco*: troncato; come sopra *mozza* (103) per mozzata, è la forma già incontrata detta aggettivo verbale, ancora usata nel toscano (cfr. XX 51 e nota).

122. *pesol*: *pesolo* vale pendulo, penzolone, cioè «pendente giù dalla mano» (Buti). La forma *pesolone* si ritrova in Villani XII 3: «preso per gli grandi pesolone, il portarono in sul palagio».

– *a guisa di lanterna*: questa straordinaria immagine crea tutta la figura: quel capo, dove sono gli occhi, serve in realtà da *lanterna* al busto di colui che cammina (cfr. v. 124).

e quel mirava noi e dicea: «Oh me!».
Di sé facea a sé stesso lucerna,
ed eran due in uno e uno in due:
com'esser può, quei sa che sì governa.
Quando diritto al piè del ponte fue,
levò 'l braccio alto con tutta la testa,
per appressarne le parole sue,
che fuoro: «Or vedi la pena molesta
tu che, spirando, vai veggendo i morti:

123. *e quel*: quel capo, terribilmente vivo, guarda e si lamenta. Nel terzo verso è racchiusa la profonda pietà della scena.
– *Oh me!*: rima composta, che vale come una sola parola piana (*òme*; cfr. VII 28). Qui esprime il lungo sospiro del capo troncato: «heu mihi! quam amara est poena mea inaudita!» (Benvenuto).
1-24. *Di sé facea...*: del capo faceva lucerna al busto: si spiega quel che è detto per immagine al v. 122 (cfr. *Matth*. 6, 21: «lucerna corporis tui est oculus tuus»).
125. *due in uno*: le due parti erano uno solo, e quell'uno era diviso in due parti. L'estrema concisione vuol significare l'impossibile realtà: che un solo spirito vivifichi due corpi divisi.
126. *quei sa...*: lo sa solo colui (Dio) che così dispone (*governa*: amministra, stabilisce le norme).
127. *diritto al piè*: diritto ha valore avverbiale, come più volte (cfr. IV 118; *Par*. X 8): esattamente ai piedi, cioè proprio sotto di noi (per *diritto*, esatto, preciso, cfr. XVIII 4).
128. *levò 'l braccio*: il verso, di potente evidenza, deve la sua forza a quel misto di terribilità e totale naturalezza (levare il braccio è infatti gesto normale di chi porta una lanterna, a meglio farsi luce) che è tipico del realismo infernale dantesco.
129. *appressarne*: avvicinare a noi; cioè avvicinarci il più possibile (a noi che eravamo alti sul ponte), con la testa, le parole che da quella uscivano.
130. *Or vedi*: cfr. v. 30; l'espressione caratterizza questo canto, dove tutti mostrano – a ispirar pietà nel vivo – le loro tremende ferite.
– *molesta*: per il valore di questo aggettivo, cfr. XIII 108 e nota.
131. *spirando*: respirando; cioè da vivo. Per il tragico contrasto, cfr. X 22-3: *che per la città del foco / vivo ten vai...*

vedi s'alcuna è grande come questa.
E perché tu di me novella porti,
sappi ch'i' son Bertram dal Bornio, quelli
che diedi al re giovane i ma' conforti.

132. *vedi s'alcuna...*: è il lamento di Geremia, più volte ripetuto nella liturgia cristiana, e quindi quasi proverbialmente noto: «O vos omnes qui transitis per viam, adtendite et videte si est dolor sicut dolor meus» (*Lam*. 1, 12). Dante lo usa già nella *Vita Nuova* (VII, *O voi che per la via* 1-3). La citazione comprende anche l'apostrofe (*tu che... vai*), così che avvolge tutta la terzina, imprimendole una tragica solennità. Si veda la profonda differenza di quest'ultima figura dalla prima della bolgia (*Or vedi com' io mi dilacco!*), secondo il *climax* dallo sprezzo alla pietà che caratterizza il canto.

133. *novella*: notizia; s'intende, ai vivi. Il verso corrisponde al *rimembriti*, *ricordera'ti*, dei due spiriti incontrati prima.

134. *Bertram dal Bornio*: Bertran de Born, visconte di Hautefort in Guascogna, vissuto nella seconda metà del sec. XII; uno dei più grandi poeti di lingua provenzale, che Dante ricorda nel *De Vulgari Eloquentia* (II, II 9) come cantore delle armi, e loda nel *Convivio* per la sua liberalità (IV, XI 14). Le sue canzoni trattano in genere argomenti politici e militari, e nella più celebre di esse (*Be• m platz*) si descrive la tragica bellezza delle battaglie, con i corpi feriti e mutilati, e i tronconi delle lance ancora confitti nei cadaveri. Di essa si è ricordato Dante, ponendo Bertran in questa bolgia, che sembra adunare in sé i mutilati e i feriti di tutte le battaglie antiche e moderne (vv. 7-21).

135. *che diedi...*: narrava l'antica biografia provenzale che Bertran, feudatario del Périgord e quindi suddito di Enrico II d'Inghilterra, allora duca di Aquitania, avesse incitato il figlio primogenito del re, Enrico, detto il *re giovane* perché già incoronato vivente il padre, alla ribellione contro di lui. In morte del giovane principe Bertran scrisse un'altra celebre canzone (*Si tuit li dol*) il cui attacco è riecheggiato, come dicemmo, all'inizio di questo canto. Dante, pur nella sua ammirazione per il grande poeta, si attiene, come sempre, alla storia, in questo caso all'indicazione dell'antico biografo. Ma il personaggio mantiene l'aura di dignitosa grandezza che l'avvolgeva in vita. E a lui si deve la pietà con cui si chiude il canto che così duramente aveva avuto inizio.

– *re giovane*: il verso ha una scansione insolita (5ª, 8ª e 10ª), ritrovabile in *Rime* LXXII 9, che forse indusse i copisti alla diffusa

Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli:
Achitofèl non fé più d'Absalone
e di Davìd coi malvagi punzelli.
Perch'io parti' così giunte persone,
partito porto il mio cerebro, lasso!,

lezione *re Giovanni*, da ritenersi errata in quanto Giovanni era sì un altro figlio di Enrico II, ma non fu re né ribelle, e *re giovane* è chiamato Enrico da Bertran nelle sue canzoni, a Dante ben note.

– *i ma' conforti*: i mali, malvagi incoraggiamenti, consigli (per *conforto* cfr. XV 60 e *Purg*. XXIII 124).

136. *in sé*: l'uno contro l'altro; sia la *in* con valore di «contro», che il pronome riflessivo *sé* con valore reciproco (cfr. XXIII 87), sono un uso latino che oggi la nostra lingua ha perduto, ma ancor vivo nei primi secoli.

– *ribelli*: può valere in senso generico: avversari, nemici, come spesso in antico (*Fiore* LI 6; LXXVI 12); oppure in senso specifico, riferendo anche al padre l'aggettivo proprio del figlio, dato che anche il figlio era già stato incoronato re; questo secondo valore dà maggiore forza al termine, e all'immagine.

137. *Achitofèl*: personaggio biblico, che compì la stessa azione di Bertran de Born: consigliere del re Davide, istigò il figlio di lui Assalonne contro il padre, che teneramente lo amava (2 *Reg*. 15-7).

– *non fé più d'Absalone*: non fece di più (di quel che feci io) riguardo a Davide e Assalonne (il *di* introduce il complemento di relazione). Infatti Assalonne, come il re giovane, tentò di uccidere il padre.

138. *punzelli*: come il più comune *pungelli*, vale «pungoli», incitamenti (si veda sopra: *i ma' conforti*); *puntellare* nel senso di pungere, spronare, è in Petrarca, *RVF* CCLIV 4.

139. *parti'*: partii, cioè divisi (da *partire*, separare; cfr. VI 61: *la città partita*).

– *così giunte*: così strettamente congiunte; non c'è infatti vincolo naturale più stretto di quello tra padre e figlio.

140. *partito porto...*: porto diviso, separato, il mio cervello dal suo principio, cioè dal midollo spinale (secondo l'opinione di Galeno, e di Aristotele, il cervello era un'appendice appunto del midollo spinale). Appare chiara nel trovatore, come in altre nobili figure di dannati (Brunetto, Pier delle Vigne), la coscienza etica del male commesso e della giustizia della pena subita, coscienza che regna in tutto l'*Inferno*.

dal suo principio ch'è in questo troncone.
Così s'osserva in me lo contrapasso». 142

– *cerebro*: latinismo (lat. *cerebrum*) usato nel poema accanto a *cervello* (cfr. XXXII 129; *Purg*. XXV 69; XXXIII 81).

142. *lo contrapasso*: il rapporto di analogia fra colpa e pena (da *contra pati*): in questo caso il capo diviso dal corpo rappresenta la divisione che il peccatore ha operato tra padre e figlio (*parti'... partito*). È la prima volta che Dante usa questo termine per indicare la norma da lui generalmente seguita nell'assegnare le pene, anche se altrove ne fa in altro modo menzione (cfr. XIII 105; XX 38-9). La norma risale alla legge biblica detta del taglione, per la quale ognuno doveva esser punito allo stesso modo nel quale aveva peccato (cfr. *Ex*. 21, 23 sgg.; *Lev*. 24, 17-20; *Deut*. 19, 21). Il vocabolo *contrapassus* ricalca in latino un termine greco (*antipeponthòs*) già usato da Aristotele nell'*Etica* in questo senso, ed era proprio della terminologia scolastica; in particolare si trova in san Tommaso per significare la giusta corrispondenza tra colpa e pena nel giudizio divino (*S.T*. II^{a} II^{ae}, q. 61 a. 4). Ma l'idea era diffusa a livello popolare, e si ritrova applicata nelle varie «visioni» dell'aldilà. Nella *Visio Tungdali* versificata (vv. 290 sgg.) si dà questa spiegazione delle pene infernali: «hanno tuto lo contrario de quilli delectamenti / donde elli al mondo usavano con falzi adoperamenti». Dante riprende dunque un concetto radicato nella Scrittura e nella teologia, ma anche popolarmente accettato, dando come sempre al suo testo quel doppio livello di credibilità che lo rese subito accetto sia ai dotti che al volgo. Questo verso finale, affidato alla tragica figura del trovatore, conclude con solennità il triste canto delle umane discordie, quasi ponendovi un sigillo; e di fatto in nessun'altra delle pene infernali il *contrapasso* appare così evidentemente impresso nella figura corporea dell'uomo: «ut sicut alios diviserunt verbo, ita et ipsi nunc dividantur» (Pietro).

NOTA INTEGRATIVA

10. **Li Troiani**. Se si intendono, come noi facciamo, i Troiani di Enea, bisogna prendere *Puglia* in modo estensivo, fino a comprendere il Lazio meridionale. Ma in questo ci appoggia già l'autorità di Pietro: «in illa parte Apuliae, quae dicitur Laurentia» (così del resto intesero i più degli antichi). Altri oggi prendono *Troiani* per *Romani*, intendendo delle guerre sannitiche; ma in questo caso il termine *Troiani* non servirebbe più a distinguere due eventi storici (*per li Troiani e per la lunga guerra*...), in quanto anche *la lunga guerra*, cioè la seconda punica, fu combattuta dai Romani. Altri ancora intende il verso come un'endiadi: la lunga guerra combattuta dai Romani. Ma in tal caso Dante avrebbe scritto appunto *Romani*; i *Troiani* vogliono ricordare – oltre ad essere omaggio all'*Eneide* (cfr. I 106-8) – che fin dal principio quella terra fu teatro di sangue.

CANTO XXIX

[CantoXXIX, ove tratta de la decima bolgia, dove si puniscono i falsi fabricatori di qualunque opera, e isgrida e riprende l'autore i Sanesi.]

La molta gente e le diverse piaghe
avean le luci mie sì inebrïate,
che de lo stare a piangere eran vaghe.
Ma Virgilio mi disse: «Che pur guate?
perché la vista tua pur si soffolge

1. *La molta gente*: il verso sembra riassumere ciò che caratterizza la visione della bolgia precedente, la quantità e la diversità della gente e delle piaghe (si cfr. i vv. 1-6 del canto XXVIII).

2. *inebrïate*: quasi ubriache per le tante ferite e il tanto sangue visto (XXVIII 2). Ogni forte passione rende l'uomo come ebbro; traslato biblico (*Is*. 16, 9; *Ez*. 23, 33) e già dantesco (*Vita Nuova* XV: *Ciò che m'incontra* 7; *Par*. XXVII 3; ecc.).

3. *vaghe*: desiderose (cfr. VIII 52). Gli occhi desiderano ormai solo piangere, ebbri di tanto dolore.

4. *Che pur guate?*: che ancor guardi? che cosa continui a guardare? Il *pur* con valore continuativo (già più volte incontrato) si ripete al verso seguente, quasi a indicare l'impazienza di Virgilio all'attardarsi di Dante.

5. *si soffolge*: si appoggia, cioè si ferma, si riposa indugiando: il verbo – latinismo dantesco – deriva da *suffulcire* (sostenere), ed è usato una seconda volta nella *Commedia* in *Par*. XXIII 130 nella forma, normale per l'italiano, *si soffolce*. L'inconsueta forma in *g*, portata dalla rima con *bolge* (cfr. Parodi, *Lingua*, pp. 230-1), si può ritrovare in altre rare testimonianze simili: cfr. *avinge* (in rima con *pinge*) di Chiaro, *Rime* III 9 o di Monte Andrea, *Rime* IV 7. Il significato proposto è avallato dall'uso antico (cfr. anche Ariosto, in forma attiva e passiva: *Furioso* XIV 50 e XXVII 84).

là giù tra l'ombre triste smozzicate?
Tu non hai fatto sì a l'altre bolge;
pensa, se tu annoverar le credi,
che miglia ventidue la valle volge.
E già la luna è sotto i nostri piedi:
lo tempo è poco omai che n'è concesso,
e altro è da veder che tu non vedi».

6. *triste smozzicate*: il secondo aggettivo determina il primo: *triste*, come tutte le ombre dell'*Inferno*, ma con la particolarità propria della nona bolgia: *smozzicate*, cioè mozze nelle loro membra, mutilate. Tutto il verso raduna, con una sfumatura di spregio nel termine ultimo, la folla miserevole come appare dall'alto del ponte.

7. *non hai fatto sì*: non hai fatto così, cioè non ti sei tanto indugiato.

8. *annoverar*: contare; se hai intenzione di contarle tutte, cioè guardarle una per una... Il tono della parlata di Virgilio rivela fin dal principio (*Che pur guate?*) un rimprovero leggermente ironico e insofferente.

9. *la valle volge*: la bolgia gira, cioè misura nel suo giro, ben 22 miglia. Nel canto successivo si indicherà la misura della bolgia decima (11 miglia), minore perché più vicina al centro, secondo il consueto realismo che rende veridico il racconto.

10. *la luna è sotto i nostri piedi*: è il solito suggestivo modo con cui Virgilio ricorda a Dante il trascorrere del tempo, indicando la vicenda degli astri in quella volta celeste che là dove essi sono non è visibile né ha più alcun senso. La luna è dunque in questo momento sotto i loro piedi, cioè al punto astronomico detto *nadir*: poiché nel plenilunio, avvenuto due notti prima (XX 127), la luna si trova allo *zenit* a mezzanotte, e al *nadir* al mezzogiorno seguente, ora che son passati due giorni, dato che la luna ritarda sul sole di circa 50 minuti al giorno, essa si troverà al *nadir* 100 minuti dopo, vale a dire circa all'una e mezzo pomeridiane (cfr. Agnelli, *Topocronografia*, p. 109).

11. *lo tempo è poco*: come sempre, Virgilio richiama alla preziosa irreversibilità del tempo.

12. *e altro è da veder*: molto altro (e di più terribile) resta ancora da vedere, che tu qui non vedi; così Virgilio «ridesta la curiosità di Dante» (Foscolo). Queste prime quattro terzine sono tutte costruite sull'inconsueto indugio di Dante; preparano così, con l'attesa spiegazione, la drammatica e singolare scena che segue.

«Se tu avessi», rispuos' io appresso,
«atteso a la cagion perch'io guardava,
forse m'avresti ancor lo star dimesso».
Parte sen giva, e io retro li andava,
lo duca, già faccendo la risposta,
e soggiugnendo: «Dentro a quella cava
dov'io tenea or li occhi sì a posta,
credo ch'un spirto del mio sangue pianga
la colpa che là giù cotanto costa».

14. *atteso a la cagion*: fatto attenzione alla causa, o motivo; questa *cagion* sarà spiegata ai vv. 18-21.

15. *ancor lo star dimesso*: condonato, concesso, il restare ancora (*dimesso* in senso traslato da *dimettere*: condonare un debito; cfr. *Par*. VII 117).

16. *Parte*: intanto, nel frattempo (cfr. *Purg*. XXI 19): cioè mentre parlavo, intanto già Virgilio (*lo duca*) si era messo in cammino.

– *e io retro...*: la proposizione posta tra verbo e soggetto dell'altra (*sen giva... lo duca*) esprime la contemporaneità, o meglio l'immediato succedersi dei due atti.

17. *la risposta*: quella detta nei vv. 13-5; quelle parole erano pronunciate dunque già camminando, tanta era la fretta di Virgilio.

18. *cava*: cavità; indica la bolgia, con variazione, come *fossa*, *valle*, ecc.

19. *sì a posta*: così fissamente attenti, quasi *appostati* (come un cacciatore alla posta) a cogliere atti e voci; *posta* è termine venatorio (cfr. XIII 113 e XXII 148) da cui deriva appunto *appostarsi*.

20. *del mio sangue*: della mia stirpe; si trattava infatti di un secondo cugino di Dante (cfr. nota al v. 27). Questo verso esce improvviso a dar ragione dell'indugiare e dell'insistente guardare di Dante (vv. 4-7). Con questo «spirto del suo sangue» egli tuttavia non parlerà. La situazione qui creata stabilisce insieme un legame e un diaframma, un distacco fra i due uomini, per cui si veda la nota al v. 32.

– *pianga*: uso transitivo: paghi col suo pianto (cfr. XXVI 61; XXXII 115 e altrove); *piangere* per espiare, scontare, è vocabolo quasi tecnico nell'*Inferno*, usato anche assolutamente (VIII 36; XVIII 58; XXVIII 32).

21. *cotanto costa*: costa tanto cara.

Allor disse 'l maestro: «Non si franga
lo tuo pensier da qui innanzi sovr'ello.
Attendi ad altro, ed ei là si rimanga;
ch'io vidi lui a piè del ponticello
mostrarti, e minacciar forte, col dito,
e udi' 'l nominar Geri del Bello.
Tu eri allor sì del tutto impedito
sovra colui che già tenne Altaforte,

22. *Non si franga*: non si spezzi, cioè non si tormenti oltre (Benvenuto, Lombardi), indugiando su di lui. Altri: «non si rifranga» (come il raggio sull'oggetto) o «non s'intenerisca» più su di lui; che ci appaiono interpretazioni più forzate. Il senso è comunque evidente: non ti fermare più su di lui col pensiero; c'è altro a cui *attendere* (fare attenzione), ed egli *là si rimanga*: resti dov'è. Si veda la nota al v. 32.

26. *col dito*: è riferito a tutti e due i verbi precedenti: il dito prima indica, e poi minaccia; non c'è infatti altro modo *visibile* (*ch'io vidi lui*, dice Virgilio) di compiere quei due atti.

27. *udi' 'l nominar*: lo udii chiamare a nome (da altri dannati). La finzione scenica, che Virgilio abbia udito pronunciare il nome del personaggio e lo abbia già individuato tra gli altri al suo gesto, permette a Dante di non doverlo interpellare; egli resta così soltanto un'ombra muta e implacata, laggiù nel fondo oscuro, di cui ci arrivano solo due gesti, di minaccia (v. 26) e di sdegno (vv. 34-5).

– *Geri del Bello*: Alighieri – detto Geri – di Bello di Alighiero I fu cugino del padre di Dante. Guelfo, come tutta la famiglia, e quindi esiliato dopo il 1260, è citato in un memoriale bolognese del 1266; lo ritroviamo poi in un atto fiorentino del 1276, e condannato in un processo in contumacia a Prato nel 1280, per aggressione a un cittadino. Altre notizie sulla sua vita non abbiamo; secondo i figli di Dante fu seminatore di zizzania (Jacopo) e fu ucciso da uno dei Sacchetti (Pietro). La vendetta, nel 1300 ancora non avvenuta (v. 32), fu compiuta da un Alighieri, secondo Benvenuto, 30 anni dopo il fatto, cioè intorno al 1310, circa al tempo in cui Dante stava terminando l'*Inferno*. Per il problema della vendetta, si veda la nota al v. 32.

28. *impedito*: legato, cioè impegnato (con la tua attenzione).

29. *colui che già...*: Bertran de Born, che era stato signore (*tenne*) del castello di Hautefort (cfr. canto precedente, nota al v.

che non guardasti in là, sì fu partito».
«O duca mio, la violenta morte
che non li è vendicata ancor», diss'io,
«per alcun che de l'onta sia consorte,
fece lui disdegnoso; ond'el sen gio
sanza parlarmi, sì com'ïo estimo:
e in ciò m'ha el fatto a sé più pio».

134): si rivela qui come la sua figura avesse preso interamente lo sguardo e l'attenzione di Dante.

30. *sì fu partito*: i più oggi intendono: sinché se ne fu andato (l'uso di *sì* per *sinché* dopo frase negativa era frequente in antico; cfr. XIX 44 e 128). Altri tuttavia (Torelli) pose un punto e virgola prima del *sì*, intendendo: «tu eri allora sì impedito che non guardasti in là; così (cfr. *onde* a 34) egli se ne andò». La proposta ci sembra valida, perché a questa spiegazione di Virgilio Dante contrapporrà la sua (vv. 31-5). Per il *sì* con valore di «pertanto» cfr. TF, pp. 294-5.

31. *O duca mio...*: Dante spiega e scusa il comportamento dello *spirto del suo sangue*, sentendosi in qualche modo di ciò responsabile. Si veda la nota seguente.

32. *vendicata*: la vendetta privata era non solo ammessa, ma ritenuta doverosa nel codice di comportamento civile del tempo. Gli stessi statuti comunali ne riconoscevano la legittimità, con qualche restrizione (cfr. *Statuti fiorentini*, rubr. 120: «De vindicta in quibus casibus sit permissa»). E si veda Brunetto Latini, *Tesoretto* 18: «lenta o ratta / sia la vendetta fatta». Dante non riconosce evidentemente questo canone di comportamento, contrario alla sua etica, cristiana e civile. Ma sa che ciò conta nell'opinione dei suoi contemporanei. E crea qui una situazione drammatica, in cui scusa chi da tali pregiudizi è coinvolto, e insieme decisamente se ne dichiara libero. Sintomatico è ch'egli faccia in modo che l'incontro non avvenga. E si vedano le recise parole di Virgilio ai vv. 22-4.

33. *per alcun*: da qualcuno (compl. d'agente).
– *de l'onta... consorte*: partecipe dell'offesa (perché dello stesso sangue).

34. *disdegnoso*: tanto da andarsene senza parlarmi.

35. *sì com' ïo estimo*: come penso; cioè penso che questa sia la ragione per cui se n'è andato senza parlarmi (cfr. nota al v. 30).

36. *e in ciò...*: e con ciò – cioè per questo suo cruccio di invendicato – mi ha reso più pietoso (*pio*: cfr. V 117) verso di lui; *più*

Così parlammo infino al loco primo
che de lo scoglio l'altra valle mostra,
se più lume vi fosse, tutto ad imo.
Quando noi fummo sor l'ultima chiostra
di Malebolge, sì che i suoi conversi
potean parere a la veduta nostra,
lamenti saettaron me diversi,
che di pietà ferrati avean li strali;

di quel che già ero per i suoi tormenti. Perché Geri porta, oltre la pena infernale, quest'altra pena. (Per l'uso di *in ciò*, limitativo causale, cfr. *Conv*. I, 1 10.) Con questo verso si chiude la scena dell'incontro di Dante con Geri. All'atteggiamento del secondo, che prima minaccia e poi si allontana crucciato, risponde nel primo questo pietoso sentire: i due aggettivi (*disdegnoso*, *pio*) esprimono da soli tutto il senso di questa breve ed intensa sequenza drammatica.

37-9. *al loco primo*...: al primo luogo che dall'alto del ponte (*de lo scoglio*) dà la possibilità di vedere l'altra bolgia (*valle*) fino nel fondo (*ad imo*), se ci fosse più luce. Cioè salirono fino a quel punto abbastanza alto da cui i dannati erano visibili, come si spiega nella terzina seguente.

– *tutto ad imo*: *tutto* vale per intero, totalmente; *imo* per fondo, cioè la parte più bassa (di un ponte, di un'altura, di un'isola), è usato più volte, sempre senza articolo (cfr. XVIII 16; *Purg*. I 100; *Par*. XXX 109).

40. *chiostra*: dal lat. plur. *claustra*, come chiostro dal sing. *claustrum*: propriamente luogo chiuso, termine usato in genere per i monasteri (cfr. *Par*. III 107); qui indica la bolgia (luogo chiuso fra gli argini) con la solita *variatio* (*chiostra* per «valle chiusa» anche in Petrarca, *RVF* CXCII 8).

41. *conversi*: frati laici, che abitano nel chiostro: la metafora per indicare i dannati della bolgia è chiamata dalla precedente parola *chiostra*, ed ha evidentemente funzione ironica.

43. *saettaron*: il verbo crea la metafora, dei lamenti come acute frecce che feriscono le orecchie di chi li ode.

– *diversi*: di diverso genere, per la gran varietà delle pene (cfr. v. 1).

44. *che di pietà*...: che avevano le loro frecce (*strali*) ferrate sulle punte di pietà. Il ferro sulla punta delle frecce era ciò che permetteva loro di penetrare all'interno delle carni: è dunque la pietà

ond'io li orecchi con le man copersi.
Qual dolor fora, se de li spedali,
di Valdichiana tra 'l luglio e 'l settembre
e di Maremma e di Sardigna i mali
fossero in una fossa tutti 'nsembre,
tal era quivi, e tal puzzo n'usciva
qual suol venir de le marcite membre.
Noi discendemmo in su l'ultima riva
del lungo scoglio, pur da man sinistra;
e allor fu la mia vista più viva

che fa breccia nel cuore di Dante. La potenza e la novità del traslato colpirono il Petrarca, che lo riprese (cfr. *RVF* CCXLI 7).

45. *copersi*: quasi a proteggerli da quelle pungenti ferite.

46. *Qual dolor fora...*: *dolor* vale qui lamento. È lo stesso tipo di similitudine per ipotesi impossibile usata nel canto precedente (vv. 7-21): se si adunassero in una fossa tutti i malati degli ospedali di Valdichiana, e di Maremma e Sardegna (tutti luoghi noti per la malaria che li infestava), il lamento e il fetore sarebbero simili a quelli di questa bolgia.

47. *Valdichiana*: zona della Toscana meridionale, tra Arezzo e Chiusi; per il ristagnare delle acque della Chiana tutta la valle era paludosa e malarica. Vari ospedali erano stati costruiti nella zona per accogliere i malati soprattutto «tra luglio e settembre», cioè in estate, che è la stagione della malaria.

48. *Maremma*: la Maremma toscana; cfr. nota a XIII 9.

– *Sardigna*: la Sardegna, «isola molto inferma, come sa ciascuno che v'è stato» (Buti).

49. *'nsembre*: insieme (lat. *in simul*; prov. *ensemble*; sicil. *insembli*); termine dell'uso poetico duecentesco, anche fuor di rima.

50. *tal era*: è correlativo a *Qual... fora*: quale sarebbe il lamento se... tale era in questa bolgia.

– *puzzo*: il fetore proprio delle carni in decomposizione (*marcite membre*); per *membre*, dal plurale latino neutro in *-a*, cfr. *calcagne*, *Purg*. XII 21; *vestigge*, *Purg*. XXXIII 108; ecc.; di tali plurali si trovano più esempi in antico (Parodi, *Lingua*, pp. 249-50).

52. *l'ultima riva*: è l'ultimo argine del lungo ponte (considerato qui nel suo insieme) che attraversa le dieci bolge.

53. *pur da man sinistra*: sempre procedendo verso sinistra.

54. *più viva*: più chiara, perché più vicina.

giù ver' lo fondo, la 've la ministra
de l'alto Sire infallibil giustizia
punisce i falsador che qui registra.
Non credo ch'a veder maggior tristizia
fosse in Egina il popol tutto infermo,
quando fu l'aere sì pien di malizia,

55-6. *la ministra... giustizia*: la giustizia che non può errare, (in quanto) ministra, cioè fedele esecutrice del re supremo, Dio.

57. *i falsador*: i falsari, suddivisi, come si vedrà, in quattro categorie, secondo la cosa falsificata.

– *che qui registra*: che qui sulla terra (cioè quando peccano) iscrive come tali nel grande registro, nel gran libro dei peccatori. L'immagine del libro è biblica (*Dan*. 7, 10; *Apoc*. 20, 12) ed era familiare al popolo attraverso l'inno liturgico *Dies irae*: «liber scriptus proferetur / in quo totum continetur / unde mundus iudicetur». Si veda *Par*. XIX 113-4: *come vedranno quel volume aperto / nel qual si scrivon tutti suoi dispregi*. Altri intende *qui* riferito al libro stesso di Dante: che qui, cioè nel mio poema, sono iscritti dalla giustizia infallibile di Dio. Ma sembra interpretazione da scartare, sia per la presunzione che comporta (Dio stesso condannerebbe gli uomini nel libro di Dante) non riscontrabile altrove nella *Commedia*, sia per la minor convenienza logica del senso alla lettera del testo. (Si veda la correlazione: *là* punisce quelli che *qui* registra.)

58. *Non credo...*: ordine del periodo: non credo che a vedere in Egina il popolo tutto infermo... fosse maggior tristezza (di quella) ch'era a veder (v. 65) ecc. La similitudine allude alla terribile peste di Egina narrata da Ovidio in *Met*. VII 523-660, versi che qui Dante riduce all'essenziale, per darci un'idea del miserando spettacolo visto. Il paragone letterario si somma al realistico quadro contemporaneo dei malati di malaria di Valdichiana, Maremma e Sardegna.

59. *Egina*: isoletta vicina ad Atene, che prendeva il nome da una ninfa che fu amata da Giove. Giunone, per gelosia, fece piombare sull'isola una pestilenza che distrusse tutti gli esseri viventi, prima gli animali e poi gli uomini. L'unico sopravvissuto, il re Eaco, chiese ed ottenne che Giove ripopolasse il paese trasformando in uomini le formiche che egli, stando seduto sotto una quercia, vedeva ai suoi piedi. I nuovi abitanti furono perciò detti Mirmìdoni, dal nome greco di formica, *myrmex*. Il mito è ricordato in *Conv*. IV, XXVII 17.

60. *malizia*: morbo; l'aria era portatrice di contagio morboso.

che li animali, infino al picciol vermo,
cascaron tutti, e poi le genti antiche,
secondo che i poeti hanno per fermo,
si ristorar di seme di formiche;
ch'era a veder per quella oscura valle
languir li spirti per diverse biche.
Qual sovra 'l ventre, e qual sovra le spalle
l'un de l'altro giacea, e qual carpone
si trasmutava per lo tristo calle.
Passo passo andavam sanza sermone,
guardando e ascoltando li ammalati,

62. *cascaron*: s'intende, morti (cfr. XXXIII 71).
– *le genti antiche*: la popolazione primitiva del luogo.
63. *hanno per fermo*: tengono come certo. Il fatto è dato come realtà poetica, lasciandone ai poeti la responsabilità (cfr. XXXI 120).
64. *si ristorar*: si rinnovarono, rinascendo dalle formiche (cfr. nota al v. 59). Le formiche furono dunque come il *seme* della nuova generazione di uomini. Lo stesso verbo *ristorare* (che propriamente valeva «compensare») è usato da Dante nel passo del *Convivio* sopra citato: «lo suo popolo ristoratoli fu maggiore che prima». Si cfr. anche *Purg.* XVII 86 e XXIII 84.
65. *ch'era a veder...*: dipende dal v. 58 (si veda la costruzione in nota a quel verso).
66. *languir*: indica l'accasciarsi sofferente, sul fondo della bolgia, di questi spiriti.
– *per diverse biche*: formando differenti mucchi, come ammassati gli uni sugli altri. Per *bica* cfr. IX 78 e nota.
67. *Qual...*: da unirsi a *giacea*: chi giaceva addossato al ventre, e chi alle spalle del suo vicino, variamente ammucchiati, come ha detto sopra: *per diverse biche*.
68. *e qual carpone...*: e chi lentamente si trasferiva carponi da un luogo all'altro (*si trasmutava*), non avendo la forza di alzarsi in piedi (v. 72).
69. *per lo tristo calle*: per quella strada piena di *tristizia* (v. 58). Le due parole chiudono la terzina, quasi suggellando la scena mesta e miserevole che vi è ritratta.
70. *Passo passo*: Dante e Virgilio si adeguano nel comportamento (lenti e silenziosi) a ciò che vedono, cioè al clima creato da Dante stesso in questa bolgia, clima penoso e dolente.

che non potean levar le lor persone.
Io vidi due sedere a sé poggiati,
com'a scaldar si poggia tegghia a tegghia,
dal capo al piè di schianze macolati;
e non vidi già mai menare stregghia
a ragazzo aspettato dal segnorso,
né a colui che mal volontier vegghia,

72. *levar*: alzare in piedi; per la debolezza causata dalla malattia. Perciò vanno *carpone* (v. 68).

73. *Io vidi due...*: i primi che s'incontrano sono gli alchimisti, cioè i falsificatori di metalli; cfr. nota al v. 119.

– *a sé poggiati*: appoggiati l'uno all'altro, cioè l'uno alle spalle dell'altro. Per *sé* pronome reciproco cfr. XXIII 87 e nota.

74. *tegghia a tegghia*: come si pongono sul focolare due teglie inclinate, a capanna, appoggiandole l'una all'altra, per riscaldarle guadagnando spazio (ciò si faceva non cucinando i cibi, ma appunto per *scaldare* i recipienti). L'immagine culinaria sembra alludere all'arte dei peccatori qui raffigurati, che lavoravano con pentole e fornelli.

– La forma *tegghia*, come oltre *stregghia* e *vegghia*, sono l'esito toscano più antico delle voci con *-gl-* intervocalico (lat. *tegula*, *strigula*, *vigila*); Dante usa sempre queste forme (così *mugghiare*, *rugghiare* ecc.; Castellani, *Saggi* I, pp. 213-21).

75. *schianze*: propriamente le croste che si formano sulle piaghe risarcite; qui in particolare si tratta delle croste della lebbra, la malattia da cui i due sono colpiti (cfr. v. 124). Così nel *Tesoro versificato* è detto di Costantino, guarito dalla lebbra da papa Silvestro (cfr. XXVII 94-5): «e come... Silvestro in chapo l'aqua li gittò... ne la choncha sicome squame di pescie sono le schianze cadute» (ed. D'Ancona, p. 152; cit. Torraca); dove fra l'altro è anche l'immagine delle squame che qui apparirà al v. 83.

– *macolati*: macchiati, cioè macchiettati, come il pelo della lonza del primo canto (I 33).

76. *menare stregghia*: menar la striglia (cioè strigliare il pelo del cavallo); la striglia è una spazzola di ferro per animali.

77. *a ragazzo...*: al garzone, o mozzo di stalla, atteso dal suo padrone (*segnòrso* vale «suo signore»: il possessivo enclitico è ancor vivo in qualche dialetto italiano: *mògliema*, *màtrema* ecc.) Per il costrutto (*vidi menare a*) cfr. VIII 59 e nota.

78. *né a colui...*: né allo stalliere che abbia fretta di terminare

come ciascun menava spesso il morso
de l'unghie sopra sé per la gran rabbia
del pizzicor, che non ha più soccorso;
e sì traevan giù l'unghie la scabbia,
come coltel di scardova le scaglie
o d'altro pesce che più larghe l'abbia.
«O tu che con le dita ti dismaglie»,

il lavoro, per il gran sonno, quando sia costretto a farlo nelle ore tarde. Indica un altro motivo, per cui chi mena la striglia lo fa più in fretta che può. Le due immagini quotidiane rendono al vivo l'idea dell'affannoso lavoro compiuto dalla mano dei due falsari.

79. *come ciascun...*: con tanta furia come ciascuno di quei due...

79-80. *il morso de l'unghie*: l'unghia, grattando le croste, sembra *mordere* quasi acuto dente la pelle; si veda, più avanti (v. 87), l'analoga metafora delle tenaglie.

80. *rabbia*: smania rabbiosa.

81. *pizzicor*: è l'insopportabile prurito tipico della scabbia. Tutta la terzina esprime una furiosa impotenza.

– *che non ha più...*: che non ha altro rimedio (se non grattarsi); *più* vale: alcun altro, come a XXVIII 114.

82. *traevan giù*: le unghie (soggetto) portavan via con violenza le croste.

– *la scabbia*: «cioè le croste della lebbra» (Buti); scabbia e lebbra, nei testi di medicina medievale, sono descritte con sintomi simili. Così anche Isidoro: «ambedue le malattie presentano scabrosità della cute con prurito e desquamazione, ma nella scabbia in forma più leggera» (*Etym*. IV, VIII 10). Dante intende dunque qui, con *scabbia*, le croste proprie delle due malattie; ma la malattia assegnata agli alchimisti è la lebbra, come appare al v. 124.

83. *come coltel*: come il coltello del cuoco raschia le squame della *scardova* (pesce dalle squame particolarmente larghe e spesse). Tutti i paragoni (il *coltello*, la *striglia*, la *teglia*) sono tolti dall'ambiente popolare proprio della poesia comica, che è il registro scelto da Dante per questa bolgia.

85. *ti dismaglie*: ti scrosti; il traslato deriva dalla somiglianza tra le croste che coprono tutta la pelle e le *maglie* della corazza (piastrelle metalliche disposte in modo simile alle squame dei pesci, similitudine appena usata).

cominciò 'l duca mio a l'un di loro,
«e che fai d'esse talvolta tanaglie,
dinne s'alcun Latino è tra costoro
che son quinc'entro, se l'unghia ti basti
etternalmente a cotesto lavoro».
«Latin siam noi, che tu vedi sì guasti
qui ambedue», rispuose l'un piangendo;
«ma tu chi se' che di noi dimandasti?».
E 'l duca disse: «I' son un che discendo
con questo vivo giù di balzo in balzo,
e di mostrar lo 'nferno a lui intendo».
Allor si ruppe lo comun rincalzo;
e tremando ciascuno a me si volse

87. *d'esse*: delle dita; – *fai... tanaglie*: le usi come tenaglie, a staccar le croste; cfr. *il morso / de l'unghie*, vv. 79-80.

88. *Latino*: italiano, come sempre nella *Commedia*; cfr. XXII 65 e nota.

89. *se l'unghia...*: è il *se* augurativo: così possa bastarti l'unghia..., detto con evidente ma benevola ironia: niente di meglio infatti si poteva augurare – osserva il Torraca, e già il Buti – a quei disgraziati, condannati ad un eterno prurito.

91. *guasti*: sconciati, deturpati; forma di aggettivo verbale di *guastare* (cfr. XIV 94).

92. *piangendo*: per la miseria d'esser *sì guasto*. Un'altra voce di pietà che risuona in questo canto di uomini avviliti (cfr. vv. 43-5).

94. *I' son un*: risposta simile, anche se più breve, a quella di XXVIII 46-51: Virgilio scende *di balzo in balzo* (là *di giro in giro*) a far da guida a un vivo.

97. *lo comun rincalzo*: l'appoggio, il puntello che l'uno faceva all'altro; cioè i due si distaccano per meglio volgersi a guardare Dante (v. 98), per la viva impressione prodotta dalle parole di Virgilio.

98. *tremando*: perché intimoriti dall'evento, che presuppone l'azione divina; o piuttosto perché, perduto *lo comun rincalzo*, non possono ben sostenersi. Questa seconda interpretazione è favorita dal riscontro con XXX 31; inoltre il Lombardi e il Tommaseo ricordano che il tremito era sintomo caratteristico della malattia che contraevano gli alchimisti per il loro troppo trattare il mercurio e altre sostanze nocive.

con altri che l'udiron di rimbalzo.
Lo buon maestro a me tutto s'accolse,
dicendo: «Dì a lor ciò che tu vuoli»;
e io incominciai, poscia ch'ei volse:
«Se la vostra memoria non s'imboli
nel primo mondo da l'umane menti,
ma s'ella viva sotto molti soli,
ditemi chi voi siete e di che genti;
la vostra sconcia e fastidiosa pena
di palesarvi a me non vi spaventi».
«Io fui d'Arezzo, e Albero da Siena»,

99. *di rimbalzo*: per via indiretta, rimbalzando fino a loro la voce di Virgilio diretta a quei due.

100. *tutto s'accolse*: si accostò, si strinse a me. *Accogliersi* vale: riunirsi insieme: cfr. XX 89 e *Par*. XXII 97-8: *e indi si raccolse / al suo collegio...*

101-2. *vuoli... volse*: forme arcaiche di *vuoi*, *volle* (per *volse* cfr. II 118), parcamente usate nel poema; la ripetizione del verbo è figura voluta, a dire lo stretto rapporto di cortese accondiscendenza tra i due poeti.

103. *non s'imboli*: non s'involi, cioè non si dilegui, non svanisca su in terra (nel *primo mondo*, primo rispetto al mondo dell'al di là, che ad esso segue), dalla memoria degli uomini. È l'augurio caro ai dannati, e anche a questi due miserevoli, come si vedrà, suonerà ben gradito.

105. *sotto molti soli*: per molti anni.

106. *di che genti*: di quale popolazione dell'Italia, cioè di quale regione.

108. *non vi spaventi*: non vi trattenga, per la paura (paura, s'intende, del mio disprezzo). Si cfr. il lat. *deterreo*: distogliere per timore. La stessa osservazione, rovesciata, è nelle parole del sodomita a Dante: la miseria della nostra condizione e del nostro aspetto non ti distolga dal fermarti a parlare con noi (XVI 27 sgg.).

109. *Io fui d'Arezzo*: colui che parla è Griffolino d'Arezzo: di lui sappiamo dai documenti che nel 1258 era iscritto alla società dei Toschi in Bologna, dove probabilmente studiava, e che morì sul rogo sotto accusa di eresia prima del 1272. Narrano gli antichi commentatori che egli visse in Siena e fu un grande alchimista, che esercitava le sue arti nel più grande segreto. Divenuto familiare di

rispuose l'un, «mi fé mettere al foco;
ma quel per ch'io mori' qui non mi mena.
Vero è ch'i' dissi lui, parlando a gioco:
»I' mi saprei levar per l'aere a volo»;
e quei, ch'avea vaghezza e senno poco,
volle ch'i' li mostrassi l'arte; e solo
perch'io nol feci Dedalo, mi fece

Albero, o Alberto, uomo fatuo e sciocco, protetto o forse figlio naturale del vescovo di Siena, ne spillava denaro promettendogli cose straordinarie ottenute per magia. Avendo un giorno per scherzo dichiarato di poter volare, se solo avesse voluto, l'altro insistette perché insegnasse anche a lui quell'arte. Alla lunga Albero, vistosi beffato, per vendicarsi lo denunciò – probabilmente come negromante – al vescovo suo protettore, che lo fece condannare al rogo (la distinzione tra magia ed eresia non era ben chiara, così che spesso i maghi venivano processati e giustiziati come eretici). È notevole nel Griffolino dantesco il tratto dell'uomo colto e acuto che disprezza lo sciocco (non a caso si tratta di un presunto eretico e di un senese, come nota Benvenuto), e la premura con cui distingue la colpa, falsa, per cui gli uomini lo condannarono, da quella reale per cui è da Dio punito.

– *Albero da Siena*: nobile e ricco senese, ricordato in documenti dal 1288 al 1294. Secondo gli antichi, figlio del vescovo di Siena (cfr. nota precedente); ma Dante stesso lascia la cosa come incerta. Forse identificabile con l'Alberto protagonista delle novelle XI e XIV del Sacchetti, che ha tratti simili a quello dantesco.

111. *ma quel... mena*: ma la colpa per cui fui condannato a morte dagli uomini (cioè l'eresia) non è quella che mi ha portato quaggiù. Cfr. i vv. 118-20 e note.

112. *Vero è ch'...*: il fatto è che.... cioè questa è la ragione per cui *io mori'*; a cui si contrappone il *Ma* del v. 118.

– *a gioco*: per gioco, per burla.

113. *levar per l'aere*: il fenomeno della «levitazione», o sollevamento da terra, era tipico dell'arte magica: onde l'accusa dell'altro, per vendicarsi dell'inganno.

114. *vaghezza*: capriccioso desiderio (di tali cose); così l'Ottimo: «E dicesi, che quello Alberto era molto vago di cotali truffe, e avevavi consumato del suo, e però avea poco senno».

115. *li mostrassi*: gli insegnassi; – *l'arte*: s'intende, di volare.

116. *nol feci Dedalo*: non lo feci abile al volo (come Dedalo, l'unico uomo che appunto volò, col figlio Icaro, secondo il mito ri-

ardere a tal che l'avea per figliuolo.
Ma nell 'ultima bolgia de le diece
me per l'alchìmia che nel mondo usai
dannò Minòs, a cui fallar non lece».
E io dissi al poeta: «Or fu già mai
gente sì vana come la sanese?
Certo non la francesca sì d'assai!».

cordato anche in XVII 109-11); è detto con ironia e spregio per il *poco senno* di Albero.

117. *a tal*...: a uno (il vescovo di Siena) che lo teneva come figlio (cfr. nota al v. 109); per la prep. *a* dopo il verbo *fare* più infinito (*fece ardere*) – in uso anche oggi – si cfr. XXI 55-6 e nota; si veda in questo canto lo stesso costrutto con il verbo di percezione ai vv. 76-7.

118. *ne l'ultima*: cioè non nella quarta, quella dei maghi e indovini, e neppure tra gli eretici; questa terzina spiega chiaramente il v. 111.

119. *alchìmia*: parola d'origine araba, che significava in origine, come si è detto nell'Introduzione, l'arte di trasformare in oro i metalli vili mediante un reagente o «pietra filosofale»; e poi per estensione indicò la manipolazione, e spesso falsificazione, dei metalli. Tale arte – che a livello scientifico annoverava illustri autori – era molto diffusa al tempo di Dante e considerata fraudolenta dalla Chiesa (in una bolla di Giovanni XXII gli alchimisti sono dichiarati rei «de crimine falsi»). San Tommaso ammette – in via puramente ipotetica – che gli alchimisti possano ottenere il vero oro, nel qual caso non sarebbe atto illecito per loro venderlo come tale (*S.T.* II^{a} II^{ae}, q. 77 a. 2). Ma di tale possibilità – evidentemente teorica – non è fatto cenno nel testo di Dante, che condanna gli alchimisti come falsificatori. Sul significato di questa denuncia dell'alchimia nella *Commedia* si veda l'Introduzione al canto.

120. *a cui fallar*...: che non può sbagliare (come sbagliarono gli uomini): si vuol precisare qui che l'accusa di negromanzia era dunque falsa.

122. *sì vana*: così vanitosa, fatua (come chi appunto vorrebbe volare); la stessa accusa è mossa ai senesi in *Purg*. XIII 151-3, così da far pensare a un modo di dire proverbiale. La battuta fa parte di quel corredo di detti polemici, caratteristici delle rivalità comunali, specie in Toscana, di cui ancora resta traccia nel parlar popolare.

123. *Certo non la francesca*...: certamente non così – e di gran

Onde l'altro lebbroso, che m'intese,
rispuose al detto mio: «Tra'mene Stricca
che seppe far le temperate spese,
e Niccolò che la costuma ricca

lunga (*d'assai*) – è vana la gente francese; i francesi avevano fama, come dice Benvenuto, di «vanissimi omnium nationum». – *d'assai* (di gran lunga) era forma avverbiale usata frequentemente nei paragoni: «ma non era sì ricca terra come Anzio, d'assai» (*Livio Volgarizzato* I, II 63).

124. *l'altro lebbroso*: quest'altro alchimista è Capocchio, «magister Capochius florentinus» (Benvenuto), che secondo l'Anonimo e il Buti fu compagno di studi di Dante ed aveva notevole fama come falsificatore di ogni cosa volesse. È bene ricordare che il titolo di «magister» era proprio di chi aveva fatto studi accademici. Alcuni fra gli antichi lo fanno senese, ma la sua vivace polemica contro quel popolo, che subito raccoglie e fa come seguito alle parole di Dante, «secondandolo», lo esclude decisamente. A Siena morì sul rogo, come alchimista, nel 1293, come attesta un documento dell'Archivio di stato della città.

125. *Tra'mene*: traimene (trammene), cioè tranne fuori, togli dal numero dei vani (di qui il nostro *tranne*; *me*, a me, è dativo etico). È la figura retorica dell'«eccezione», come in XXI 41: *ogn'uom v'è barattier, fuor che Bonturo*. Qui Capocchio fa una lista dei più noti fra i senesi «vani», che sperperavano denaro in fatuità e capricci per far colpo sugli altri. Ne risulta un vivo quadro di costume, che presenta di scorcio un ambiente di giovani ricchi e gaudenti, quali si trovavano allora nelle opulente città toscane. Dante, che ben li aveva conosciuti, non spende per loro parole di condanna, ma con leggerezza quasi li mette da parte, annoverandoli tra la «gente vana».

– *Stricca*: di costui non si hanno sicure notizie; secondo alcuni si tratta di un Salimbeni, podestà di Bologna nel 1276 e 1286; altri lo dicono dei Tolomei; secondo Pietro fu «homo de curia», e uno dei capi della brigata spendereccia (cfr. nota al v. 130). Così le *Chiose Selmi*: «lasciollo il padre ricco e ogni cosa distrusse in pazzie, e in sciocchezze cattive».

126. *temperate spese*: ironico, per dire appunto intemperanti, immoderate.

127. *Niccolò*: secondo il Lana, dei Salimbeni, fratello di Stricca; per Pietro, Benvenuto e altri, dei Buonsignori.

– *la costuma ricca*: l'usanza dispendiosa; Niccolò dei Salimbeni, nella ricerca di sempre nuove raffinatezze, propria di questi ricchi

del garofano prima discoverse
ne l'orto dove tal seme s'appicca;
e tra'ne la brigata in che disperse
Caccia d'Ascian la vigna e la gran fonda,
e l'Abbagliato suo senno proferse.
Ma perché sappi chi sì ti seconda
contra i Sanesi, aguzza ver me l'occhio,

senesi, avrebbe appunto introdotto per primo l'uso dei chiodi di garofano negli arrosti di fagiano, di cappone, o simili. Il garofano, come tutte le spezie orientali, era costosissimo, ed è sintomatico che Dante citi quest'uso come esempio eminente di dispendio fatuo e capriccioso.

129. *ne l'orto*: cioè la città di Siena, dove un tal seme, cioè una tale usanza, può facilmente attecchire.

– *s'appicca*: s'abbarbica, attecchisce.

130. *tra'ne*: traine fuori; come sopra *Tra'mene*, senza il dativo etico *me*.

– *la brigata*: è la famosa brigata detta *godereccia* o *spendereccia*, formata in Siena al tempo di Dante da un gruppo di dodici ricchissimi giovani i quali, «messe in denari tutte le sostanze loro, ferono un cumulo di dugentomila ducati, e quelli nel termine di venti mesi, sontuosissimamente sempre di compagnia vivendo... gli ebbero consumati» (Vellutello).

131. *Caccia d'Ascian*: Caccianemico degli Scialenghi di Asciano, che sperperò nella brigata i suoi ricchi possedimenti terrieri: i vigneti e il vasto terreno arato (*la gran fonda*). *Fonda* vale così inteso «fondo», terreno coltivato, qui distinto da quello posto a vigneto; ma aveva anche il significato di «borsa», per cui, come dice il Buti, «s'intenderebbe di denari» (dunque, *vigna* e *fonda*, beni immobili e liquidi). Gran parte della tradizione legge invece *fronda* (terreno boscoso). Cfr. Petrocchi, *Introduzione*, p. 185.

132. *l'Abbagliato*: Bartolomeo dei Folcacchieri detto l'Abbagliato, fratello del poeta Folcacchiero. Come Caccia, che era ricco, profuse nella brigata il suo avere, così l'Abbagliato, che era povero, vi spese (*proferse*: dimostrò) il suo senno (Ottimo). Dell'Abbagliato si sa che fu podestà in vari comuni del senese, e capitano della Taglia guelfa in Toscana. Morì nel 1300.

133. *ti seconda*: ti asseconda, ti segue.

sì che la faccia mia ben ti risponda:
    sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio,
che falsai li metalli con l'alchìmia;
e te dee ricordar, se ben t'adocchio,
    com'io fui di natura buona scimia».

135. *ben ti risponda*: risponda al tuo sguardo, dicendoti chi sono. Appare di qui che Dante conobbe in vita Capocchio; secondo il Buti, studiò con lui in uno studio di filosofia naturale (si tratterà di quei corsi di chimica che Dante dovette frequentare per iscriversi all'arte dei medici e speziali), «e valsevi molto intanto, che poi si diede all'alchimia credendosi venire alla vera; ma mancando nelle operazioni s'avvenne alla sofistica» (Buti), cioè alla falsificazione dei metalli. Compagno di studi di Dante lo dicono anche il Lana, l'Anonimo e altri.

137. *che falsai...*: «Ecco qui che accusa lo peccato suo» (Buti).

138. *te dee ricordar*: devi ricordarti; è l'uso impersonale di *ricordare* col dativo (*te*: a te), già altre volte incontrato.

– *se ben t'adocchio*: se ben ti riconosco guardandoti, e quindi se sei colui che credo.

139. *di natura buona scimia*: abile imitatore della natura, cioè falsificatore; la scimmia era l'esempio classico, in letteratura, dell'imitazione. Come la scimmia si diletta a imitare ciò che fanno gli uomini – osserva Guido da Pisa –, così Capocchio si dilettava a imitare, nel produrre i metalli, le opere della natura. Qui s'intende tuttavia una imitazione fatta in mala fede, a scopo di frode, o non avrebbe senso la punizione nella decima bolgia. Secondo altri la frase, riferita ai ricordi di Dante, avrebbe altro senso: io fui, per natura, bravo contraffattore, imitatore (così già intendeva l'Anonimo). Ma tale significato sembra estraneo al contesto, e inoltre l'espressione «scimmia della natura» (*naturae simia*) era codificata e più volte ritrovabile nei testi medievali (Curtius, pp. 651-3), dove è anche l'uso corrente, col sostantivo *simia*, del genitivo della cosa imitata. La parlata di Capocchio, tutta arguta e ironica – prima verso i senesi, poi verso se stesso –, sembra ritrarre dal vero l'uomo estroso ed acuto che egli fu secondo gli antichi.

Il canto finisce in tronco su questa battuta, quasi potremmo dire a sipario aperto. L'incontro con i due alchimisti, piccole e mediocri figure, fa come da prologo, in tono minore, alla scena della decima bolgia, che avrà il suo vero centro drammatico nel prossimo canto.

CANTO XXX

[Canto XXX, ove tratta di quella medesima materia e gente.]

Nel tempo che Iunone era crucciata
per Semelè contra 'l sangue tebano,
come mostrò una e altra fiata,
Atamante divenne tanto insano,
che veggendo la moglie con due figli
andar carcata da ciascuna mano,

1. *Nel tempo...*: in quel tempo antico e mitico...; l'attacco è solenne: Dante pone due similitudini del mito greco a rappresentare la furia insana dei due falsari di persona che tra poco appariranno in corsa, come due porci. Questa apertura mitologica serve come da intervallo tra la scena finale del canto precedente e la prima di questo, ambedue tenute sul registro comico; essa innalza così l'una e l'altra al livello dell'*exemplum* (e notiamo che anche nel mito si tratterà di vendette celesti, cioè di punizioni divine) e insieme stabilisce fin dall'inizio quell'alternanza stilistica che, come abbiamo indicato nell'Introduzione, sarà caratteristica di tutto il canto.

– *crucciata*: Giunone era infuriata contro Tebe perché gelosa di Semele, figlia del fondatore della città, Cadmo, e amata da Giove. Il mito è narrato da Ovidio (*Met*. IV 512-30).

3. *una e altra fiata*: per ben due volte: la prima facendo incenerire Semele; la seconda, facendo impazzire Atamante, re di Orcomeno, tanto che egli arrivò ad uccidere la moglie (sorella di Semele) e i due figlioletti, credendo di vedere in lei una leonessa con due leoncini.

4. *insano*: folle.

6. *carcata...*: caricata, portando cioè sulle braccia i due figlioletti. La forma sincopata del verbo e dell'aggettivo è costante nel poema, come si è più volte osservato (cfr. I 50, VIII 27, XXI 35, ecc.).

gridò: «Tendiam le reti, sì ch'io pigli
la leonessa e ' leoncini al varco»;
e poi distese i dispietati artigli,
prendendo l'un ch'avea nome Learco,
e rotollo e percosselo ad un sasso;
e quella s'annegò con l'altro carco.
E quando la fortuna volse in basso
l'altezza de' Troian che tutto ardiva,
sì che 'nsieme col regno il re fu casso,

7. *Tendiam le reti*...: cfr. *Met*. IV 513-4: «clamat "io, comites, his retia tendite silvis! / Hic modo cum gemina visa est mihi prole leaena"».

9. *e poi distese*...: protese, allungò le spietate mani, divenute artigli, quasi di bestia feroce.

10. *Learco*: l'altro si chiamava Melicerta.

11. *rotollo*: lo fece ruotare nell'aria come una fionda; il verbo è quello di Ovidio («et bis terque per auras / more rotat fundae rigidoque infantia saxo / discutit ora ferox», *ibid*. 518-9), ma i particolari pietosi son tagliati nel brevissimo verso in cui Dante chiude la scena. Egli mira all'essenziale, cioè alla furia insana che vuol figurare, e la lunga similitudine lo incalza a stringere tutto in breve, come farà nella seguente.

12. *e quella*...: cioè la madre, si precipitò in mare e annegò con l'altro figlio da essa portato sul Caccio (*l'altro carco*).

13. *volse in basso*: è l'immagine della ruota della fortuna (cfr. VII 96 e XV 95).

14. *l'altezza de' Troian*: la superbia dei Troiani; Troia nella *Commedia* è sempre raffigurata come esempio di superbia alla quale è imputata la sua caduta (cfr. I 75: *poi che 'l superbo Ilión fu combusto*; *Purg*. XII 61-3, dove Troia è posta tra gli esempi di superbia punita).

– *tutto ardiva*: tutto si credeva lecito, come è proprio della superbia.

15. *sì che*...: così che (dipende da *volse in basso*) il re Priamo cadde insieme al suo regno (cfr. *Met*. XIII 404: «Troia simul Priamusque cadunt»).

– *casso*: cancellato dalla faccia della terra, come la sua città (*casso* è aggettivo verbale di *cassare*, già incontrato: cfr. XXV 76 e XXVI 130).

Ecuba trista, misera e cattiva,
poscia che vide Polissena morta,
e del suo Polidoro in su la riva
del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sì come cane;
tanto il dolor le fé la mente torta.
Ma né di Tebe furie né troiane

16. *Ecuba*: l'infelice moglie di Priamo, che condotta in prigionia vide morti i suoi due ultimi giovani figli: Polissena, immolata dai greci sulla tomba di Achille, e Polidoro, ucciso da Polinestore re di Tracia a cui era stato affidato. I due episodi sono narrati in *Met*. XIII 481-568.

– *trista*: afflitta; *misera*, perché privata di tutto; *cattiva*, prigioniera (latinismo). I tre aggettivi raccolgono la totale infelicità di quella madre. Si cfr. la terna ovidiana: «exsul, inops, tumulis avulsa meorum» (*Met*. XIII 510) che Dante segue in ordine inverso.

18. *del suo Polidoro...*: l'ultimo e prediletto.

18-9. *in su la riva del mar*: la forza di questo *enjambement*, notata dal Contini, è lo spazio creato per quel dolore. Ecuba si era accostata alla riva del mare per tergere il corpo di Polissena. E là scorse l'altro figlio ucciso (Ovidio: «adspicit eiectum Polydori in litore corpus», *loc. cit*. 536).

19. *si fu... accorta*: si vide davanti (per questo senso di *accorgersi* cfr. XIX 106 e *Par*. XV 27). Il tempo trapassato è relativo a *latrò*, e intensifica il *vide* precedente: poi che vide, e poi ch'ebbe visto...

20. *forsennata*: quasi uscita di senno; Ovidio narra che Ecuba strappò gli occhi a Polinestore, ma Dante in questa terzina lo tace. Egli ricrea la scena facendo centro sul dolore disperato della madre, ed esclude ciò che lo turberebbe, e che pure era il tratto più necessario della sua similitudine. Il crudele gesto è ricordato più avanti, con breve accenno, al v. 24.

– *latrò*: inseguita con frecce dai Traci, volle parlare, e le usciron di bocca latrati («latravit, conata loqui»: *loc. cit*. 569).

21. *tanto il dolor...*: è la scusa per questa follia. Mentre il primo episodio è narrato con freddezza, quasi ripreso alla lettera da Ovidio, questo secondo è pieno di pietà per la misera madre, la cui angoscia intona e chiude le due terzine (*trista*, *la dolorosa*, *il dolor*).

22-4. *Ma né di Tebe...*: ma né furori di tebani né di troiani si videro mai in alcun uomo tanto crudeli, ferire non solo bestie (che

si vider mai in alcun tanto crude,
non punger bestie, nonché membra umane,
quant'io vidi in due ombre smorte e nude,
che mordendo correvan di quel modo
che 'l porco quando del porcil si schiude.
L'una giunse a Capocchio, e in sul nodo
del collo l'assannò, sì che, tirando,
grattar li fece il ventre al fondo sodo.

è minor crudeltà) ma anche membra umane... (*bestie* eran quelle che Atamante nella sua follia credeva di colpire, *membra umane* allude all'atto terribile di Ecuba nello strappare gli occhi a Polinestore). – *in alcun* vale: nell'animo di alcuno, come esige il v. 25, secondo termine di paragone; *non punger* dipende da *si vider mäi*, e il *non* è ripresa dei due *né* del primo verso. Il senso del paragone negativo (per questa figura si cfr. l'attacco dei canti XXII e XXVIII) è che nessuno dei più crudeli furori del mito antico sfrenatisi contro esseri umani era paragonabile a quello dei dannati che appaiono ora in corsa sulla scena. Ciò conferisce ai loro atti violenti una misura di disumanità e di orrore.

25. *quant' io vidi...*: quanto crudele, cioè crudele furore, io vidi in due ombre...; la furia rabbiosa sembra la malattia da cui sono colpiti questi spiriti (cfr. vv. 33 e 46).

– *smorte e nude*: *smorte* indica nel volto l'alterazione dell'animo (cfr. IV 14): qui il furore che li consuma dentro. L'accoppiamento a *nude*, come altrove (III 100; XIII 116; XVI 35), dà rilievo ad ambedue gli aggettivi.

27. *che 'l porco*: cioè così velocemente, come il porco quando esce, si getta fuori con violenza (*si schiude*; cfr. *si diserra* di *Par*. XXIII 40) dal porcile. Il paragone vile abbassa di colpo il tono tragico dei ricordi antichi al registro comico, secondo quella variazione degli stili che è propria del canto.

28-9. *sul nodo del collo*: è quel punto dove metterà i denti Ugolino: *là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca* (XXXII 129), cioè dove il cervello si *annoda* con il midollo spinale, il punto vitale per eccellenza (cfr. XXIV 99).

29. *assannò*: azzannò (cfr. *sanne* a VI 23 e nota), addentò bestialmente; le *zanne* sono proprie del porco, con il quale vive ancora il paragone posto al v. 27.

– *tirando*: trascinandolo coi denti per un tratto.

30. *grattar*: gli fece *grattare* il ventre scabbioso sul duro fondo

E l'Aretin che rimase, tremando
mi disse: «Quel folletto è Gianni Schicchi,
e va rabbioso altrui così conciando». 33
«Oh!», diss'io lui, «se l'altro non ti ficchi

della bolgia; è evidente il riferimento ironico al grattarsi continuo che fanno i due lebbrosi. La forza onomatopeica del verso, il suo crudo realismo, sono tratti che distinguono tutta la bolgia dei malati-falsari (si cfr. XXIX 82-3).

31. *l'Aretin*: Griffolino.

– *che rimase*: mentre il compagno veniva trascinato a quel modo; *tremando*, per il terrore che tale sorte toccasse a lui; o piuttosto perché rimasto senz'appoggio, come può indurre a pensare il confronto con il *tremando* di XXIX 98 (cfr. nota ivi). La virgola sembra dunque più opportuna dopo *tremando* che dopo *rimase*, com'è nell'ediz. Petrocchi, perché il gerundio è più probabilmente riferito a *rimase* che non a *disse* (così anche l'ediz. del '21, il Moore e il Foscolo).

32. *folletto*: folletti eran detti gli spiriti invisibili – di origine demoniaca – volanti per l'aria a recar danno agli uomini, secondo una credenza non del tutto spenta; qui indica lo spirito infuriato, che passa veloce e scompare.

– *Gianni Schicchi*: della famiglia dei Cavalcanti di Firenze, famoso per la sua abilità nel contraffare le persone, per la quale appunto è condannato. Sappiamo che era già morto nel 1280, ma di lui Dante giovinetto aveva certamente sentito raccontare e favoleggiare. Si veda la nota ai vv. 42-5.

33. *rabbioso*: come si è detto, questa *rabbia* che degrada a bruti è la pena dei due che qui passano, entrambi falsificatori di persona. Come l'alchimista è *lebbroso*, il falsificatore di persona è *rabbioso* (cfr. anche oltre al v. 46). Si tratta anche qui di una malattia, detta anche oggi volgarmente «rabbia»; e precisamente dell'idrofobia: nel *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico (VII 67), diffusissimo testo enciclopedico del Duecento, l'idrofobo è chiamato appunto «rabiosus», e i sintomi descritti ben si convengono ai due dannati danteschi (si cfr. la voce *rabbioso* in ED IV, p. 819), Il contrappasso potrebbe consistere nel fatto che coloro che hanno falsificato la persona altrui perdono ora, con la follia idrofoba, la propria identità personale.

– *conciando*: sconciando, deturpando; *conciare* in mal senso, per *sconciare*, è ancora nell'uso (cfr. XXVIII 37 e nota).

34. *se l'altro*: *se* deprecativo: così possa l'altro dei due non

li denti a dosso, non ti sia fatica
a dir chi è, pria che di qui si spicchi».
Ed elli a me: «Quell'è l'anima antica
di Mirra scellerata, che divenne
al padre fuor del dritto amore amica.
Questa a peccar con esso così venne,
falsificando sé in altrui forma,
come l'altro che là sen va, sostenne,

ficcarti ecc. Dante fa un augurio, come sempre, prima di chiedere in cambio un favore.

36. *si spicchi*: si distacchi velocemente (*spiccarsi* anche in *Purg*. XXI 107). Le rare rime in *-icchi* caratterizzano l'estroso personaggio, per cui vedi i vv. 42 sgg.

37. *antica*: perché del mondo antico dei miti; così di Ulisse: *la fiamma antica* (XXVI 85).

38. *Mirra*: altra falsificatrice di persona, ma questa volta si tratta di persona mitologica, tolta da Ovidio: Mirra, figlia di Cinira, re di Cipro, arse di amore per il proprio padre e con l'aiuto della nutrice e delle tenebre, fingendosi altra donna, soddisfece la sua passione. Frutto dell'incesto fu Adone. Scoperta dal padre, fuggì in Arabia dove fu tramutata in pianta, quella appunto da cui si estrae la mirra (*Met*. X 298-502). Si noti la forte e voluta variazione nell'accostamento del burlone fiorentino, personaggio da novella, con la tragica eroina ovidiana. Nel mondo dell'aldilà, di fronte al giudizio divino, ogni differenza umana è livellata.

– *scellerata*: l'aggettivo riecheggia la fonte ovidiana: «hic amor est odio maius scelus» (*Met*. X 315). Dante lo riprende anche in *Ep*. VII 24 («Myrrha scelestis et impia»), paragonando a Mirra la città di Firenze, che arde di illecito amore per il papa, suo padre.

39. *del dritto amore*: dell'amore giusto, lecito. Tuttavia Mirra non è punita per l'incesto, tra i lussuriosi, ma per la frode, perché questo è peccato più grave della lussuria, come è spiegato in XI 79 sgg.; – *amica*: concubina; si noti la figura etimologica *amore* – *amica* che sottolinea la contraddizione insita in quella colpa.

41. *in altrui forma*: in aspetto d'altra persona.

42. *l'altro*: Gianni Schicchi, che già si allontana veloce (*là sen va*).

42-5. *sostenne... norma*: il fatto qui narrato come storia è in realtà un aneddoto che ha tutti i caratteri della novella, e tale di-

per guadagnar la donna de la torma,
falsificare in sé Buoso Donati,
testando e dando al testamento norma».
E poi che i due rabbiosi fuor passati
sovra cu' io avea l'occhio tenuto,
rivolsilo a guardar li altri mal nati.
Io vidi un, fatto a guisa di lëuto,

venta nel racconto degli antichi commentatori: Gianni Schicchi, su richiesta di Simone Donati (padre di Corso, Forese e Piccarda), prese l'aspetto dello zio di lui Buoso, mettendosi al suo posto nel letto di morte, e fece testamento a favore di Simone, lasciando infine a se stesso una giumenta di gran pregio; la contraffazione fu così perfetta da ingannare notaio e testimoni. – *sostenne* regge *falsificare* del v. 44; può significare «sopportò», «accettò» (Biagioli, Tommaseo); oppure, secondo un valore comune del lat. *sustineo*, «ardi, osò» (cfr. *Met*. XI 322). Il primo senso sembra meglio convenire al v. seguente (pur di guadagnare...) suggerendo la sproporzione: per un tale scopo, prestarsi a una simile frode.

43. *la donna de la torma*: la regina del branco: la cavalla più bella.

44. *falsificare in sé Buoso*: è variazione del costrutto usato per Mirra, *che falsificò sé in forma altrui*.

45. *testando*: facendo testamento.

– *dando... norma*: e dando ad esso ogni crisma di legalità, cioè comportandosi in modo che il notaio lo ratificò come valido.

46. *E poi...*: spariti i due *rabbiosi*, appare un'altra scena, che presenta un'altra specie di peccatori.

47. *sovra cu'*: sopra i quali: Dante li aveva seguiti con l'occhio finché essi erano in vista. *fuor passati* indica dunque che sono fuori portata dello sguardo, in rapporto con l'altro tempo verbale (*avea tenuto*).

48. *mal nati*: dannati (cfr. V 7; XVIII 76).

49. *Io vidi un...*: comincia qui l'episodio maestro del canto, posto, come altre volte, intorno al verso 50; è l'incontro con maestro Adamo, il falsario dei conti di Romena, arso sul rogo al tempo dell'adolescenza di Dante (cfr. nota al v. 61). La sua figura riempie tutta la scena, e verrà definendosi lentamente, prima nel difforme aspetto fisico, poi nel complesso carattere morale che parole e gesti esprimeranno, passando da un registro alto e pietoso all'odio fe-

pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia
tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto.
La grave idropesì, che sì dispaia
le membra con l'omor che mal converte,
che 'l viso non risponde a la ventraia,

roce, infine alla tenzone plebea. Quasi significando il decadere dall'originaria dignità – si tratta di un uomo non vile e di istruzione accademica, come vedremo – per la corruzione del peccato di cui la malattia è figura, fino alla più vile abiezione.

– *lëuto*: liuto, strumento musicale antico, simile alla mandola: questo dannato ha il ventre così gonfio che, se non avesse avuto le gambe (vv. 50-1), sarebbe stato simile a un liuto: testa e busto formerebbero il manico, e il ventre la cassa armonica dello strumento. Questo estroso paragone (bisogna infatti togliere le gambe per avere la corrispondenza fra le due figure) è tuttavia fortemente realistico: il liuto appare infatti la prima immagine che quella vista evoca alla mente di chi guarda.

50-1. *l'anguinaia*: l'inguine (lat. *inguinalia*); *tronca*, cioè troncata, separata, dall'altra parte del corpo che l'uomo ha biforcuta (cioè le gambe).

52. *idropesì*: idropisia, malattia che gonfia il ventre per ritenzione di liquidi: «l'idropesi è una grave infermità... e fa enfiare le membra e massimamente il ventre; et è... umore acquatico, subcutaneo, che fa enfiare e patire chi ha sì fatta passione» (Buti); *grave* perché appesantisce le membra.

– *dispaia*: come appare dal v. 54, il verbo indica la sproporzione fra le membra: «cioè fa disuguale l'uno membro dall'altro, facendo enfiare l'uno e non l'altro» (Buti).

53. *con l'omor*: con l'umore (il liquido sottocutaneo) che non riesce a trasformare, a convertire in buona sostanza. «L'idropico, quanto più mangia e beie, quelli omori si corrompono tutti e convertonsi in mali omori flemmatici» (Fra Giordano, ed. Delcorno, XXIII 17). Per la descrizione della malattia, come dei sintomi dell'etisia e della *febbre aguta* ai vv. seguenti, è stata indicata (Cian, Contini) la probabile fonte nel libro di Bartolomeo Anglico che abbiamo già citato per i rabbiosi (cfr. nota al v. 33). Come per ogni altro fenomeno naturale, Dante risulta sempre informato a livello tecnico.

54. *che 'l viso*: dipende da *sì dispaia*: in modo che il viso non corrisponde, nella proporzione, all'enorme ventre.

facea lui tener le labbra aperte
come l'etico fa, che per la sete
l'un verso 'l mento e l'altro in sù rinverte.
«O voi che sanz'alcuna pena siete,
e non so io perché, nel mondo gramo»,
diss'elli a noi, «guardate e attendete
a la miseria del maestro Adamo:

– *ventraia*: il gran ventre; il termine è quasi certamente coniato da Dante usando il suffisso del comune *anguinaia*, suffisso che qui risuona con valore accrescitivo e spregiativo insieme (così lo adopererà il Boccaccio in *Corbaccio*, ed. Ricci, p. 153). Le parole in rima – *lëuto*, *dispaia*, *ventraia*, *rinverte* – sono del resto tutte rilevanti per forza inventiva e fonica. Come le tre rime in *-icchi*, e altre che s'incontreranno più avanti, appartengono a quel tipo stilistico forte e realistico che in Dante, dalle canzoni con le quali lo instaurò, rende il nome di «petroso» e che caratterizza buona parte del canto (cfr. Introduzione).

56. *l'etico*: il malato di etisia, cioè il tisico. L'un malato trova similitudine nell'altro: ambedue riarsi dalla sete.

57. *l'un*: l'un labbro rovescia verso il mento, e l'altro verso l'alto. L'atto è colto, quasi disegnato, con preciso realismo; per *rinverte* (dal latino *revertere*), forma rara usata anche in XXXIV 15, cfr. nota al v. 54.

58. *O voi che...*: è la nota apostrofe (pronome più relativo) che qui introduce un discorso ampio e magistralmente costruito, misto di nostalgia e di rancore. L'idropico, così attentamente raffigurato nell'aspetto fisico, assume ora un nome e un'altrettanto attenta connotazione morale.

59. *nel mondo gramo*: nel mondo infelice (l'aggettivo è usato altre volte per la miseria infernale: cfr. XV 109 e XXVII 15); il voluto contrasto (voi senza pena nel mondo delle pene) già tende a commuovere chi ascolta.

60. *guardate e attendete*: è aperta reminiscenza biblica, da Geremia, già usata da Bertran de Born e prima ancora nella *Vita Nuova* (cfr. XXVIII 132 e nota) con i verbi scambiati (*attendete* e *guardate*); la richiesta di pietà è ormai esplicita. Ma ciò che segue varrà ad aumentarla.

61. *la miseria*: questa parola, unita nel verso al nome enfatizzato di colui che parla, appare il vero tema dominante del suo discorso, e di tutta la sua figura.

– *maestro Adamo*: questo personaggio, detto dagli antichi per lo

io ebbi vivo assai di quel ch'i' volli,
e ora, lasso!, un gocciol d'acqua bramo.
Li ruscelletti che d'i verdi colli
del Casentin discendon giuso in Arno,
faccendo i lor canali freddi e molli,

più da Brescia, o da Bologna, è stato identificato con buona probabilità nel «magistro Adam de Anglia familiare comitum Romena», citato in un documento bolognese del 1277. Maestro dunque, cioè con titolo accademico, e proveniente dall'Inghilterra. Brescia e Bologna (se Brescia non è un fraintendimento di *Brestia*, la Bretagna, allora suddita del re d'Inghilterra, come è stato supposto) sono presumibilmente le città dove egli visse prima di essere chiamato in Casentino dai conti Guidi di Romena, che lo indussero a falsificare per loro il fiorino fiorentino. Scoperto in Firenze mentre spendeva le false monete, fu preso e condannato al rogo. Il fatto avvenne, secondo un'antica cronaca, nel 1281, e appartiene dunque, proprio come l'esecuzione di Capocchio, al periodo della giovinezza fiorentina di Dante; i due eventi ebbero evidentemente larga risonanza e restarono impressi nella sua mente e nella sua fantasia.

62. *io ebbi, vivo...*: ebbi, da vivo, in abbondanza tutto ciò che desiderai: altro forte uso dell'antitesi: *vivo... e ora*; *assai... un gocciol d'acqua*.

63. *lasso!*: vale ahimè! ed è interiezione che con vario accento abbiamo già incontrato in bocca ai dannati.

– *un gocciol d'acqua*: come il ricco Epulone della parabola evangelica (*Luc.* 16, 24) che nel fuoco infernale chiede appunto il conforto di una goccia d'acqua. È dunque la seconda citazione biblica nel giro di quattro versi.

64. *Li ruscelletti...*: il diminutivo accresce freschezza alla viva immagine dei ruscelli casentinesi che scorrono per la celebre terzina; si noti la frequenza delle liquide e delle *i* che concorrono a creare l'effetto onomatopeico, in evidente contrasto con l'asprezza delle rime dominanti nel canto.

65. *del Casentin*: l'alta valle dell'Arno, ben nota a Dante per il soggiorno presso i conti Guidi negli anni dell'esilio; una prima volta, brevemente, nel 1307; una seconda volta, più a lungo, al tempo della discesa di Arrigo, nel 1311.

66. *freddi e molli*: i due aggettivi, di derivazione virgiliana («hic gelidi fontes, hic mollia prata»: *Ecl.* X 42), ma con forte *variatio* (messi in coppia, e mutato il senso di *molli* da «morbidi» a «bagnati»), esprimono con la loro umida frescura il massimo dello

sempre mi stanno innanzi, e non indarno,
ché l'imagine lor vie più m'asciuga
che 'l male ond'io nel volto mi discarno.
La rigida giustizia che mi fruga
tragge cagion del loco ov'io peccai
a metter più li miei sospiri in fuga.
Ivi è Romena, là dov'io falsai
la lega suggellata del Batista;

strazio per l'assetato che – nuovo Tantalo – se li vede sempre davanti.

67. *e non indarno*: e non invano, cioè non senza un preciso effetto.

68-9. *vie più m'asciuga...*: mi fa seccare la gola, cioè mi asseta, molto più della malattia stessa per la quale (*onde*) io mi scarnisco, dimagrisco nel volto (*mi discarno*, altro verbo della specie di *dispaia* e *rinverte*, costruiti con prefisso di forte significato e ascendenza latina).

70. *rigida*: severa (senso traslato da quello proprio di «duro»: cfr. *Par*. V 38 e XIII 134).

– *mi fruga*: mi punge, mi tormenta; *frugare* ha sempre nel poema il senso di pungere, stimolare. La stessa accezione di questo verso, dove il verbo è riferito al castigo divino, si ritrova in *Purg*. III 3.

71. *tragge cagion...*: trae motivo, occasione, dal luogo – il Casentino appunto, così ricco di acque – dove commisi il mio peccato.

72. *a metter più...*: a farmi ancor più sospirare: i sospiri sembrano fuggire, come notò il Tommasco, «verso le dolci acque del Casentino».

73 . *Romena*: castello dei conti Guidi in Casentino, da cui quel ramo della famiglia prendeva nome. Le sue rovine sono ancora oggi visibili, nei pressi dell'antica Pieve.

– *falsai...*: falsificai, su richiesta appunto dei conti di Romena, la *lega suggellata del Batista*, cioè la moneta che porta impressa l'immagine del Battista: è il fiorino d'oro, la celebre moneta fiorentina che portava su una faccia il giglio di Firenze e sull'altra la testa di san Giovanni Battista, patrono della città. Il fiorino, nato nel 1252, divenne ben presto una delle più potenti monete d'Europa. Dante lo ricorderà con forte condanna (*il maladetto fiore*) in *Par*. IX 127-32.

per ch'io il corpo sù arso lasciai.
Ma s'io vedessi qui l'anima trista
di Guido o d'Alessandro o di lor frate,
per Fonte Branda non darei la vista.
Dentro c'è l'una già, se l'arrabbiate
ombre che vanno intorno dicon vero;
ma che mi val, c'ho le membra legate?

75. *arso*: arso sul rogo, pena propria dei falsari. Maestro Adamo fu giustiziato nel 1281, secondo gli antichi commentatori in Firenze (dove Dante adolescente poté assistere al supplizio), secondo un'ipotesi del Basserman (*Orme*, pp. 81 sgg.) in una località presso Romena, chiamata anche oggi Ommorto, toponimo peraltro molto diffuso in Italia.

76-8. *Ma s'io vedessi qui...*: ma se mi fosse concesso di veder qui puniti coloro che mi indussero a peccare (cfr. vv. 88-90), cioè i tre conti fratelli Guido II, Alessandro e Aghinolfo (*lor frate*) – figli di Guido I di Romena –, non darei i miei occhi in cambio di tutta l'acqua della Fonte Branda. L'improvviso cambiar di tono fa apparire l'odio feroce e la brama di vendetta che covano al fondo dell'animo di Adamo. I tre fratelli, irraggiungibili alla giustizia fiorentina, furono condannati in contumacia negli averi nel 1281. La falsificazione del fiorino era considerata reato gravissimo dalla Repubblica, come appare dalla pena ad esso assegnata. Un quarto fratello (Ildebrandino) era sacerdote e fu vescovo di Arezzo. Sulla discordanza fra questo testo e l'*Epistola* II (dove Alessandro è lodato) si veda la nota alla fine del canto.

78. *Fonte Branda*: tutti gli antichi intendono della nota fonte senese, celebrata come ricca di acque fresche e genuine, e ancor oggi attiva nel centro della città. Altri hanno proposto una fonte omonima nei pressi di Romena, oggi prosciugata; ma l'età tarda (rispetto a Dante) dei documenti che la ricordano, e il silenzio degli antichi, tra cui il Landino che era nativo di quei luoghi, fanno preferire la prima interpretazione. Tanto più che la frase iperbolica ha senso solo trattandosi di una fonte a tutti nota.

79. *c'è l'una già*: ce n'è già una, cioè Guido II, morto nel 1292.

79-80. *l'arrabbiate ombre*: cioè quelle dei falsificatori di persona (cfr. v. 33 e nota), che sole si muovono per la bolgia (*vanno intorno*) e quindi possono vedere tutti i suoi abitanti.

81. *che mi val*: che mi serve; a lui dunque non importa che il

S'io fossi pur di tanto ancor leggero
ch'i' potessi in cent'anni andare un'oncia,
io sarei messo già per lo sentiero,
cercando lui tra questa gente sconcia,
con tutto ch'ella volge undici miglia,
e men d'un mezzo di traverso non ci ha.
Io son per lor tra sì fatta famiglia:

conte sia punito, se non può vederlo: l'unica cosa che può saziare la sua vendetta è il godere di quella vista. Sentimento proprio di un'anima infernale, qui portato alla luce con uno di quei tratti maestri che rivelano in Dante lo scrutatore dei più tristi recessi del cuore umano.

– *legate*: impedite, che non possono muoversi.

82. *pur di tanto*...: solo quel poco che bastasse a farmi andare...

83. *un'oncia*: antica misura di lunghezza, che corrisponde a circa due centimetri e mezzo. La misura minima dà l'idea di quello spasmodico desiderio di vendetta: pur di vedere nella bolgia uno di quei tre, maestro Adamo sarebbe pronto a strascinarsi per undici miglia, a pochi centimetri per secolo.

84. *sarei messo*...: mi sarei già messo in cammino.

85. *sconcia*: sconciata (per le malattie): cfr. *guasti* a XXIX 91, e *sconcia pena*, *ibid*. 107. Lo spregio per i compagni e per la pena insieme a loro subita è proprio dell'inferno dantesco (cfr. XV 108-9; XXXII 116-7).

86. *con tutto ch'ella*: per quanto la bolgia si estenda in cerchio (*volge*: cfr. XXIX 9) per undici miglia. Si osservi il raro uso del modo indicativo nella proposizione concessiva, che nel poema si trova soltanto qui e a XV 11. Quanto alla misura, crediamo inutile cercare una precisa definizione delle varie circonferenze delle bolge; l'indicazione, a confronto con XXIX 9, varrà a significare genericamente che esse vanno via via restringendosi, offrendo come sempre un dato realistico alla narrazione.

87. *e men d'un mezzo*...: e non ha in larghezza (*di traverso*) meno di mezzo miglio; *non ci ha* è una rima composta (come *pur lì* a VII 28 e *oh me* a XXVIII 123; vedi nota ivi).

88. *per lor*: a causa loro. Si dà ragione alla fine, nell'ultima terzina, di tanto profondo odio. L'accusa suggella il discorso di maestro Adamo che, cominciato con tono alto e biblico, finisce con questa secca e amara condanna, degli altri e di se stesso. Può darsi, come è stato osservato, che Dante voglia qui compiere quel-

e' m'indussero a batter li fiorini
ch'avevan tre carati di mondiglia». 90
E io a lui: «Chi son li due tapini
che fumman come man bagnate 'l verno,
giacendo stretti a' tuoi destri confini?». 93
«Qui li trovai - e poi volta non dierno - »,

la giustizia che non avevan fatto gli uomini, che sempre colpiscono i piccoli e lasciano impuniti i potenti.

– *tra sì fatta famiglia*: in una simile schiera, raggruppamento di dannati. Cioè in questa bolgia decima. Lo stesso uso di *famiglia*, con connotazione spregiativa, in XV 22.

90. *tre carati di mondiglia*: il fiorino fiorentino era di ventiquattro carati d'oro puro (il *carato* è la ventiquattresima parte di un'oncia d'oro). Nei fiorini falsi di maestro Adamo tre carati su ventiquattro erano dunque di *mondiglia*, cioè di metallo vile, rame o altro che fosse: «*mondiglia* vale propriamente feccia, la cattiva parte che dalla materia separasi nel purgarla» (Lombardi).

91. *li due tapini*: i due miseri; senza nessuna parola di commento al lungo e pietoso discorso di maestro Adamo, Dante chiede dei due che gli stanno vicini, sui quali si sposta il suo sguardo, attratto dal loro *fumare*. I due, colpiti da *febbre aguta*, sono falsari della parola, cioè mentitori a danno altrui.

92. *come man bagnate*: come d'inverno, cioè quando l'aria è più fredda, le mani bagnate sembrano fumare, per l'evaporazione dell'acqua sulla pelle. Questi due son tutti bagnati, come si dirà, per il sudore provocato dalla febbre. La loro figura colpisce l'occhio improvvisa e realistica, come quella del liuto, e in genere tutte quelle di questa bolgia.

93. *stretti*: vicinissimi, come addossati; regge *a' tuoi destri confini*, cioè al tuo lato destro. La vicinanza, e l'impossibilità di muoversi, dà ragione della scena che segue, con le reciproche percosse.

94. *e poi volta non dierno*: e da allora non si sono più mossi, voltati. *Dar volta* è comune per «voltarsi» (cfr. XXI 136), ma in particolare qui può indicare quel po' di sollievo che cercano i malati volgendosi nel letto, come in *Purg*. VI 151.

– *dierno*: forma sincopata di *dierono*, perfetto arcaico di *dare*, che deriva a sua volta dal più antico *diero* (cfr. XII 105); la stessa sincope in *rifondarno* di XIII 148, e *portarno* di *Par*. XI 108.

rispuose, «quando piovvi in questo greppo,
e non credo che dieno in sempiterno.
L'una è la falsa ch'accusò Gioseppo;
l'altr'è 'l falso Sinon greco di Troia:
per febbre aguta gittan tanto leppo».

95. *piovvi*: caddi giù dal mondo terreno; così Vanni Fucci, in XXIV 122.

– *greppo*: per il Buti «cigliare di fossa», cioè fianco scosceso di un fossato, che è il senso più comune del termine; per l'Ottimo «vaso rotto» ai lati, destinato ai polli o simili, quindi conca, in senso vile. Non possiamo essere sicuri del valore inteso qui da Dante a significare la bolgia. Ma preferiamo il primo, perché variazione della *gola fera* in cui *piovve* Vanni Fucci (v. nota precedente), e in genere della definizione di *fossi* data fin dall'inizio alle bolge (XVIII 17).

96. *dieno*: diano: s'intende, volta. Cioè: non credo che potranno più muoversi per l'eternità.

97. *la falsa...*: la moglie di Putifarre, Faraone d'Egitto al tempo della cattività ebraica: avendo invano tentato di sedurre Giuseppe, figlio del patriarca Giacobbe, lo accusò per vendetta, di fronte al marito, di aver voluto usarle violenza (*Gen*. 39, 6-23). È qui come falsificatrice di parola, come il suo compagno di pena. Il personaggio biblico e quello virgiliano completano la varia serie di questi peccatori, di ogni tempo e condizione.

– *Gioseppo*: la desinenza in *-o* era comune in antico, anche in prosa.

98. *falso Sinon*: il greco Sinone, personaggio dell'*Eneide*: con un falso racconto, convinse i Troiani a portar dentro le mura il cavallo di legno pieno d'armati lasciato dai greci sul lido, che fu la rovina della città (cfr. XXVI 59 e nota).

– *greco di Troia*: la forte ironia dell'espressione allude alla finzione di Sinone, di farsi troiano e tradire i suoi, per essere creduto. Nell'*Eneide* Priamo gli dice infatti: «Quisquis es, amissos hinc iam obliviscere Graios; / noster eris» (*Aen*. II 148-9) ed egli asserisce di non essere ormai più sottomesso alle leggi della sua patria (*ibid*. v. 159). Sinone accuserà il colpo, risentendosi violentemente a queste parole.

99. *febbre aguta*: «quando la febbre è *intra vasa*, dentro alle veni, nel sangue, or questa è la mala febbre, questa è detta febbre aguta; ma quando è *extra vasa*, si è leggieri, e non è sì pericolosa e sì molesta» (Fra Giordano, ed. Narducci, p. 238). La distinzione

E l'un di lor, che si recò a noia
forse d'esser nomato sì oscuro,
col pugno li percosse l'epa croia.
Quella sonò come fosse un tamburo;
e mastro Adamo li percosse il volto
col braccio suo, che non parve men duro,
dicendo a lui: «Ancor che mi sia tolto

delle febbri risale a Galeno. Anche l'enciclopedista sopra citato (nota al v. 53) distingue le febbri e i loro sintomi. Dante vuol quindi indicare con *febbre aguta* uno stato specifico, e non generico di malattia.

– *leppo*: fetore; la parola cruda chiude un'altra serie di rime aspre (*greppo*, *Gioseppo*, *leppo*), tra le molte di questo canto.

100. *l'un*: cioè il greco (cfr. XXVI 83 e nota).

– *si recò a noia*: ebbe a noia, cioè si offese; si ricordi che *noia* ha in antico valore diverso e più forte che in italiano moderno (cfr. I 76 e nota).

101. *sì oscuro*: così vilmente, con sprezzo.

102. *col pugno li percosse*: la percossa riesce gesto improvviso, che d'un tratto ravvicina il falsario del '200 e il greco dell'*Eneide*.

– *l'epa croia*: il ventre (per *epa* cfr. XXV 82) duro, perché gonfio e teso (*croio* – prov. *croi* – forse da *corium*, cuoio): «la pancia dello idropico... si è nella propria tensione irrigidita come cuoio» (Galvani). L'aggettivo si trova più volte nella poesia duecentesca (Iacopo da Lentini, Guittone, e altri) ma sempre con valore morale: *vita croia*, *gente croia* ecc.; questo uso concreto appare nuovo, e dalla novità acquista forza e rilievo, come è di tutto questo linguaggio.

103. *tamburo*: tutto il verso sembra risonare. Il paragone deriva dal testo di Bartolomeo Anglico, dove si descrivono i sintomi di una particolare idropisia, detta *timpanite*, «quia ad modum tympani sonat venter» (*op. cit*., ed. Francoforte 1601, p. 335); ma si veda la sua convenienza all'aggettivo appena usato (*croia*). La «variatio» da *lëuto* a *tamburo* fa campeggiare l'enorme ventre come centro fantastico di tutta la scena.

104. *percosse*: il verbo è volutamente reiterato: la percossa sembra tornare indietro dall'uno all'altro.

105. *men duro*: del pugno di Sinone sul suo ventre (la cui durezza si è misurata nel suono del tamburo che ne è risultato) .

106. *dicendo a lui*: ai due gesti seguono ora le parole, che

lo muover per le membra che son gravi,
ho io il braccio a tal mestiere sciolto». 108
Ond'ei rispuose: «Quando tu andavi
al fuoco, non l'avei tu così presto;
ma sì e più l'avei quando coniavi». 111
E l'idropico: «Tu di' ver di questo:
ma tu non fosti sì ver testimonio
là 've del ver fosti a Troia richesto». 114
«S'io dissi falso, e tu falsasti il conio»,

sembrano altrettante percosse: comincia qui il *piato* o tenzone fra i due, che volutamente richiama le tenzoni della poesia realistica popolare in genere, e quella di Dante stesso con Forese in ispecie, ugualmente intessute di volgarità e crudezza. Si tratta di un genere retorico che richiedeva comunque notevole maestria e padronanza della lingua e del verso. Tutt'altro che un disimpegno, questo diverbio finale mantiene dunque, su un registro opposto a quello dell'inizio, l'alta concentrazione stilistica propria di tutto il canto.

– *tolto*: impedito, vietato.

107. *gravi*: pesanti (v. 52).

108. *sciolto*: libero, non impedito (cfr. *legate* del v. 81).

110. *al fuoco*: cioè al rogo.

– *presto*: pronto, libero a muoversi: il condannato era infatti condotto al supplizio con le braccia legate dietro la schiena.

111. *ma sì e più*: ma così veloce e anche più… Sinone ricorda con feroce ironia la morte sul rogo e il peccato dell'altro, ambedue colti nell'atto delle braccia, prima così svelte, poi immobilizzate. La terzina è un capolavoro dell'arte della «tenzone», che deve prendere spunto, nella battuta di risposta, dalla battuta precedente.

112. *di' ver di questo*: su questo dici il vero: maestro Adamo non si perde a confutare ciò che è scontato, ma se ne serve per far risaltare la falsità dell'altro, con viva abilità dialettica. Si veda la ripetizione di *ver*, con diversa funzione grammaticale (avverbio, aggettivo, sostantivo), in ognuno dei tre versi.

114. *là 've... richesto*: quando ti si richiese (da Priamo) la verità sul cavallo di legno.

115. *S'io dissi falso...*: la risposta è velocissima, e si vale dello stesso mezzo retorico: *falso*, *falsasti*. Si è qui ricordato un sonetto di Cecco Angiolieri, in risposta a uno di Dante perduto: «S'eo desno con altrui, e tu vi ceni; / s'eo mordo 'l grasso, e tu vi suggi 'l

disse Sinon; «e son qui per un fallo,
e tu per più ch'alcun altro demonio!».
«Ricorditi, spergiuro, del cavallo»,
rispuose quel ch'avea infiata l'epa;
«e sieti reo che tutto il mondo sallo!».
«E te sia rea la sete onde ti crepa»,
disse 'l Greco, «la lingua, e l'acqua marcia
che 'l ventre innanzi a li occhi sì t'assiepa!».
Allora il monetier: «Così si squarcia
la bocca tua per tuo mal come suole;

lardo» (*Rime* 111, 3-4). Il movimento stilistico era evidentemente caratteristico di tali composizioni, ma non è da escludere un'autocitazione di Dante, che, come si vedrà alla fine, denuncia in questa scena la bassezza di tal genere di tenzoni, e della situazione morale che esse esprimono.

116. *per un fallo*: per un solo fallo.

119. *infiata*: enfiata, gonfia.

120. *e sieti reo*: ti sia *reo*, cioè penoso, amaro («tibi videatur molestum»: Benvenuto).

– *sallo*: lo sa; perché narrato nell'*Eneide*, universalmente nota. E questa infamia tra i vivi non può non accrescere il suo tormento.

121. *E te sia rea*: *te* vale «a te» (cfr. XX 128). La ripresa della frase è costitutiva, come vedemmo, della tenzone. Qui Sinone, all'altro che gli rinfaccia «antiquam infamiam», risponde rinfacciandogli «praesentem poenam» (Benvenuto). «Il greco la dà ormai vinta al bresciano per quanto concerne l'enormità del misfatto; onde, non sapendo dir meglio, gli rinfaccia la sua infermità» (Scartazzini).

122. *l'acqua marcia*: l'umore putrido che l'idropisia *mal converte* (v. 53).

123. *'l ventre*: compl. oggetto.

– *t'assiepa*: ti rigonfia facendo siepe, ostacolo agli occhi. Il verbo crea l'immagine, come in XX 46, *s'atterga*.

124. *il monetier*: il falsario di monete.

– *si squarcia*: si rompe in larghe fenditure; cioè: se la mia lingua si screpola, la tua bocca *si squarcia* per *l'arsura*.

125. *per tuo mal*: per la tua malattia: Sinone è infatti colpito da *febbre aguta*, che lo riarde. Maestro Adamo gli risponde quindi per le rime, malattia per malattia.

ché s'i' ho sete e omor mi rinfarcia,
tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole,
e per leccar lo specchio di Narcisso,
non vorresti a 'nvitar molte parole».
Ad ascoltarli er'io del tutto fisso,
quando 'l maestro mi disse: «Or pur mira,
che per poco che teco non mi risso!».
Quand'io 'l senti' a me parlar con ira,
volsimi verso lui con tal vergogna,

126. *mi rinfarcia*: mi riempie e gonfia (dal lat. *infarcire*); altro forte verbo – e altra rima aspra – dello stile petroso dantesco (come *crepa*, *squarcia*, *assiepa*, *discarno* ecc.) che fa qui una delle sue prove più alte.

127. *arsura*: la «sitis» e il «dolor capitis» sono tra i sintomi della «febris putrida» nel testo di Bartolomeo Anglico sopra citato.

128. *lo specchio di Narcisso*: l'acqua, in cui si specchiò Narciso, innamorandosi del volto che vi scorse riflesso, cioè di se stesso (*Met*. III 407-510). La perifrasi mitologica, in contrasto col verbo volgare l*eccar*, ci ricorda che il *monetier* è uomo colto: prima ha citato l'*Eneide*, e ora le *Metamorfosi*. Questi ricordi classici volutamente stridono nella viltà e abiezione dell'ambiente e del *piato* che si svolge tra i due: a questo è ora ridotto il *maestro* Adamo. A lui spetta l'ultima parola, perché è lui il personaggio-chiave su cui è concentrato l'interesse di Dante.

130. *fisso*: fissato (con l'attenzione); agg. verbale. *Fissare* e derivati (*fiso*, *fisamente*) sono più volte usati da Dante per indicare il concentrarsi dell'attenzione (cfr. IV 5; XXI 22; ecc.).

131. *Or pur mira*: continua ancora a guardare (cfr. XXIX 4); è il *pur* continuativo, usato qui in senso ironico. Virgilio rompe all'improvviso la compiaciuta contemplazione di Dante.

132. *che per poco che*: che ci manca poco che; *non mi risso*, non mi indigno con te. La frase, di stampo simile a quelle usate dalle madri con i bambini (guarda che mi arrabbio), è tipica del rapporto Virgilio-Dante, più volte osservato.

133. *con ira*: rara nel saggio maestro, e quindi più significativa.

134. *con tal vergogna*: forse visibile nel rossore del volto (cfr. *Purg*. V 20-1).

ch'ancor per la memoria mi si gira.
Qual è colui che suo dannaggio sogna,
che sognando desidera sognare,
sì che quel ch'è, come non fosse, agogna,
tal mi fec'io, non possendo parlare,
che disiava scusarmi, e scusava
me tuttavia, e nol mi credea fare.
«Maggior difetto men vergogna lava»,
disse 'l maestro, «che 'l tuo non è stato;
però d'ogne trestizia ti disgrava.
E fa ragion ch'io ti sia sempre allato,

135. *mi si gira*: continua cioè a girarmi per la mente.

136-8. *Qual è colui...*: come chi sogna un fatto a lui dannoso (*dannaggio* è gallicismo, e vale «danno»), una sua sventura, e sognando si augura che sia un sogno, così che desidera ciò che è in realtà, come se già non fosse... La similitudine psicologica, come le molte altre del poema, penetra acutamente nel vivo dei moti interni dell'animo umano. L'uso melodico dell'anafora (*sogna*, *sognando*, *sognare*) esprime l'affanno impotente del sognatore.

138. *agogna*: desidera ansiosamente, ardentemente; cfr. VI 28 e XXVI 9.

139. *tal mi fec' io...*: cfr. II 40: così divenni io...

140-1. *e scusava me tuttavia*: e proprio col tacere, con la mia stessa confusione, mi scusavo (*tuttavia* vale «nel contempo»; cfr. IV 65); cioè il mio desiderio era realtà senza ch'io lo sapessi, come quello del sognatore.

142. *Maggior difetto*: una vergogna anche minore della tua basta a lavare una colpa anche maggiore che la tua non sia stata. Che la vergogna bastasse di per sé a cancellare la colpa non grave era «moralità» corrente (si cfr. il già citato luogo di *Purg*. V 20-1). Virgilio parla per sentenze, come è proprio del saggio. Il tono solenne di quest'ultima sequenza vuol distanziare perentoriamente quel genere di *piato*, con un giudizio definitivo.

144. *ti disgrava*: scaricati, deponi da te (come si fa di un peso) ogni rammarico; cfr. *Sir*. 30, 24: «tristitiam longe repelle a te».

145. *fa ragion...*: fa' conto di avermi sempre a fianco, se ancor (*più*) accada... Cioè, immaginandoti di avermi vicino, potrai vincere, per la vergogna, simile *bassa voglia*.

se più avvien che fortuna t'accoglia
dove sien genti in simigliante piato:
ché voler ciò udire è bassa voglia». 148

146. *t'accoglia*: ti accosti, cioè ti faccia capitare là dove... («te conducat»: Guido da Pisa; «ita quod vitare non possis»: Benvenuto); per questo senso di *accogliere*, cfr. XXIX 100.

147. *piato*: propriamente lite discussa in tribunale. Qui per contrasto verbale in genere.

148. *bassa voglia*: desiderio di animo vile. Anche questa era sentenza vulgata; cfr. *Prov*. 20, 3: «honor est homini, qui separat se a contentionibus», citato da Pietro di Dante; o un testo attribuito a san Bernardo, citato dal Berthier: «Audire quoque quod turpe sit, pudori maximo est» (PL 184, col. 564). Ma, come sempre, la sentenza astratta diventa fatto concreto nel testo dantesco. La chiusa del canto liquida per sempre il gusto di tali tenzoni, sul piano morale non meno che su quello letterario, secondo la coincidenza dei due livelli che è propria di Dante: e in realtà il rimprovero di Virgilio sembra anticipare, come osserva il Contini (*Commento* alle *Rime*, p. 92), la scena del *Purgatorio*, quando Dante si dorrà con Forese del loro comune passato (*Purg*. XXIII 115-7).

NOTA INTEGRATIVA

76-7. **L'anima trista d'Alessandro**. C'è un'evidente contraddizione – da tutti notata – tra questa condanna e gli alti elogi fatti ad Alessandro nell'*Epistola* II, scritta da Dante in occasione della sua morte – intorno al 1304 – ai due nipoti Oberto e Guido. Ma – a parte il fatto che l'epistola è un tipico testo di condoglianza – non è questo il solo caso in cui si trovano nell'*Inferno* uomini per i quali Dante aveva espresso stima e ammirazione in altre opere (si vedano Guido da Montefeltro, Bertran de Born, e lo stesso Federico II). A volte può trattarsi di notizie ricevute dopo (come per il conte di Montefeltro); in questo caso la storia delle monete falsificate potrebbe esser stata conosciuta da Dante al tempo del suo primo soggiorno casentinese – nel 1307 – e aver dato origine all'episodio dell'*Inferno*. Ma in generale le due prospettive, privata e pubblica (come è quella del poema), sono sempre distinte. E basta una grave colpa, pubblicamente nota, di rilievo politico o civile, perché le altre ragioni – anche di personale affetto o gratitudine – non abbiano più valore (così accade anche per Brunetto Latini, o per Alboino della Scala a *Purg*. XVIII 121-6).

CANTO XXXI

[Canto XXXI, ove tratta de' giganti che guardano il pozzo de l'inferno, ed è il nono cerchio.]

Una medesma lingua pria mi morse,
sì che mi tinse l'una e l'altra guancia,
e poi la medicina mi riporse;
così od'io che solea far la lancia
d'Achille e del suo padre esser cagione

1. *Una medesma lingua*: cioè quella di Virgilio, *mi morse*: mi ferì col rimprovero. L'inizio del canto, in tono piano, come di transizione, commenta e conclude la scena lasciata in tronco alla fine del canto precedente, quasi a sostare brevemente prima della nuova fatica, che è insieme del pellegrino e del poeta.

2. *mi tinse*: mi colori di rossore, per la vergogna (cfr. XXIV 132).

3. *la medicina*: il rimedio, cioè il conforto di quella vergogna. Virgilio era stato dunque insieme feritore e medico, nella sequenza finale del canto XXX, qui riepilogata in forma metaforica su modello ovidiano («una manus vobis vulnus opemque feret»: *Rem.* 44). L'eleganza di questo inizio, con la citazione che segue, distanzia in modo inequivocabile il basso altercare della decima bolgia.

4. *od' io*: cioè sento narrare (dai poeti antichi); così si dice di fatti di cui non si garantisce la verità.

– *far*: è il *fare* fraseologico o perifrastico, in uso nell'italiano antico, che si trova anche a XIII 150 e *Par.* XI 78: *far esser cagione* vale semplicemente «essere cagione» (cfr. Ageno, *Il verbo*, pp. 468-85 e SD XLII, 1965, pp. 359-60). Le precedenti edizioni hanno *soleva la lancia*, ma il Petrocchi ha giustamente preferito la lezione a testo, portata da pochi ma autorevoli manoscritti, in quanto evidentemente *difficilior*, e confortata dal passo sopra citato di *Par.* XI.

– *la lancia*: è la lancia di Achille, prima appartenuta a suo padre

prima di trista e poi di buona mancia.
Noi demmo il dosso al misero vallone
su per la ripa che 'l cinge dintorno,
attraversando sanza alcun sermone.
Quiv'era men che notte e men che giorno,
sì che 'l viso m'andava innanzi poco;
ma io sentì' sonare un alto corno,
tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco,
che, contra sé la sua via seguitando,

Peleo, che aveva la miracolosa proprietà di guarire le ferite da lei stessa inferte (*Met*. XIII 171-2). Il paragone era spesso usato nella lirica d'amore del tempo (e si ritrova anche in Petrarca) per lo sguardo o il bacio dell'amata.

6. *mancia*: vale dono, regalia (dall'uso cavalleresco per cui la dama donava al cavaliere vincitore una manica: fr. *manche*); prima *trista*, cioè la ferita, poi *buona*, cioè la guarigione.

7. *demmo il dosso*: volgemmo le spalle; dopo i sei versi iniziali, che ancora indugiano nel ricordare l'accaduto, qui è il distacco dalla bolgia decima.

– *misero vallone*: la bolgia, piena di miserie.

8. *su per la ripa*...: camminando per l'argine esterno in modo da traversarlo, tagliarlo in larghezza verso il centro. – *su per* qui non indica salita, ma semplicemente avanzata, come in III 118, *Purg*. XI 29 e altrove. Non è mai detto infatti nel testo che i due poeti abbiano disceso la ripa della decima bolgia; e il verbo *attraversando* conferma questo significato.

10. *men che notte*...: non buio completo come di notte, ma neppure luce come di giorno: un'aura oscura di crepuscolo, così che *'l viso*, la vista, arrivava poco avanti a chi camminava. Si delinea l'atmosfera che avvolgerà tutta la scena di questo canto, dove ogni forma apparirà confusa e vagamente minacciosa.

12. *un alto corno*: cioè un corno dal suono alto, figura retorica dell'ipallage. Questo suono improvviso rompe con forza quel silenzio crepuscolare.

13. *tanto ch'*: dipende da *alto*; tanto alto che.

– *fatto fioco*: fatto sembrare fioco, al paragone.

14-5. *che, contra sé*...: il qual suono di corno indirizzò i miei occhi verso un sol punto, seguendo la sua direzione in senso a lui contrario. L'uso del riflessivo (*sé* e *sua*) riferito al soggetto della proposizione principale è costrutto latino che si ritrova più volte

dirizzò li occhi miei tutti ad un loco. 15
Dopo la dolorosa rotta, quando
Carlo Magno perdé la santa gesta,
non sonò sì terribilmente Orlando. 18

nell'italiano antico. Il sogg. di *seguitando* sono *li occhi*: l'immagine vuol dire infatti che lo sguardo segue la via opposta al suono, che gli fa da guida nell'oscurità (v. 11). Per *contra*, «in senso contrario», cfr. *Purg.* 140, XXIX 7, ecc.

16. *la dolorosa rotta*: è la celebre rotta di Roncisvalle, cantata nel grande poema epico francese, la *Chanson de Roland*. Nell'anno 778 la retroguardia di Carlo Magno, composta di tremila uomini al comando di Orlando, fu assalita in seguito a tradimento e sterminata dai Saraceni, nella gola di Roncisvalle sui Pirenei. Per avvertire l'imperatore, Orlando suonò il suo gran corno che riecheggiò per le montagne. Ma quando Carlo arrivò con i suoi, trovò soltanto dei morti. L'episodio, notissimo in tutto il Medioevo, suscitava eco immediata nel lettore. E non a caso, crediamo, il ricordo di un famoso tradimento sta all'ingresso del cerchio dei traditori.

17. *la santa gesta*: la santa schiera dei paladini (*santa* perché combattente per la fede). *gesta* (ant. franc. *geste*) significava impresa guerresca o, per traslato, l'esercito stesso che la compiva. Qui, come intendono tutti gli antichi, e come era dell'uso comune (cfr. *Furioso* XLVI 104), il termine è riferito ai paladini di Francia (se non proprio al gruppo dei dodici pari o baroni guidati da Orlando). Nella *Chanson*, il motivo dominante della tragedia di Roncisvalle è in realtà il gran dolore di Carlo per la perdita dei suoi prodi guerrieri: «Di Francia dolce m'hanno tolto il fiore... Cavalca, Carlo... hai perduto il fiore di Francia... Dal gran dolore non vorrei più vivere, per i miei cavalieri che per me sono morti!» (*Chanson*, ed. Ruffini, vv. 2431, 2453-4, 2936-7).

18. *sì terribilmente*: il verso potente, che fa pernio sull'avverbio, chiude la terzina costruita in modo da far echeggiare quel gran suono di corno (si veda l'uso prevalente delle *o* e delle *a*, e le due finali *quando* e *Orlando*). Orlando suonò con tal forza, narra la *Chanson*, da rompersi le vene della gola e delle tempie: «Il conte Orlando con grande pena e affanno, / dolorosamente suona l'olifante. / Dalla bocca gli zampilla il sangue chiaro; / gli si rompe la tempia del cervello. / La voce del corno si spande lontano: / la sente Carlo che sta passando i valichi, / l'ascolta Naimes, l'ascoltano i Franchi» (ed. Ruffini, vv. 1761-7).

Poco portäi in là volta la testa,
che me parve veder molte alte torri;
ond'io: «Maestro, di', che terra è questa?».
Ed elli a me: «Però che tu trascorri
per le tenebre troppo da la lungi,
avvien che poi nel maginare abborri.
Tu vedrai ben, se tu là ti congiungi,
quanto 'l senso s'inganna di lontano;
però alquanto più te stesso pungi».
Poi caramente mi prese per mano,
e disse: «Pria che noi siamo più avanti,
acciò che 'l fatto men ti paia strano,
sappi che non son torri, ma giganti,

19. *in là*: in quella direzione, verso quel suono.

20. *me parve veder*: mi parve, in quell'oscurità...; e infatti è una parvenza ingannevole, perché non si tratta di torri, come si vedrà.

21. *che terra*: che città: le torri sono segno, come già all'ingresso di Dite, di una cinta di mura.

22. *Però che*: per il fatto che; tu *trascorri*, cioè ti spingi avanti con lo sguardo, attraverso le tenebre; troppo *da la lungi*, cioè troppo da lontano (rispetto all'oggetto della vista). Questo tipo di locuzione avverbiale al femminile (*dalla lungi*, *alla lungi*) è comune negli antichi (cfr. IX 5 e nota); così ancora il moderno *alla lontana*.

24. *maginare*: immaginare (aferesi): cioè raffigurarti alla mente ciò che vedi.

– *abborri*: ti confondi; da *abborrare*, per cui cfr. XXV 144 e nota.

25. *là ti congiungi*: ti congiungi a quel punto: arrivi fin là.

27. *pungi*: stimola, sollecita (a camminare più in fretta).

28. *caramente*: affettuosamente: il gesto di prender per mano è proprio di Virgilio nei momenti difficili, a incuorare Dante, come fa la madre col figlio (cfr. III 19-20; XIII 130).

30. *men... strano*: meno straordinario; e quindi meno pauroso, sapendolo prima.

31. *ma giganti*: si chiarisce finalmente che cosa siano quelle credute *alte torri*, che campeggiavano nelle tenebre già dal v. 20. I giganti erano personaggi della mitologia greca, figli della Terra e di Urano; smisurati per altezza e forza, tentarono nella loro superbia la scalata dell'Olimpo, sovrapponendo l'Ossa al Pelio, ma furono

e son nel pozzo intorno da la ripa
da l'umbilico in giuso tutti quanti».
Come quando la nebbia si dissipa,
lo sguardo a poco a poco raffigura
ciò che cela 'l vapor che l'aere stipa,
così forando l'aura grossa e scura,
più e più appressando ver' la sponda,
fuggiemi errore e cresciemi paura;
però che come su la cerchia tonda

abbattuti da Giove a Flegra, come è ricordato da Capaneo in XIV 55-8. Anche la Scrittura parla di giganti vissuti nei tempi più antichi (*Gen*. 6, 4; *Sap*. 14, 6 e altrove) così che nel Medioevo si credette alla loro reale esistenza, e possiamo spiegarci la serietà con cui Dante ne ragiona ai vv. 49-57. In particolare l'episodio della Torre di Babele sembrava evidente parallelo del tentativo di Flegra, per cui Nembrot, ritenuto il suo costruttore, venne assimilato naturalmente ai giganti (cfr. v. 77 e nota). Per il loro significato morale – di superba sfida a Dio – si veda l'Introduzione al canto.

32. *nel pozzo*: Dante li immagina posti tutti intorno al pozzo che si apre al centro di Malebolge, con i piedi sull'orlo esterno dell'ultimo cerchio, e sovrastanti alla ripa dall'ombelico in su.

34-9. *Come quando...*: il paragone con la nebbia che dissipandosi rende a poco a poco visibili le forme degli oggetti continua a svolgere il tema della confusa oscurità, incertezza e timore che fin dal v. 10 è la costante del canto.

36. *ciò che cela...*: ciò che (compl. ogg.) nasconde il *vapor* (sogg.), cioè la nebbia, che rende l'aria fitta, impenetrabile allo sguardo (per *stipare* cfr. VII 19).

37. *forando*: con gli occhi fatti acuti.

– *grossa e scura*: gli stessi aggettivi, al lento apparire di una figura straordinaria alla vista, sono usati per l'aria infernale in XVI 130.

39. *fuggiemi errore*: fuggiva da me l'errore (di creder quelle figure torri) e contemporaneamente cresceva la paura (perché i giganti gli incutevano ben più timore delle torri). – In *fuggiemi* è la consueta alternanza di *-ia*, *-ie* nell'imperfetto indicativo, già più volte incontrata.

40. *la cerchia tonda*: la cerchia delle mura, che in quel castello è singolarmente di forma rotonda.

Montereggion di torri si corona,
così la proda che 'l pozzo circonda
    torreggiavan di mezza la persona
li orribili giganti, cui minaccia
Giove del cielo ancora quando tuona.
    E io scorgeva già d'alcun la faccia,
le spalle e 'l petto e del ventre gran parte,
e per le coste giù ambo le braccia.
    Natura certo, quando lasciò l'arte

41. *Montereggion*: castello del senese in Val d'Elsa, eretto a guardia della strada tra Firenze e Siena nel 1213. La cinta di mura, con 14 alte torri a corona, fu costruita dopo Montaperti ed è ancora visibile e imponente all'occhio di chi percorre la valle, pur essendo ormai le torri diroccate e mozze. Al tempo di Dante, esse sporgevano di venti metri circa sulle mura, e la loro vista doveva produrre da lontano una forte impressione. La forza e congruenza del paragone è tale, che il lettore di Dante che passa per quei luoghi non può non ricordare ogni volta questi versi, specie nelle giornate nuvolose o nebbiose.

42. *la proda*: compl. ogg., retto da *torreggiavano*: sovrastavano come torri (o anche: cingevano di torri). L'uso transitivo del verbo non ha altri esempi noti in antico, per cui si è congetturato *'n la proda* (Vandelli, ediz. '21). Ma il Petrocchi ha giustamente restituito la lezione tramandata dai codici, e accolta anche dai precedenti editori: Dante può ben aver introdotto quest'uso, che crea una potente immagine, e che del resto gli antichi accettano (Benvenuto: «in modum turrium circumdabant»; Vellutello: «ornavano in forma di torri»; così anche il Foscolo e il Tommaseo). Si veda Petrocchi *ad locum*.

44. *cui*: contro i quali; *minaccia*: minaccia ancora, ogni volta che tuona, quasi ricordando loro la sconfitta di Flegra.

46. *d'alcun*: di uno di loro, il più vicino. Che si tratti di uno in particolare, s'intende da come prosegue il v. 58: *La faccia sua*... Per l'uso di *alcuno* con valore determinato cfr. XVI 107; XX 113; ecc.

46-7. *la faccia, le spalle*...: le grandi membra appaiono via via allo sguardo, dalla testa in giù, delineando così la figura statuaria del gigante.

48. *per le coste giù*: distese in basso lungo le costole, i fianchi: immobili. L'avverbio *giù* segue la direzione del braccio e ne segna l'impotenza.

49. *Natura certo*: la chiamata in causa della natura previdente

di sì fatti animali, assai fé bene
per tòrre tali essecutori a Marte.
E s'ella d'elefanti e di balene
non si pente, chi guarda sottilmente,
più giusta e più discreta la ne tene;
ché dove l'argomento de la mente
s'aggiugne al mal volere e a la possa,
nessun riparo vi può far la gente.
La faccia sua mi parea lunga e grossa
come la pina di San Pietro a Roma,

è motivo lucaneo: così parlano nella *Farsaglia* i soldati sperduti nel deserto libico: «Nec de te, natura, queror: tot monstra ferentem / gentibus ablatum dederas serpentibus orbem» (*Phars*. IX 855 sgg.).

– *lasciò l'arte*: cioè smise di costruire come un artefice (uno scultore) che decide di abbandonare un certo genere di soggetto.

50. *animali*: esseri animati; qui, dal contesto, esseri umani (cfr. V 88).

53. *non si pente*: cioè non *lascia l'arte* di farli, come ha fatto per i giganti; gli elefanti e le balene corrispondono tra gli animali a quello che erano i giganti tra gli uomini.

– Per *pente* cfr. *Gen*. 6, 6: «Poenituit eum quod hominem fecisset in terra».

54. *discreta*: che sa discernere.

– *la ne tene*: la ritiene per questo. Per la serietà con cui Dante discute il problema, si cfr. la nota al v. 31.

55-7. *ché dove...*: ecco la differenza tra i due casi: nell'uomo, dove lo strumento, il mezzo (*argomento*) dell'intelletto si aggiunge alla cattiva volontà e alla potenza fisica, la capacità di nuocere diventa tale che non le si può opporre alcuna difesa (mentre elefanti e balene non hanno l'intelletto, e quindi la malizia per usare a danno altrui la loro enorme forza).

56. *s'aggiugne al mal volere...*: la stessa associazione delle tre forze è indicata nel diavolo in *Purg*. V 112-4: *Giunse quel* mal voler *che pur mal chiede / con* lo 'ntelletto*, e mosse il fummo e 'l vento / per* la virtù *che sua natura diede*. Ricordiamo che, come si è detto nell'Introduzione, tutta la figurazione dei giganti sembra anticipare per più tratti quella di Lucifero nell'ultima regione dell'inferno. L'osservazione fatta in questi versi è dunque non casuale, ma coerente a tutta la ragione ispiratrice del canto.

59. *la pina di San Pietro*: una gran pigna di bronzo provenien-

e a sua proporzione eran l'altre ossa;
sì che la ripa, ch'era perizoma
dal mezzo in giù, ne mostrava ben tanto
di sovra, che di giugnere a la chioma
tre Frison s'averien dato mal vanto;
però ch'i' ne vedea trenta gran palmi
dal loco in giù dov'omo affibbia 'l manto.

te dal Mausoleo di Adriano (o dal Pantheon), che ai tempi di Dante era sulla fonte nell'atrio di San Pietro (postavi da papa Simmaco nel sec. VI); alta, secondo le diverse testimonianze degli antichi, dalle cinque alle sei braccia, cioè circa m 3.50, dato che il braccio fiorentino era di cm 58 («la quale noi sappiamo, per averla fatta, prima che ne la sua cima fosse rotta, misurare, esser alta sei braccia»: Vellutello). Oggi, restaurata, misura m 4.23 ed è situata nel giardino dei Musei Vaticani, nel nicchione del Bramante al centro del Cortile della Pigna, che da essa prende il nome. Il paragone sottolinea il carattere di massa bruta che Dante fin da principio conferisce a queste ultime figure mitologiche dei suoi cerchi infernali.

61. *era perizoma*: faceva come da cintura ai fianchi del gigante, coprendolo allo sguardo dalla metà della persona in giù. *perizoma* è parola greca e indica il corto indumento o fascia che cingeva i fianchi, visibile in tutte le antiche pitture. La parola è in *Gen*. 3, 7 («fecerunt sibi perizomata»), detto della veste di foglie fattasi da Adamo ed Eva dopo il peccato, e così è spiegata in Isidoro, *Etym*. XIX, XXII 5: «vestis antiquissima hominum fuit perizomatum, id est subcinctorium, quo tantum genitalia conteguntur».

62. *ne*: delle altre ossa, o membra.

63. *di sovra*: cioè sopra l'orlo del pozzo.

63-4. *che di giugnere a la chioma...*: che tre uomini della Frisia (regione sul Mare del Nord i cui abitanti erano ritenuti i più alti tra gli uomini), l'uno posto sull'altro, non avrebbero potuto vantarsi di giungere alla sua chioma. La figura vuol dare un'idea concreta della smisurata altezza di quel gigante, ma non riesce tuttavia di vera evidenza.

65. *trenta gran palmi*: il palmo, misura lineare, era di circa 24 cm; *gran palmo* vale abbondante; una misura complessiva quindi di circa sette metri.

66. *dal loco in giù...*: cioè dalla spalla, dove si affibbia il mantello, fino al ventre, cinto dalla ripa del pozzo. Alcuni hanno calcolato su questi dati (i 30 palmi e l'altezza della *pina di San Pietro*)

«*Raphél maì amèche zabì almi*»,
cominciò a gridar la fiera bocca,
cui non si convenia più dolci salmi.
E 'l duca mio ver lui: «Anima sciocca,
tienti col corno, e con quel ti disfoga
quand'ira o altra passion ti tocca!
Cércati al collo, e troverai la soga
che 'l tien legato, o anima confusa,

che la statura di Nembrot fosse in proporzione di circa 25 metri. Il calcolo è possibile, in quanto le tre indicazioni fornite da Dante come riferimento (la *pina*, i *tre Frison*, i *trenta gran palmi*) sono coerenti e proporzionate fra loro, pur nella loro approssimazione; ma la loro forza è soprattutto fantastica, nel dare al lettore l'immagine paurosa e pur concreta di quella mole smisurata.

67. *Raphèl maì...*: Nembrot, come già Pluto, grida parole apparentemente incomprensibili, in una lingua che nessuno conosce (v. 81). Sulla possibile interpretazione di questo verso, ampiamente discusso, si veda la nota alla fine del canto.

68. *fiera*: feroce nell'aspetto; cfr. XXI 31.

69. *più dolci salmi*: *salmi* (la preghiera per eccellenza) è detto ironicamente (come l'*inno* degli accidiosi in VII 125) per parole, frasi (così anche in *Fiore* XLV 4). Son questi i *salmi* del ribelle immobilizzato nell'inferno.

70. *Anima sciocca*: cfr. più oltre, *anima confusa* (v. 74): i due appellativi denotano la totale confusione dell'intelletto di colui che con la sua superbia fu causa della confusione delle lingue umane.

71. *tienti col corno*: tienti al tuo corno, cioè contentati del corno, senza pretendere di parlare.

– *ti disfoga*: sfogati, dai sfogo alle tue passioni.

72. *ira*: l'ira è dunque la passione che impronta le confuse parole di Nembrot, come in tutti i demoni fin qui incontrati all'apparire di Dante.

– *o altra passïon*: le quattro passioni che hanno per oggetto il male sono, secondo san Tommaso, l'odio, l'ira, l'invidia e l'audacia (*S.T.* II^{a} II^{ae}, q. 127 a. 1).

73. *Cércati al collo*: Virgilio parla come si fa ad un bambino o a chi non padroneggia le proprie facoltà mentali.

– *la soga*: la correggia, la striscia di cuoio a cui era appeso il corno, che dai cacciatori veniva portato appunto a tracolla.

74. *anima confusa*: cfr. *Gen*. 11, 7: «descendamus et confun-

e vedi lui che 'l gran petto ti doga». 75
Poi disse a me: «Elli stessi s'accusa;
questi è Nembrotto per lo cui mal coto
pur un linguaggio nel mondo non s'usa. 78

damus ibi liguam eorum, ut non audiat unusquisque vocem proximi sui».

75. *ti doga*: ti lista (*dogare* da *doga*, lista di legno; così eran dette quelle delle botti): «quia tenebat cornu per transversum pectoris» (Benvenuto). Cfr. Villani IV 3: «l'arme sua *addogata* [cioè listata per traverso] rossa e bianca». È stato osservato (Rossi) che il corno appare così sul *gran petto* del gigante quasi «una fascia decorativa».

76. *s'accusa*: con il suo parlare inintelligibile.

77. *Nembrotto*: l'ediz. del '21 ha *Nembrot* (con tacita epitesi) come a *Purg.* XII 34 e *Par.* XXVI 126, e come i più dei manoscritti. *Nembrotto* appare correzione del verso apparentemente ipometro (si veda Petrocchi, *ad locum*). È questi Nembrot, il biblico re di Babilonia a cui fu attribuita dalla tradizione patristica la costruzione della torre di Babele, avvenuta nel suo territorio, da cui derivò la confusione delle lingue (*Gen.* 10, 8 e 11, 1-9; si veda *Vulg. El.* I, VII 4). L'appellativo di gigante gli è dato nella versione latina della Bibbia detta *Vetus* o *Antiqua*, precedente alla *Vulgata* («hic erat gigans venator contra Dominum Deum»), versione citata da Agostino in *Civ. Dei* XVI, IV (mentre la *Vulgata* traduce: «robustus venator coram Domino»: cfr. Nardi, «L'Alighieri» VI, 1965, p. 1). Agostino presenta Nembrot come esempio di superbia contro Dio, che Dio punì appunto rendendo inintelligibile il suo linguaggio. Data la familiarità di Dante col *De Civitate Dei*, questo testo appare la probabile origine della figurazione di Nembrot come primo tra i giganti (così del resto Dante lo chiama anche nel passo sopra citato del *De Vulgari Eloquentia*, che riprende la tematica agostiniana della umana *praesumptio*; cfr. l'Introduzione al canto).

– *mal coto*: empio pensiero (Benvenuto: «malum cogitamen»), cioè quello di costruire la torre di Babele. – *coto* (anche in *Par.* III 26) è deverbale da *cotare*, forma fiorentina di *coitare* (lat. *cogitare*; Parodi, *Lingua*, p. 279). Si cfr. *cuito* (pensato) in Iacopone, *Laude* XXXIV 48 e l'aggettivo *coitoso* (pensoso) in Guittone, *Rime* XXIV 45. La parola doveva apparir chiara agli antichi, che in genere non la spiegano.

78. *pur un*: soltanto uno (come era in origine). Secondo la tradizione, basata sulla Scrittura (*Gen.* 11, 1), gli uomini tutti parlarono una sola lingua fino alla costruzione della torre di Babele,

Lasciànlo stare e non parliamo a vòto;
ché così è a lui ciascun linguaggio
come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto».
Facemmo adunque più lungo viaggio,
vòlti a sinistra; e al trar d'un balestro,
trovammo l'altro assai più fero e maggio.
A cigner lui qual che fosse 'l maestro,

lingua che si riteneva fosse l'ebraica (citiamo fra tutti *Civ. Dei* XVI, XI; *Etym*. IX, I 1; Tresor III, I 3). Dante ne ragiona a lungo nel *De Vulgari* (I, VI 5) e riprenderà il problema in *Par*. XXVI 124 sgg., dove espone una diversa teoria sulla qualità del linguaggio di Adamo (non più l'immutato ebraico, ma una lingua soggetta a mutamento e deperimento storico). La questione di quell'unica lingua perduta era per lui affascinante. Essa corrispondeva all'idea dell'unico impero, segno dell'umana concordia. Di qui l'importanza della figura di Nembrot, primo e distaccato fra tutti gli altri giganti.

79. *a vòto*: invano (cfr. VIII 19): in quanto egli non può intendere. Ci si è chiesti perché dunque Virgilio parli a Nembrot per ben due terzine. È evidente che la risposta alla frase incomprensibile e irata è istintiva e rivolta più a se stesso che all'altro, come si fa con un folle o un bambino, a cui si parla anche se non intende. Poi Virgilio stesso si rende conto che le sue parole sono vane. Tutta la situazione è come sempre svolta con totale naturalezza.

80-1. *così è a lui...*: così è per lui qualsiasi linguaggio umano, come è per gli altri il suo, che non è noto a nessuno, Egli resta dunque chiuso in un'eterna impossibilità di comunicare. Si cfr. la nota al v. 70.

83. *vòlti a sinistra*: giunti sotto a Nembrot, i due poeti sono ormai sull'orlo del pozzo, avendo compiuto l'attraversamento dell'argine (cfr. vv. 7-9 e nota); volgono quindi, come sempre, a sinistra, per giungere là dove potranno avere il modo di scendere nell'ultimo cerchio (cioè presso Anteo, che li deporrà sul fondo del pozzo).

– *al trar d'un balestro*: a un tiro di balestra (*trarre* vale *tirare*: cfr. *Purg*. III 69: *quanto un buon gittator trarria con mano*).

84. *l'altro*: un altro di quei giganti: è Fialte, come si dirà più avanti (v. 94). – *più fero e maggio*: anche più terribile a vedersi e maggiore di dimensioni (per *maggio* cfr. VI 48 e nota).

85. *'l maestro*: l'artefice; chi sia stato non si sa, come di altre opere artificiali che si incontrano nell'*Inferno* (cfr. XV 12 e nota).

non so io dir, ma el tenea soccinto
dinanzi l'altro e dietro il braccio destro
d'una catena che 'l tenea avvinto
dal collo in giù, sì che 'n su lo scoperto
si ravvolgea infino al giro quinto.
«Questo superbo volle esser esperto
di sua potenza contra 'l sommo Giove»,
disse 'l mio duca, «ond'elli ha cotal merto.
Fialte ha nome, e fece le gran prove
quando i giganti fer paura a' dèi;
le braccia ch'el menò, già mai non move».
E io a lui: «S'esser puote, io vorrei

86. *tenea soccinto*: aveva cinto, legato; regge *d'una catena*.
87. *dinanzi... e dietro*: l'uno sul petto e l'altro sulla schiena.
– *l'altro*: cioè il braccio sinistro.
89. *dal collo in giù*: questa catena avvolge dunque il gigante dal collo in giù con più giri, di cui sono visibili, allo scoperto, i primi cinque.
91. *superbo*: si dichiara qui la principale colpa dei giganti, rei di avere sfidato Dio stesso, sia nella figura biblica di Nembrot che nelle figure della mitologia greca, di cui Fialte è il primo e più audace. In questa prospettiva li intende e li raffigura Dante, riducendo la loro orgogliosa potenza a potenza bruta.
– *esser esperto*: fare esperienza (cfr. XXVI 98 e *Purg.* I 132).
93. *cotal merto*: tale mercede, cioè tale punizione (cfr. *Par.* XXX 147); di esser reso del tutto impotente.
94. *Fialte*: Efialte, uno dei più arditi nella battaglia contro Giove e nell'assalto all'Olimpo (cfr. *Aen.* VI 580-4; Orazio, *Carm.* III, 4, 42-52).
– *le gran prove*: le grandi imprese; si allude al tentativo di scalata all'Olimpo, e in particolare alla sovrapposizione dell'Ossa al Pelio.
95. *quando i giganti...*: nella *pugna di Flegra* (cfr. XIV 58).
96. *menò... move*: quelle braccia enormi, agitate contro Dio stesso, sono per sempre immobilizzate; il perfetto e il presente mettono a fronte il tempo degli uomini e l'eternità di Dio.
97. *S'esser puote*: se può essere, se è possibile.

che de lo smisurato Brïareo
esperienza avesser li occhi miei». 99
Ond'ei rispuose: «Tu vedrai Anteo
presso di qui che parla ed è disciolto,
che ne porrà nel fondo d'ogne reo. 102
Quel che tu vuo' veder, più là è molto,
ed è legato e fatto come questo,
salvo che più feroce par nel volto». 105

98. *smisurato Brïareo*: nome e aggettivo riempiono tutto il verso, ritmicamente dilatato: è l'«immensus Briareus» di Stazio (*Theb*. II 596): *immensus* vale appunto «non misurabile». Figlio di Urano e della Terra, Briareo aveva nella tradizione classica cinquanta teste e cento braccia (cfr. *Aen*. X 565 sgg.). Qui Virgilio stesso lo riduce a forma d'uomo normale, correggendo il suo testo (cfr. v. 104) secondo la creazione dantesca, che ha voluto fare dei giganti non altro che degli uomini, sia pure *smisurati*.

99. *esperïenza avesser...*: potessero vedere, conoscere direttamente (cfr. XXVIII 48); Dante finge di immaginare Briareo appunto come glielo descrivevano i suoi classici; di qui, la grande curiosità di vederlo.

100. *Anteo*: è il terzo dei giganti classici qui presentati: figlio di Nettuno e della Terra, si nutriva di carne di leone e dormiva sulla nuda terra, sua madre, dalla quale riceveva sempre nuove forze. Fu ucciso da Ercole, che riuscì a tenerlo sollevato dal suolo. È più volte nominato nell'*Eneide*, ma ciò che di lui qui ricorda Dante (vv. 115-21) dipende da Lucano (*Phars*. IV 595 sgg.).

101. *che parla ed è disciolto*: a differenza dei due già incontrati: con il primo infatti non si poteva parlare, e il secondo era incatenato. Anteo non è legato, perché non ha partecipato alla scalata del cielo, essendo nato più tardi.

102. *nel fondo d'ogne reo*: nel fondo d'ogni male, cioè nel fondo dell'inferno (*reo* è sostantivo e vale «reità», come *rio* in IV 40).

103. *Quel...*: cioè Briareo; *più là è molto*: è molto più lontano.

104. *fatto come questo*: cfr. nota al v. 98; con questo verso, Virgilio vuol togliere a Dante ogni curiosità di vedere Briareo, per non perdere il prezioso tempo loro dato.

105. *più feroce*: «Briareus ferox» è detto da Lucano (*Phars*. IV 596); *fiero* o *feroce* appare tuttavia l'aggettivo comune dei giganti (cfr. vv. 68 e 84) che corrisponde al loro carattere quasi feri-

Non fu tremoto già tanto rubesto,
che scotesse una torre così forte,
come Fialte a scuotersi fu presto.
Allor temett'io più che mai la morte,
e non v'era mestier più che la dotta,
s'io non avessi viste le ritorte.
Noi procedemmo più avante allotta,
e venimmo ad Anteo, che ben cinque alle,
sanza la testa, uscia fuor de la grotta.

no (*feroci* sono le Erinni, *fiero* è Gerione, *fiero* il pasto di Ugolino, ecc.).

106. *rubesto*: veemente, impetuoso (cfr. *Purg*. V 125); è altra forma di «robusto». Ancor vivo in Toscana, detto di persona, nel senso di altero, sdegnoso.

107. *una torre*: il paragone del terremoto riprende l'immagine delle torri posta all'inizio (v. 20). Fialte si scuote come può fare una torre, non come un uomo.

108. *presto*: pronto; all'avvicinarsi dei due, e alle parole di Virgilio, il gigante si scrolla improvvisamente per l'ira, quasi tentando di sciogliersi per colpirli (questo senso dello *scuotersi* si deduce dalla terzina seguente). Questo tratto umano d'ira impotente racchiuso in quella massa enorme e muta è forse il segno più tragico di tutta la figurazione dei giganti.

110. *e non v'era mestier...*: e non c'era bisogno d'altro che la paura (cioè la paura bastava a farmi morire). – *dotta*, deverbale da *dottare*, temere, è gallicismo (ant. franc. *doute*, *douter*; dal lat. *dubitare*); forme ambedue diffuse in antico.

111. *ritorte*: corde (cfr. XIX 27); qui sta per legami in genere, giacché si tratta di catene.

112-45. In questa ultima sequenza del canto, Dante e Virgilio giungono presso Anteo, che li depone sul fondo del pozzo.

112. *allotta*: allora (cfr. V 53 e nota).

113. *cinque alle*: l'*alla* (fr. *halle*) «è una misura in Fiandra, come noi diciamo qui *canna*, che è intorno di braccia due e mezzo» (Anonimo); *cinque alle* sono dunque poco più di sette metri, che corrispondono all'incirca ai *trenta gran palmi* di Nembrot (cfr. nota al v. 65).

114. *fuor de la grotta*: fuori dalla parete rocciosa del pozzo (per *grotta*, rupe, cfr. XXI 110).

«O tu che ne la fortunata valle
che fece Scipion di gloria reda,
quand'Anibàl co' suoi diede le spalle,
recasti già mille leon per preda,
e che, se fossi stato a l'alta guerra

115. *ne la fortunata valle*: è la valle del fiume Bàgrada, presso Zama, dove, come narra Lucano, abitava Anteo. – *fortunata* è spiegato al v. seguente (perché dette la vittoria a Scipione), ma il suo vero senso sta nella concezione dantesca del destino provvidenziale di Roma (cfr. nota al v. 117). Il risuonare epico dell'aggettivo col nome riecheggia *la dolorosa rotta* con cui si apre il ricordo della grande impresa posta all'inizio del canto, come questa alla chiusura.

116. *fece... di gloria reda*: fece crede di gloria, cioè lo rese glorioso; la forma femminile *reda* (plur. *rede*, come in *Purg*. VII 118 e altrove) era di uso comune in antico (cfr. *Conv*. IV, XI 10: «chi non è reda de la bontade») e si trova più volte nel poema.

117. *diede le spalle*: fu messo in fuga (dal lat. *terga dare*). Nel 202 a.C. Annibale fu sconfitto a Zama da Scipione in una famosa battaglia, con la quale si concluse la seconda guerra punica. Dante la ricorda anche in *Par*. XXVII 61-2 come opera della provvidenza divina che aveva assegnato a Roma l'Impero del mondo. Di qui il valore dell'aggettivo *fortunata*. Tutta la terzina è una perifrasi per designare la valle di Anteo, quasi paragonando la gloriosa impresa di Scipione a quella del gigante. Virgilio inizia il suo discorso con una tipica «captatio benevolentiae», per formulare poi la sua richiesta di aiuto. Che tutta questa parlata sia ironica, come molti commentatori pensano, non risulta in alcun modo dal testo, né un tale sarcasmo si conviene al carattere e ai modi del poeta latino nella *Commedia*. La «captatio» rivolta all'enorme Anteo perché depositi di buon grado i due sul fondo (ricordiamo il minaccioso scuotersi di Fialte) rientra nel generale realismo di questi incontri infernali, per cui sempre è presumibile che i diavoli e i custodi possano nuocere al pellegrino vivo.

118. *recasti già*: narra Lucano che Anteo catturava leoni e li divorava nella sua spelonca (*Phars*. IV 601-2); *mille* è come sempre usato per dir numero grandissimo, e fa parte, come i tre versi seguenti, della lusinga usata da Virgilio nell'esordio.

119. *a l'alta guerra*: alla guerra dei giganti contro gli dei (cfr. *le gran prove* del v. 94).

de'tuoi fratelli, ancor par che si creda
ch'avrebber vinto i figli de la terra;
mettine giù, e non ten vegna schifo,
dove Cocito la freddura serra.
Non ci fare ire a Tizio né a Tifo:
questi può dar di quel che qui si brama;
però ti china, e non torcer lo grifo.

120. *par che si creda*: è l'opinione che traspare dai versi di Lucano, quando dice che la terra ebbe compassione del cielo, se non mandò Anteo ai campi di Flegra (*Phars*. IV 596). L'espressione qui usata indica credenza favolosa, tramandata dalla leggenda, non potendo Dante ammettere che *i figli de la terra* (cioè i giganti) avessero la possibilità di vincere Dio stesso. Le lodi ad Anteo sono dunque due: *O tu che.... e che...*, in progressione ascendente, secondo le regole della retorica.

122. *non ten vegna schifo*: non lo disdegnare (come azione a te non conveniente); altro omaggio di Virgilio alla potenza di Anteo.

122-3. *giù... dove Cocito...*: al fondo del pozzo, dove il gelo (la *freddura*, sogg.) fa indurire (*serra*) la palude di Cocito. Quella palude ghiacciata costituisce l'ultimo cerchio dell'inferno. In questo verso c'è un'eco precisa dalle *Rime Petrose*, che daranno il tono, come si vedrà, a tutto il canto seguente che si svolge appunto in quell'ambiente ghiacciato: «e l'acqua morta si converte in vetro / per la *freddura* che di fuor la *serra*» (*Rime* C 60-1).

124. *Non ci fare ire...*: è un appello all'amor proprio del gigante: *Tizio* e *Tifo* (o Tifeo), il primo fulminato da Apollo, l'altro da Giove, sono nominati insieme a Briareo nel testo di Lucano sopra citato (vv. 595-6) e ritenuti inferiori ad Anteo nell'opinione della madre Terra. Dante ricorda Tifeo anche in *Par*. VIII 70 e in *Conv*. II, v 14.

125. *quel che qui si brama*: cioè la fama terrena, unico possibile desiderio dei dannati.

126. *non torcer lo grifo*: non volgere altrove il volto (*grifo* è propriamente il muso del porco), cioè non sdegnare la mia richiesta. L'espressione equivale a quella usata sopra (*non ten vegna schifo*), e non può avere intenzione offensiva, dato il tono di tutta la parlata di Virgilio. Indica piuttosto atteggiamento orgoglioso, come appare da *Tesoretto* 2591-3, dove si elencano gli atti del superbo: «... o s'hai tenuto a schifo / la gente, o torto il grifo / per tua grammatesia» (cioè «alterigia»).

Ancor ti può nel mondo render fama,
ch'el vive, e lunga vita ancor aspetta
se 'nnanzi tempo grazia a sé nol chiama».
Così disse 'l maestro; e quelli in fretta
le man distese, e prese 'l duca mio,
ond'Ercule sentì già grande stretta.
Virgilio, quando prender si sentio,
disse a me: «Fatti qua, sì ch'io ti prenda»;
poi fece sì ch'un fascio era elli e io.
Qual pare a riguardar la Carisenda

127. *Ancor ti può...*: questi può *ancora*, perché ancora ha lunga vita davanti, come dice il verso seguente.

128. *lunga vita ancor*: Dante è infatti soltanto *nel mezzo del cammin* del naturale corso della vita umana, calcolata sui 70 anni (cfr. I 1).

129. *se 'nnanzi tempo...*: il verso dice che tali calcoli sono sempre insicuri. Dio infatti può «chiamare a sé» l'uomo in qualsiasi momento della sua vita.

131. *distese*: protese aperte verso di noi; cfr. VI 25.

132. *ond'*: dipende da *le man*: cioè tese quelle stesse terribili mani, *delle quali* Ercole sentì già la potente stretta.

– *Ercule sentì...*: si ricorda l'epico duello fra Ercole e Anteo, nel quale il gigante riprendeva forze ogni volta che si stendeva a terra (cfr. nota al v. 100); infine l'eroe lo tenne sollevato dal suolo, finché l'uccise (*Phars*. IV 617 sgg.). L'episodio è narrato in *Conv*. III, III 7-8, come esempio dell'amore dei corpi al luogo della loro generazione, che dà loro «vigore e potenza».

135. *fece sì...*: fece in modo (abbracciandomi) che io e lui formassimo un sol fascio; s'intende, alla presa di Anteo. Per l'espressione, cfr. XIII 123.

136-8. *Qual pare a riguardar...*: quale appare a chi guarda la torre della Garisenda dalla parte dove essa è inclinata (*sotto 'l chinato*), quando una nuvola corre su di lei in senso inverso alla sua inclinazione... In questa situazione, chi guarda ha l'impressione di vedersi cadere addosso la torre; così sembrò a Dante, che guardava Anteo mentre si chinava a prenderli. Il paragone, tolto dal vero (Dante, come si sa, era stato a Bologna), chiude con straordinario effetto visivo e in perfetta unità fantastica il canto dei giganti: le torri di Monteriggioni all'inizio, la torre bolognese alla fine, le une e l'altra immerse in un'aura di favoloso sgomento.

– *Carisenda*: è la torre eretta dalla famiglia dei Garisendi nel

sotto 'l chinato, quando un nuvol vada
sovr'essa sì, ched ella incontro penda;
  tal parve Anteo a me che stava a bada
di vederlo chinare, e fu tal ora
ch'i' avrei voluto ir per altra strada.
  Ma lievemente al fondo che divora
Lucifero con Giuda, ci sposò;
né sì chinato, lì fece dimora,
  e come albero in nave si levò.

1110 nella piazza centrale di Bologna, accanto a quella più alta degli Asinelli. Misura oggi m 47.51, dopo che fu mozzata in parte nel sec. XIV. La sua forte pendenza produce, come accade con quella di Pisa, il fenomeno ottico qui descritto. La grafia con la *C* è quella propria dei codici fiorentini, che certamente risponde all'uso toscano del tempo.

137. *'l chinato*: il lato inclinato.

139. *che stava a bada*: che stava attento con lo sguardo.

140. *tal ora*: un momento tale, cioè così terribile.

142. *Ma*: contrariamente ai timori di Dante.

– *lievemente*: dolcemente, con riguardo.

– *divora*: inghiotte, serrando nella sua ghiaccia; cfr. *Prov*. 1, 12: «deglutiamus eum, sicut infernus, viventem».

143. *Lucifero con Giuda*: sono i due nomi più nefandi della storia sacra: l'angelo ribelle a Dio, l'uomo traditore di Cristo. Essi suggellano quel *fondo* dove ora si giunge.

– *sposò*: posò, depose. *Sposare* da disposare, come *sporre* da esporre, nel senso di «posare», «deporre», si trova usato anche in prosa (cfr. *spuose* a XIX 130).

144. *fece dimora*: rimase, indugiò.

145. *come albero*: diritto e grande come si leva l'albero innalzato sulla nave; è inattesa variante della torre, come essa incombente dall'alto sull'uomo che lo guarda. Ricordiamo Pluto, che cade come albero fiaccato (VII 13-4), e Lucifero, con ali immense come vele (XXXIV 48). Il verso tronco fissa per sempre quell'altezza rigida che più non si muoverà.

NOTA INTEGRATIVA

67. **Raphèl maì**. Come il grido di Pluto, questo verso appartiene al gusto del parlare cifrato – con cifra tuttavia reperibile, anche se difficile – proprio della retorica medievale, in cui anche Dante si compiace: nell'*Inferno* questo parlar dei demoni, nel *Purgatorio* e, nel *Paradiso* sigle, figure ed acrostici con valore simbolico. È un linguaggio di cui oggi si è perduto il senso e la chiave, per cui è tanto difficile venirne a capo. In questo caso non si può che formulare un'ipotesi, senza alcuna vera certezza. Queste parole di Nembrot non appartengono a nessuna lingua nota, come Virgilio stesso dirà (v. 81). Tuttavia, non si tratta certamente neppure di lettere messe insieme a caso, senza alcun criterio. La lingua di Nembrot è confusa, e quindi inintelligibile, ma la «confusione» altera e distorce ciò che prima era appunto chiaro. L'ipotesi più probabile dunque è che Dante abbia costruito la frase su parole di fatto esistenti, ma da lui stravolte. Riteniamo quindi che la via migliore seguita nell'interpretazione di questo verso sia stata quella di individuare le parole della supposta lingua originaria di Nembrot – l'ebraico – che qui potrebbero apparire alterate. È la via percorsa dal Guerri (GSLI, LIV, 1909, pp. 65-76) e il risultato appare in verità convincente: i termini ebraici sono scelti tra quelli che erano conoscibili attraverso la *Vulgata*, e la loro traduzione latina è quella di san Girolamo o Papia, quella cioè che era nota a Dante. Ne risulta questo quadro: *raphaim* (gigantes) *man* (quid est hoc?) *amalech* (populus lambens) *zabulon* (habitaculum) *alma* (sancta, secreta). E la traduzione è dunque pressappoco questa: «giganti! che è questo? gente lambisce, tocca, la dimora santa». Il senso corrisponde come si vede al lamento iroso di tutti gli altri custodi infernali, e rende quindi anche più accettabile la proposta. (Per le altre molteplici soluzioni avanzate, si veda ED *ad vocem*.)

CANTO XXXII

[Canto XXXII, nel quale tratta de' traditori di loro schiatta e de' traditori de la loro patria, che sono nel pozzo de l'inferno.]

S'ïo avessi le rime aspre e chiocce,

1. *S'ïo avessi le rime...*: se io possedessi, dice qui Dante all'entrata dell'ultimo cerchio, un linguaggio poetico tale che convenisse al terribile luogo, «fondo d'universo», che sto per descrivere... Una simile dichiarazione di difficoltà e di impotenza è nuova nell'*Inferno*; essa sottolinea la diversità qualitativa del cerchio dei traditori dagli altri: il *tristo buco* dove ogni tratto della persona umana, conservato in qualche modo negli altri cerchi, appare cancellato o stravolto. Qui è stato violato quel prezioso e delicato valore che caratterizza l'intimo dell'uomo, l'amore libero e fiducioso: chi è capace di tradirlo, perde la sua qualità umana. Il *se avessi* iniziale, posto come ipotesi impossibile, vuol dire in realtà che tali rime non esistono. Perché quelle che ci sono nel linguaggio umano, Dante sa bene di averle tutte. Il fatto che colui che non molto addietro, nella bolgia dei ladri, ha esaltato la sua capacità di artista in gara con gli antichi poeti, dichiari qui la propria impotenza, ha un significato: non c'è parola umana adeguata a ciò che oltrepassa i limiti stessi dell'umano. Ricordiamo che tali dichiarazioni saranno proprie della terza cantica, dove si narrano appunto esperienze più che umane, all'altro estremo della scala. E ad una di quelle in particolare dovremo qui fare riferimento, perché vi si trova lo stesso impianto concettuale e sintattico (cfr. nota al v. 9).

– *le rime*: parlare poetico: come si legge nel *Convivio* (IV, II 12) *rima* può essere inteso largamente e strettamente: «largamente s'intende per tutto quel parlare che 'n numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade».

– *aspre e chiocce*: l'*asperitas* indicava la difficoltà del suono, che poteva essere usata anche per argomenti elevati; quindi è il secondo aggettivo che qualifica il primo in senso negativo. In *Conv*. IV,

come si converrebbe al tristo buco
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
io premerei di mio concetto il suco
più pienamente; ma perch'io non l'abbo,

II 13 la *rima aspra e sottile* da usare nelle canzoni dottrinali è spiegata: «e però dice *aspra* quanto al suono de lo dittato, che a tanta materia non conviene essere leno». Ma se là l'asprezza sarà *sottile*, cioè ardua e elevata, qui vuol esser *chioccia*, cioè rauca e stridente, vale a dire disumana. L'aspro terrà cioè del *duro*, come nelle *Rime Petrose*. I due aggettivi rimandano dunque da un lato alle *Petrose* (*così nel mio parlar voglio esser aspro...*), che danno il tono a tutto questo linguaggio, e di cui ritroveremo immagini e rime; e dall'altro al canto VII (*cominciò Pluto con la voce chioccia*), che è il primo esempio nell'*Inferno* dell'uso di tali «rime». Tutti e due insieme – ricordiamo che *aspro* è nella canzone uguagliato alla *pietra* – esprimono la durezza disumana che è propria del cerchio IX.

2. *si converrebbe*: il verbo richiama la teoria della «convenienza» del linguaggio poetico al suo oggetto, proprio della retorica medievale (cfr. *Vulg. El.* II, I-IV). Ma qui, ben trista «convenienza», a così *tristo buco*; e di fatto irraggiungibile.

– *tristo buco*: il *pozzo* tra le alte mura dove si estende Cocito è in sé *assai largo e profondo* (cfr. XVIII 5); ma appare un buco visto dalla terra, a confronto dell'*universo* intero di cui è il *fondo* (V. 8), e di cui raccoglie l'estrema iniquità (Torraca).

3. *pontan*: da *pontare*, spingere con forza, vale «premono», spingono col loro peso come al loro centro comune (cfr. XXXIV 111: *al qual si traggon d'ogne parte i pesi*), perché questo luogo è il centro di attrazione dei gravi. L'idea del peso è qui dominante, e il senso morale penetra in quello fisico: tutto il male del mondo (*l'altre rocce*, pareti e cerchi rocciosi dell'inferno) preme quaggiù.

4. *premerei*: spremerei il succo, cioè esprimerei il senso, la sostanza; l'immagine di chi spreme con forza indica la dura fatica di questo «esprimersi». La metafora etimologica (*esprimere* non vuol dire altro appunto che spremere) rinnova con potenza il valore della lingua. Così l'Anonimo: «io pesterei l'erba del mio concetto, sì ch'io ne trarrei ogni sostanzia».

– *di mio concetto*: del mio pensiero, di ciò che ho concepito; cfr. *Conv.* I, XII 13: «in ciascuna cosa di sermone lo bene manifestare del concetto si è più amato e commendato».

5. *abbo*: ho; è forma antica toscana (da *habeo*, come *debbo* da *debeo*) del presente di *avere*. In Dante soltanto in questo luogo.

non sanza tema a dicer mi conduco;
ché non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami mamma o babbo.
Ma quelle donne aiutino il mio verso
ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,

Come abbiamo rilevato, il fatto che egli non abbia quelle rime vuol dichiarare che non se ne trovano.

6. *non sanza tema*: non senza timore, trepidazione; il terribile argomento incute timore a chi ne scrive. Così in *Par*. XXIII 64-6, il *ponderoso tema* farà tremare chi si accinge a trattarlo.

– *a dicer mi conduco*: mi conduco a poetare. *Dicere*, come più avanti *dir* (v. 12), vale «dire in versi». Cfr. *Conv*. II, XII 9: «Cominciai dunque a dire: *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*».

7-8. *ché non è impresa*: spiega il timore del v. 6: non è impresa da prendere alla leggera, per scherzo (*gabbo* vale appunto scherzo, beffa), descrivere il fondo (con omissione dell'articolo) a tutto l'universo (dativo di vantaggio). Il fondo dell'inferno è infatti, nella concezione geocentrica, il fondo dell'intero universo.

9. *né da lingua*: né da lingua inesperta, che non abbia cioè lunga esperienza e tecnica, come quella istintiva del bambino. Che questo sia il senso del verso, appare sia da quel che segue (chiede l'aiuto delle Muse, perché qui ci vuole altezza d'arte), sia dal confronto col passo parallelo di *Par*. XXIII 67-9 (*non è pareggio da picciola barca...*) dove è ripetuta anche la stessa struttura sintattica; e, per l'immagine, con *Par*. XXXIII 106-8: *Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella*.

10. *Ma quelle donne*: le Muse; secondo il mito narrato da Stazio (*Theb*. VIII 232-3; X 873-7) e ricordato da Orazio nell'*Ars poetica* (394-6) il poeta Anfione indusse le pietre del Citerone a scendere dal monte e a costruire le mura che cinsero Tebe (*chiuder Tebe*) solo col suono della sua cetra. Dante sembra voler dire che come Anfione con la poesia riunì le pietre per costruire Tebe, così lui si accinge con i suoi versi a costruire un'altra e più terribile Tebe. Tebe era per gli antichi la città delle più tremende iniquità, e ad essa Dante riferisce, con più richiami, la regione dei traditori; qui all'inizio, alla fine del canto (130-2), e a conclusione della storia di Ugolino (XXXIII 89).

sì che dal fatto il dir non sia diverso.
Oh sovra tutte mal creata plebe
che stai nel loco onde parlare è duro,
mei foste state qui pecore o zebe!
Come noi fummo giù nel pozzo scuro
sotto i piè del gigante assai più bassi,

12. *sì che dal fatto...*: così che il mio parlare (la mia poesia) corrisponda alla realtà che vuol narrare. Questo verso dichiara l'ideale perseguito da Dante in tutta la *Commedia*, il perfetto aderire del linguaggio poetico al suo oggetto (si pensi, per dare una sola indicazione, alla differenza di tono stilistico delle tre cantiche). Per *fatto* e *dir* cfr. IV 147 (*che molte volte al fatto il dir vien meno*), *Fiore* CIII 11 e *Rime* CIV 14.

13. *Oh sovra tutte...*: come già in VII, XIV, XIX ecc., alla vista iniziale dei nuovi peccatori prorompe qui l'*exclamatio*; ma questa volta non tanto per l'orrore della pena, quanto per l'orrore della colpa, che ha reso quegli uomini peggiori delle bestie. Già qui si annuncia il tema della ferinità disumana degli abitanti del cerchio nono.

– *mal creata*: vale come *mal nata* (cfr. V 7 e nota); creata per tua rovina.

– *plebe*: gente vile (Landino), spregevole.

14. *duro*: penoso e difficile (cfr. III 12); per lo sdegno e il riprezzo che esso suscita.

15. *mei foste state...*: modo ellittico, sempre vivo nella nostra lingua, per: sarebbe meglio se foste state. – *qui*: sulla terra, nel mondo; – *zebe*: capre, voce antica, di incerta etimologia: «Chiamò le capre zebe, perché così le chiamano i pastori nostri» (Landino). *pecore o zebe* vale animali bruti, senza il lume della ragione, scelti fra i più ottusi: meglio cioè che costoro non avessero avuto l'alta dignità propria dell'uomo, che essi hanno violato e distrutto. Gli animali, infatti, non possono tradire. C'è qui un'eco evidente della frase evangelica riferita a Giuda – il prototipo del traditore – («bonum erat ei si natus non fuisset homo ille», *Matth*. 26, 24), trasformata tuttavia secondo il tipico modo di pensare, e di scrivere, di Dante.

16. *nel pozzo*: l'ultimo cerchio è assomigliato a un pozzo (cfr. XVIII 5) perché tutto circondato da un alto muro: l'immagine esprime la profondità di questo male, e la sua distanza da ogni altro.

17. *assai più bassi*: Anteo li ha deposti a terra descrivendo un arco con il suo corpo (cfr. XXXI 145), ed essi si trovano ad essere

e io mirava ancora a l'alto muro,
    dicere udi'mi: «Guarda come passi:
va sì, che tu non calchi con le piante
le teste de' fratei miseri lassi».
    Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
e sotto i piedi un lago che per gelo

molto più in basso dei suoi piedi: vale a dire che il fondo della ghiaccia è fortemente inclinato verso il centro.

18. *mirava ancora*: quasi a misurare l'altezza da cui era stato deposto.

19. *dicere udi'mi*: la voce sale dalla ghiaccia, ma chi parli non è specificato. Alcuni pensano a uno dei due fratelli che Dante ha proprio sotto i piedi (vv. 41-2), e ad essi riferiscono l'espressione *fratei miseri lassi* che segue. Ma può essere anche uno dei tanti, che parla per tutti, e avverte il nuovo arrivato di quale sia il terreno che sta per attraversare. E questa ci sembra spiegazione preferibile, perché anticipa drammaticamente la visione d'insieme che ora si spiega allo sguardo, e la similitudine dei vv. 31-6. Inoltre si preannuncia qui quello che di fatto più avanti accadrà (vv. 76-8).

21. *de' fratei*: è sembrato impossibile che questi peccatori, ferocemente crudeli tra loro, come apparirà, potessero usare questa parola che indica proprio quel vincolo che essi hanno tradito. Per questo da molti si è preferito intendere *fratelli* in senso specifico, come sopra abbiamo detto. Ma noi pensiamo che proprio un tale contrasto Dante abbia voluto qui creare: nominando quella sacra fratellanza tra gli uomini che essi hanno violato, e in nome della quale ora chiedono di essere risparmiati. Si ricordi lo stesso richiamo in Pier delle Vigne (*Uomini fummo...*) di cui tornerà fra poco anche il grido (v. 79: *Perché mi peste?*). Quei peccatori, non più uomini nell'aspetto; questi, nell'animo.

22. *e vidimi davante*: per Dante ancora preso dalla vista dell'*alto muro*, e voltosi improvvisamente al richiamo, l'impressione del nuovo spettacolo di quel lago gelato che egli ha già *sotto i piedi* appare insolitamente violenta.

23. *un lago*: è Cocito, il quarto dei fiumi infernali (cfr. XIV 115-20), che nel pozzo delimitato dalle alte mura si distende formando un lago la cui superficie è ghiacciata, come si vedrà, dal vento provocato dalle ali di Lucifero, confitto al suo centro (XXXIV 46-52). Cocito è fiume dell'Averno pagano, ricordato nell'*Eneide* (VI 296-7 e 323) e anche nella Scrittura (*Iob* 21, 33);

avea di vetro e non d'acqua sembiante. 24
Non fece al corso suo sì grosso velo
di verno la Danoia in Osterlicchi,

che esso sia gelato, sembra invenzione dantesca, dovuta evidentemente a contrappasso (tutti gli antichi hanno sottolineato l'identificazione del ghiaccio con l'odio, opposto al fuoco ardente dell'amore). Del resto il gelo è, con il fuoco, il tormento infernale tipico (cfr. III 87 e nota), ritrovabile in tutte le più note visioni dell'aldilà (un lago infernale ghiacciato è nella *Visio Tungdali* più volte ricordata). Ma come sempre Dante dà una razionale struttura a ciò che nella tradizione è vago e indeterminato. Qui il lago gelato al centro dell'universo si pone come l'esatto contrario – ma il lettore lo scoprirà alla fine del poema – del lago di luce infuocata che ne occupa il vertice, nell'Empireo (*Par*. XXX 100-14).

24. *avea di vetro*...: l'apparenza di superficie vetrata, che subito trasforma quel lago in pietra, togliendo alla parola il suo primo, amabile significato (*e non d'acqua*), ritorna a Dante dalle *Petrose*: «e l'acqua morta si converte in vetro / per la freddura che di fuor la serra»; versi già presenti, come vedemmo, alla citazione di Cocito nel canto precedente.

25. *Non fece*...: non c'è questa volta un paragone adeguato nella geografia terrestre. Dante cerca fuori d'Italia immagini che possano corrispondere a quel terribile ghiaccio. E tuttavia esse non sono simili a queste, come altrove le dighe di Fiandra, o i sepolcri di Arles. La figura retorica dell'iperbole è qui esasperata al massimo, perché quella durezza non abbia possibili confronti. I fiumi più famosi delle regioni nordiche (il Danubio e il Don) sono chiamati ad evocare alla fantasia il rigore di un paesaggio gelido, quasi leggendario (*là sotto 'l freddo cielo*).

– *grosso velo*: spessa crosta di ghiaccio; essa è come un velo, steso sopra *al corso suo*, cioè alla corrente che sotto continua a fluire.

26. *Danoia*: è forma dell'italiano antico per Danubio, come *Osterlicchi* per Austria (dal ted. *Osterreich*) e *Tanaï* per Don (dal lat. *Tanais*). Certamente la forma *Osterlicchi*, pur di uso comune, è qui prescelta da Dante in fine di verso, con le due difficili rime che comporta, per il suo valore onomatopeico, che richiama lo scricchiolio del ghiaccio (si veda *cricchi* al v. 30). Del Danubio scrive il Landino che «il verno agghiaccia sì forte, che vi passano gli eserciti interi, con cavalli e con carri» (così Virgilio dell'Istro in *Georg*. III 350 sgg.).

né Tanaï là sotto 'l freddo cielo,
com'era quivi; che se Tambernicchi
vi fosse sù caduto, o Pietrapana,
non avria pur da l'orlo fatto cricchi.
E come a gracidar si sta la rana
col muso fuor de l'acqua, quando sogna

27. *là sotto 'l freddo cielo*: sotto il cielo settentrionale; Dante ha certo nella mente Orosio: «Europa comincia sotto la plaga di settentrione, dal fiume Tanai...» (*Storie volg*. I 2); si veda anche *Georg*. IV 517: «Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem».

28-30. *che se Tambernicchi...*: che se vi fossero cadute sopra due altissime montagne, come la Tambura o la Pania delle nostre Alpi Apuane, non avrebbe fatto il minimo *cric* neppure all'orlo (dove il ghiaccio è più sottile). L'irrealtà dell'immagine, quasi astratta, in un poeta che non è secondo a nessuno nel far concreti i paesaggi, sembra simbolica della disumanità del luogo. Non c'è paesaggio terreno, cioè umano, che vi si possa commisurare, ma solo fredde iperboli onomatopeiche.

– *Tambernicchi*: gli antichi indicavano vagamente un monte della Schiavonia (presso Tovarnik). Ma il fatto che in testi antichi sia stata trovata la voce *Stamberlicche* per un monte di Toscana (Torraca, Del Lungo), quasi certamente il monte Tambura nelle Apuane, catena dove appunto si trova l'altro monte qui nominato (*Pietrapana*, oggi Pania), come questo nudo e roccioso, sembra risolvere la questione. Tanto più che è procedimento già usato da Dante in simili casi il far seguire a paesaggi stranieri paesaggi italiani e ben noti (si vedano Arles e Pola nel canto IX; le Fiandre e la Brenta nel XV): e quindi alla coppia Danoia-Tanai, allontanati *sotto 'l freddo cielo*, segue la coppia Tambernicchi-Pietrapana, familiare a tutti i toscani e agli italiani in genere.

31-3. *E come a gracidar...*: le anime appaiono con le sole teste fuori del ghiaccio, come i barattieri fuori della pece; ritorna così la similitudine della rana nello stagno (XXII 25-7), variata tuttavia dal *gracidar*, l'aspro e stridulo suono sul quale è qui concentrata l'attenzione, che nel secondo termine del paragone diventerà il secco batter dei denti della cicogna.

32-3. *quando sogna*: quando la contadina sogna spesso di *spigolar*, cioè di raccoglier nel campo le spighe rimaste a terra dietro ai mietitori. Con questa perifrasi si indica l'estate, tempo di mietitura, giacché i sogni riflettono ciò che si fa o si pensa durante il giorno (si veda, tra gli antichi, Cicerone, *Somn. Scip*. I 1), e la con-

di spigolar sovente la villana;
   livide, insin là dove appar vergogna
eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia,
mettendo i denti in nota di cicogna.
   Ognuna in giù tenea volta la faccia;
da bocca il freddo, e da li occhi il cor tristo

tadina che tutto il giorno ha spigolato, andando stanca a dormire, per tutta la notte sogna ancora di raccogliere spighe (Guido da Pisa). Del resto il canto insistente delle rane è tipico del solleone (cfr. *Met*. VI 370 sgg., dove è descritto lo stesso atto, e il rauco suono, della rana nella piena estate). Il ricordo del felice tempo estivo crea un amaro contrasto col gelo che serra tutt'intorno le livide ombre dei traditori.

34-5. *livide, insin là dove*...: come le rane stanno nell'acqua fino al muso, così le ombre dolenti erano immerse nella crosta di ghiaccio, livide, fino al viso, il luogo dove *appare*, cioè si rende visibile nell'uomo la *vergogna* (col rossore): cfr. XXIV 132 e *Conv*. IV, XIX 10: «nel viso loro vergogna si dipinge». Questa interpretazione del v. 34 è garantita dalla similitudine precedente. – *Livido* è color brunastro (cfr. III 98: *livida palude*), proprio della pelle nel gran freddo («lividus est plumbeus idest pallidus»: Papia). L'aggettivo va riferito al corpo dei dannati che Dante vede attraverso il ghiaccio trasparente come vetro (cfr. XXXIV 12), mentre non vede i volti, che sono reclinati (v. 37).

36. *mettendo i denti*...: facendo coi denti il suono che fanno le cicogne battendo il becco. «Cicognia è uno grande uccello, e sono senza lingua, e per ciò fanno gran romore col becco, battendolo molto insieme» (*Tesoro volg*. V, XXIII). A tale comportamento alludono in più luoghi i poeti latini, tra i quali ricordiamo Ovidio: «crepitante ciconia rostro» (*Met*. VI 97). Questo sinistro e disumano suono compie la crudeltà del quadro.

37. *in giù*: la ragione di questo atteggiamento, secondo la lettera, apparirà più oltre (ai vv. 46-8): cioè «per dar modo alle lacrime di gocciar subito giù dai loro occhi, e per impedir così che si congelino» (Messeri). Questo gesto tuttavia è anche segno del loro animo: il traditore infatti schiva gli sguardi altrui.

38-9. *da bocca il freddo*...: intendi: *tra lor*, cioè tra quella gente, *il freddo* si procura testimonianza (cioè appare evidente) dalla

tra lor testimonianza si procaccia.
Quand'io m'ebbi dintorno alquanto visto,
volsimi a' piedi, e vidi due sì stretti,
che 'l pel del capo avieno insieme misto.
«Ditemi, voi che sì strignete i petti»,

bocca – per il batter dei denti – e *il cor tristo* (cioè la tristizia del cuore) dagli occhi: i più intendono col pianto, altri (Buti, Torraca) dall'esser gli occhi rivolti a terra, fuggendo lo sguardo altrui. Preferiamo, con qualche incertezza, questa seconda spiegazione, sia perché il pianto attesta il dolore (e *cor tristo* sembra piuttosto indicare la malvagità dell'animo), sia perché i due atti qui richiamati sono descritti nei due versi immediatamente precedenti, 36-7. Sugli occhi abbassati di costoro insisterà poi ancora il canto (cfr. vv. 53 e 105). Si noti la stretta sinteticità della frase, che porta in primo piano la bocca e gli occhi dei dannati, le sole cose vive, e terribili, di quegli uomini impetrati.

40. *alquanto*: per un certo tempo, quanto bastò a raccogliere nello sguardo l'intera scena.

41. *a' piedi*: secondo l'avvertimento prima avuto (cfr. vv. 19-21).

– *sì stretti*: così serrati l'uno di fronte all'altro; ma *stretti* dice la costrizione di quella vicinanza bloccata nel ghiaccio. Come più volte nell'*Inferno*, i dannati appaiono in coppia: in questo canto, una se ne incontra al principio e un'altra, ben più tragica, alla chiusa, quasi questa preparasse l'apparire di quella. Al centro un'altra coppia sarà formata da Dante stesso e dal traditore fiorentino Bocca degli Abati, come si vedrà. Questi due *sì stretti* sono due fratelli (cfr. nota al v. 55) il cui reciproco odio è qui punito dal contrappasso del restare avvinti in eterno; essi si stringono l'uno all'altro non per amore, ma per odio, come osserva Benvenuto: «quia sic se invicem strinxerunt quando se mutuis vulneribus interfecerunt».

42. *che 'l pel del capo*...: stando con la testa china, i due mescolano insieme i loro capelli («capilli, quasi capitis pili» – «peli del capo» appunto – si legge nelle *Ethymologiae* di Isidoro); *avieno* è imperfetto arcaico, già incontrato (cfr. IX 39 e nota).

43. *voi che sì strignete*: li nomina dalla loro pena (come in XXVI 79: *o voi che siete due dentro ad un foco*...); *strignete*, cioè avvicinate strettamente, riecheggia lo *stretti* del v. 41, quasi verbo chiave della scena, che tornerà al v. 47 (il gelo *strinse*).

diss'io, «chi siete?». E quei piegaro i colli;
e poi ch'ebber li visi a me eretti,
    li occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,
gocciar su per le labbra, e 'l gelo strinse
le lagrime tra essi e riserrolli.
    Con legno legno spranga mai non cinse
forte così; ond'ei come due becchi
cozzaro insieme, tanta ira li vinse.

44. *piegaro i colli*: all'indietro, per alzare il viso a guardare Dante; il gesto è contemporaneo, quasi si tratti di una sola persona.

45. *a me*: verso di me, cioè verso l'alto.

46-8. *li occhi lor...*: gli occhi loro, che prima – quando tenevano la testa china – eran pur molli di pianto all'interno, fecero scendere le lacrime sulle labbra (appena ebbero il viso eretto) ma subito il gelo le indurì fra le palpebre, e glieli chiuse strettamente (*riserrolli*), facendoli così duri anche dentro. Il fenomeno, descritto con precisione fase per fase, secondo l'uso dantesco (cfr. XIII 40-2), sarà poi drammaticamente ripreso nel canto seguente (cfr. XXXIII 94-9), in versi che servono di sicura chiosa a questi. Che *tra essi* voglia dire «tra i due fratelli» sembra impossibile, perché lo strato di ghiaccio dovrebbe essere troppo spesso (si tratta di poche gocce di lacrime) per riuscire ad unirli insieme; se inoltre dice che gli occhi *prima* erano molli, vuol dire che dopo quell'atto non lo sono più, appunto perché il gelo ristrinse, indurì, le lacrime al loro interno.

49. *Con legno legno...*: mai una spranga di ferro circondò e tenne uniti così forte legno con legno (l'immagine sembra ripresa dalla botte, dove il ferro appunto circonda e stringe insieme le doghe di legno); il paragone, evocando il legno e il ferro, rinforza al massimo grado l'idea della durezza che *serra* quegli occhi in una crudele morsa.

50. *come due becchi...*: come due capri, o montoni, dei quali è tipico il cozzo frontale (cfr. *Georg*. II 526: «inter se adversis luctantur cornibus haedi»); lo scontro violento (*cozzaro*), proprio di bestia infuriata, esprime alla fine l'interna realtà dell'animo dei due fratelli: il colpo secco delle due fronti, dure come le corna appunto, sembra risuonare nella rima, che continua la serie delle *aspre e chiocce* proprie del cerchio.

51. *tanta ira*: dispetto, rabbia; per l'improvviso dolore, che sfogano l'uno sull'altro.

E un ch'avea perduti ambo li orecchi
per la freddura, pur col viso in giùe,
disse: «Perché cotanto in noi ti specchi?
Se vuoi saper chi son cotesti due,
la valle onde Bisenzo si dichina
del padre loro Alberto e di lor fue.
D'un corpo usciro; e tutta la Caina

– *li vinse*: cfr. VII 116: *color cui vinse l'ira*.

52. *ch'avea perduti...*: questa testa senza orecchi è indicata col tono di spregio con cui vengono via via presentati questi peccatori (*come due becchi*; *visi cagnazzi*; *passeggiando tra le teste*; *lo presi per la cuticagna*, ecc.) a cui sembra non restare niente di umano, se non l'odio.

53. *pur col viso in giùe*: seguitando a tenere il viso volto in basso.

54. *cotanto*: con tanta insistenza.

– *in noi ti specchi?*: ci guardi come specchiandoti nei nostri volti. Dante vede infatti i volti dei dannati riflessi nel ghiaccio, nel quale «si specchia». Anche colui che parla ha visto Dante nello stesso modo, giacché ha sempre tenuto il *viso in giùe*. L'espressione è fortemente sintetica e insieme evidente, come è proprio di molti versi danteschi.

55. *cotesti due*: sono i due fratelli Napoleone e Alessandro degli Alberti, conti di Mangona, ghibellino il primo e guelfo il secondo. Ma l'odio reciproco, di cui parlano tutti gli antichi, era dovuto soprattutto a ragioni di interesse: «per torre l'uno all'altro le fortezze ch'avevano in Val di Bisenzio, vennero a tanta ira e a tanta malvagità d'animo, che l'uno uccise l'altro e insieme morirono» (Anonimo). Il fatto, che ebbe grande risonanza in Firenze, è databile fra il 1282 e il 1286, al tempo dunque della prima giovinezza di Dante. In essi si ripete l'orrore dei due antichi fratelli Eteocle e Polinice, che si uccisero l'un l'altro sotto le mura di Tebe (cfr. XXVI 53-4). Non a caso essi aprono il canto, intitolato a Tebe, come alla chiusa si ripeterà l'atto nefando di Tideo compiuto anch'esso sotto quelle mura (vv. 130-2).

56. *onde Bisenzo si dichina*: da cui discende (verso l'Arno) il fiume Bisenzio, piccolo corso d'acqua che passa vicino a Prato (per *dichina* cfr. XXVIII 75). In Val di Bisenzio erano appunto i castelli di Vernio e della Cerbaia, di proprietà degli Alberti, per i quali i due fratelli contesero.

58. *D'un corpo usciro*: non avevano dunque soltanto lo stesso padre (Alberto) ma anche la stessa madre; l'espressione sottolinea

potrai cercare, e non troverai ombra
degna più d'esser fitta in gelatina;
non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra
con esso un colpo per la man d'Artù;
non Focaccia; non questi che m'ingombra

il legame fisico di quei due, ora qui ristabilito dalla forzata vicinanza (*sì stretti*), e l'orrore di quella morte.

– *la Caina*: è il nome, già anticipato da Francesca nel V canto (V. 107), che Dante assegna alla prima zona delle quattro in cui suddivide i traditori: in essa stanno i traditori dei congiunti, e prende il nome dal primo di essi, Caino, che uccise Abele a tradimento (*Gen*. 4, 8). Per l'ordine di gravità nel tradimento, si veda l'Introduzione al canto.

60. *degna più...*: perché fratelli; e perché il loro odio era stato mortalmente feroce come qui traspare.

– *in gelatina*: nel ghiaccio; più che con ironia, è detto con sprezzo, come si parlasse di bestie. Già il Buti associava la parola all'uso della cucina: «ove stanno le anime fitte... come li polli in gelatina». Si veda del resto più oltre: *là dove i peccatori stanno freschi*. Il linguaggio spregiativo degli uni verso gli altri è proprio di questi dannati (cfr. v. 108, dove si usa ugualmente un termine che conviene a bestia: *se tu non latri*).

61. *non quelli...*: non colui a cui con un sol colpo di lancia fu spaccato insieme il petto e l'ombra (perché, ritratta la lancia, il raggio del sole passò in mezzo alla trafittura). Costui è Mordret, figlio del re Artù, la cui storia leggendaria appartiene al ciclo della Tavola Rotonda: volendo togliere il regno al padre, tentò di ucciderlo a tradimento, ma Artù gli trapassò il petto da parte a parte: «e dice la storia che dopo estratta la lancia passò attraverso la ferita un raggio di sole, così apertamente che Girflet lo vide» (trad. da *La mort le roi Artu*, ed. Frappier, p. 245). In due versi, anzi in uno, Dante ricrea la scena, con quella simultanea apertura del corpo e della sua ombra, che è tratto proprio della sua sintetica e visiva fantasia. (Qui il sole rompe l'ombra; in *Purg*. III 17 l'ombra romperà il sole, forse per un interno rimando.) Si noti come l'eroe della leggenda trovi posto tra i Conti Alberti, Focaccia, e gli altri fio-

col capo sì, ch'i' non veggio oltre più,
e fu nomato Sassol Mascheroni;
se tosco se', ben sai omai chi fu.
E perché non mi metti in più sermoni,

rentini qui nominati, elevando la loro vicenda dall'ambito municipale a quello della storia universale.

62. *con esso un colpo*: con uno stesso colpo (*esso* ha il valore intensivo del lat. *ipse*).

63. *Focaccia*: Vanni dei Cancellieri di Pistoia, detto Focaccia, di parte Bianca, «del quale forte temeano quelli della parte nera per la sua perversità, perché non attendea ad altro che a uccisioni e ferite». Così le *Storie Pistoresi* (RIS^2 XI 5, p. 8) che narrano come egli uccidesse a tradimento il cugino Detto dei Cancellieri, di parte Nera, e altri suoi delitti commessi fra il 1286 e il 1295. Tra gli antichi, Pietro di Dante e il Bambaglioli lo accusano di aver ucciso il proprio padre, altri lo zio. Da cronache e documenti egli risulta appartenere a quel gruppo di giovani facinorosi (tra cui Vanni Fucci) che in quegli anni sconvolsero Pistoia con delitti e vicendevoli vendette tra famiglie (cfr. Davidsohn III, pp. 702-5). Certamente il suo nome era famigerato, se a Dante basta riferirlo senza altro commento, come uno degli spiriti peggiori di *tutta la Caina*.

– *non questi*: continua l'elenco al negativo: osserviamo che di questo mezzo retorico (*non quelli*, *non questi*) Camicione si serve per denunciare malevolmente una serie di compagni di pena, e Dante per popolare la Caina di uomini e di vicende, una più abietta dell'altra.

– *m'ingombra*: occupa lo spazio davanti a me, in modo da impedirmi di vedere oltre. Nelle parole c'è il fastidio sprezzante già notato come tipico di questo cerchio.

65. *Sassol Mascheroni*: della famiglia dei Toschi di Firenze. Secondo gli antichi commenti, uccise a tradimento un fanciullo, figlio di suo zio, per ottenere l'eredità. Il fatto è narrato con qualche variante, ma con unanime esecrazione. Secondo l'Anonimo, scopertosi il delitto, l'assassino fu rotolato per la città in una botte di chiodi, e quindi decapitato: «Fu questa novella sì palese, che per tutta Toscana se ne parlò; et però dice l'Auttore: se tu se' di Toscana tu il dei sapere».

66. *omai*: ora che ti ho detto il suo nome,

– *chi fu*: di chi si tratta; cioè, è inutile che io ti dica quale fu il suo delitto. Si noti che tutti costoro sono indicati con il solo nome, senza descriverne la colpa. Perché troppo nota (ma questo varreb-

sappi ch'i' fu' il Camiscion de' Pazzi;
e aspetto Carlin che mi scagioni». 69
Poscia vid'io mille visi cagnazzi

be, per tali personaggi di secondo piano, solo in Toscana) o piuttosto, crediamo, per spregio e ripulsa di così infami delitti.

67. *non mi metti*...: non mi faccia entrare in altri discorsi (facendomi altre domande). Cioè, ti dico subito quello che mi chiederesti, per non esser trattenuto oltre. Anche qui, trapela il fastidio, come nella prima domanda di questo dannato.

68. *Camiscion de' Pazzi*: Alberto detto Camicione dei Pazzi di Valdarno. Uccise un suo congiunto, Ubertino, a causa di alcune fortezze che avevano in comune: «Camicione pensò di pigliarle per sé, morto messer Ubertino; così cavalcando gli corse incontro con un coltello, e diegli più colpi, e finalmente l'uccise» (Anonimo).

69. *Carlin*: dei Pazzi di Valdarno anch'egli, vendette per denaro ai Neri assedianti il castello di Piantravigne che teneva per conto dei Bianchi fuorusciti, ottenendo in compenso di rientrare in città; molti dei Bianchi «vi furono morti e presi» (Villani VIII 53). Il fatto è del 1302, l'anno dell'esilio dei Bianchi, e di Dante.

– *mi scagioni*: mi scusi, quasi mi discolpi, ricoprendo con la sua maggior colpa la mia (Benvenuto). (Un concetto simile in *Ez*. 16, 51, dove Dio rimprovera a Gerusalemme le sue iniquità, che fanno parer buone le sorelle Samaria e Sodoma: «Iustificasti sorores tuas...»: Cesari.) Carlino, come traditore della parte, è infatti destinato alla successiva zona di Cocito. Camicione sembra attendere con ansia la sua venuta, assolvendo per lui, ancor vivo, la stessa funzione denunciatrice di Niccolò III nei confronti di Bonifacio VIII nel canto XIX.

70. *Poscia vid'io*: si passa qui nella seconda zona di Cocito, che ospita i traditori politici, detta Antenora (v. 88) da Antenore troiano che secondo una tradizione postomerica consegnò Troia ai greci aprendo lo sportello del cavallo di legno (Servio, *ad Aen*. I 242). Qui Dante vede i volti dei peccatori, che gli appaiono lividi (*cagnazzi*) per il freddo; essi hanno dunque la testa eretta, e non possono chinarla come gli abitanti della Caina.

– *mille visi*: è una vista improvvisa, questa moltitudine di volti illividiti, che appare a un tratto allo sguardo all'entrare nella nuova zona.

– *cagnazzi*: bluastri, come appunto si fa la pelle *per freddo* («nigri» per Guido da Pisa); che si tratti di un colore, si ricava da altri

fatti per freddo; onde mi vien riprezzo,
e verrà sempre, de' gelati guazzi.
E mentre ch'andavamo inver' lo mezzo
al quale ogne gravezza si rauna,
e io tremava ne l'etterno rezzo;
se voler fu o destino o fortuna,
non so; ma, passeggiando tra le teste,

testi, del Boccaccio e in particolare del Sacchetti (*Novella* XCII 5-15), dove il termine appare come una sfumatura della gamma tra il verde e il blu (Maggini, *Due letture*, pp. 101-2). Come osserva il Buti, ha lo stesso valore di *livide* del v. 34, e ne dichiara la causa. Là Dante vedeva i corpi (attraverso il ghiaccio), qui vede anche i volti.

71. *riprezzo*: è l'arricciarsi della pelle sotto il freddo (cfr. XVII 85-6: *il riprezzo / della quartana*) ed ha un senso insieme fisico e morale; qui significa orrore e ripulsa, perché è provocato dalla vista di quelle livide teste affioranti. Come altre volte, Dante dichiara di riprovare ora al ricordo la stessa sensazione di allora. Ma in questo luogo, l'evidenza e la credibilità sono al massimo grado.

72. *e verrà sempre*: a ricordarli, o a vederli.

– *gelati guazzi*: gore d'acqua ghiacciata; *guazzo* vale acqua bassa, stagnante (cfr. XII 139); si noti come la serie delle rime (*cagnazzi*, *riprezzo*, *guazzi*) riprenda, all'inizio della nuova scena, il motivo iniziale delle voci *aspre e chiocce*. C'è chi ha visto, in questo ribrezzo per i *gelati guazzi*, anche un tratto autobiografico, il ricordo della terribile invernata del 1302-3, la prima passata da Dante in esilio, nella quale l'Arno gelò in tutto il suo corso (Pézard, LDI, *Inferno*, pp. 324-6).

73. *inver' lo mezzo*: verso il centro del pozzo.

74. *al quale*: sul quale centro si raduna, cioè si riunisce in un sol punto, ogni gravità terrestre (cfr. XXXIV 111: *al qual si traggon d'ogne parte i pesi*); quel *mezzo* è infatti il centro dell'universo. Per *rauna* cfr. *auna* a III 120 e nota.

75. *tremava*: per il freddo che là spira eternamente.

– *rezzo*: propriamente «aria fredda», per apocope da *orezzo*; cfr. *Purg*. XXIV 150: *orezza*, soffio di vento (dal lat. *aura*). Oggi in Toscana vale «frescura, ombra».

76. *se voler fu*...: se fu volontà mia (*voler*) o della provvidenza (*destino*) o della sorte (*fortuna*)... La sorte o *fortuna* è per Dante come sappiamo, un influsso astrale regolato da un'intelligenza ce-

forte percossi 'l piè nel viso ad una.
Piangendo mi sgridò: «Perché mi peste?
se tu non vieni a crescer la vendetta
di Montaperti, perché mi moleste?».
E io: «Maestro mio, or qui m'aspetta,

leste; ma la distinzione tra il diretto intervento divino e l'azione dei cieli torna altre volte nel poema (cfr. XV 46 e XXI 82). Qui tuttavia la triplice ipotesi è volutamente ambigua – le tre possibilità sono tutte e tre vere – a sottolineare la singolarità del fatto.

77. *non so*: è sembrato assurdo che Dante non sappia se lo volesse o no. Ma egli vuol qui descrivere un impulso istintivo o così vuole che appaia – che non sa se attribuire a se stesso o ad altri. In realtà i tre voleri vengono così a coincidere. Osserviamo che le tre parole son tutte riferite non al fatto che egli abbia colpito una testa, ma che egli, tra *mille visi*, abbia proprio colpito il traditore di Montaperti.

– *passeggiando tra le teste*: il tono è fortemente spregiativo, quasi si tratti di sassi, in cui si può inciampare.

78. *forte percossi*: la violenza della percossa, scandita dal verso, non può non essere intenzionale.

79. *Perché mi peste?*: è lo stesso grido di Pier delle Vigne (*Perché mi schiante?*: XIII 33) e come quello significa: anche noi, così impietrati nel gelo, siamo pur degli uomini. Ma la reazione di Dante è questa volta ben diversa; quasi voglia significare che l'appello all'umanità non ha più luogo qui, dove ciò che è proprio dell'uomo è stato tradito.

80. *a crescer la vendetta*: cioè, se questo non è un aumento della punizione dovutami per Montaperti... I due versi, come tutta questa scena, sono densissimi: il pensiero del tradimento commesso rode sempre il cuore del traditore, tanto che pensa gli sia forse dovuta altra pena, così terribile fu quella strage (si ricordi Farinata: *alla qual forse fui troppo molesto*); e d'altra parte la parola *vendetta*, più volte usata per designare la punizione divina, qui viene a denominare insieme un'altra realtà: di fatto il fiorentino guelfo che traversa l'inferno per volere divino viene veramente ad accrescere la vendetta celeste con la propria. Il nome, infine, sfuggito dalle labbra e quasi dall'animo del traditore, ferma Dante con il suo tragico significato, provocando tutta la scena successiva.

82. *or qui m'aspetta*: questa volta Dante non chiede il consenso di Virgilio, ma è lui a decidere l'azione. Nella finzione narrativa la rivelazione di aver forse davanti l'ignoto traditore di Montaperti, di cui finalmente potrà conoscere il nome, ha tale presa su di lui da

si ch'io esca d'un dubbio per costui;
poi mi farai, quantunque vorrai, fretta». 84
Lo duca stette, e io dissi a colui
che bestemmiava duramente ancora:
«Qual se' tu che così rampogni altrui?». 87
«Or tu chi se' che vai per l'Antenora,
percotendo», rispuose, «altrui le gote,

fargli superare il limite che si è sempre imposto col maestro e duca. Questo voluto scarto narrativo fa parte della singolarità con cui è costruita tutta la sequenza tra Dante e Bocca: fatto personale, non meno dell'incontro con Beatrice sulla vetta del purgatorio, trascritto in un ambito di valori eterni (si veda l'Introduzione al canto). Qui il massimo della durezza, lassù il massimo della dolcezza; qui Bocca, che provocò la strage e *'l grande scempio* cruento di Montaperti, è l'emblema del tradimento umano; là Beatrice, che suscitò nel giovane Dante l'amore del bene *di là dal qual non è a che s'aspiri* (*Purg.* XXXI 24), è l'emblema del gratuito amore divino.

83. *sì ch'io esca*...: ch'io possa togliermi un dubbio riguardo a quest'uomo: cioè se egli sia colui che a Montaperti tradì, come le sue parole gli han fatto sospettare, e quale sia il suo nome.

84. *quantunque... fretta*: quanta fretta vorrai (compensando così, in qualche modo, la sosta qui fatta); *quantunque* per *quanto* con valore relativo era nell'uso: cfr. V 12: *quantunque gradi vuol che giù sia messa*.

85. *stette*: ristette, si fermò.

86. *che bestemmiava*: che imprecava ancora (per il calcio subito). Il traditore è fin dall'inizio caratterizzato da una cupa e ribelle violenza.

87. *Qual se' tu*...: invece di scusarsi, Dante apostrofa con durezza. È lo stesso modo usato con Filippo Argenti (*ma tu chi se', che sì se' fatto brutto?*: VIII 35), che ha la stessa tracotanza di Bocca.

– *rampogni*: rimproveri aspramente. Quasi dica: «chi sei tu che ti arroghi il diritto di rimproverare gli altri?». Per *altrui*, cfr. nota al v. 89.

88. *Or tu chi se'*...: la risposta è fatta come nella tenzone, con ripresa immediata delle parole dell'altro: *Qual se' tu / Or tu chi se'; rampogni altrui / percotendo altrui* (si cfr. il dialogo tra Sinone e maestro Adamo a XXX 106 sgg.), e mostra una ostile e dura inso-

sì che, se fossi vivo, troppo fora?». 90
«Vivo son io, e caro esser ti puote»,
fu mia risposta, «se dimandi fama,
ch'io metta il nome tuo tra l'altre note». 93
Ed elli a me: «Del contrario ho io brama.
Lèvati quinci e non mi dar più lagna,
ché mal sai lusingar per questa lama!». 96

lenza. La protervia caratterizza questa figura, che conclude una serie tipica di peccatori – da Filippo Argenti, a Capaneo, a Vanni Fucci – con un più di violenza e sfrontatezza di linguaggio, che è sua propria.

– *Antenora*: la seconda zona di Cocito; cfr. sopra, nota al v. 70.

89. *altrui*: agli altri uomini: in questo caso a me. Come al verso 87, *altrui* racchiude il riferimento determinato che altrove abbiamo notato (cfr. XXI 84 e nota).

90. *se fossi vivo*: perfino se tu fossi vivo (cosa che non è possibile) e quindi con un vero corpo, sarebbe percossa troppo forte (cioè non casuale). Anche questa volta, come sopra (cfr. vv. 80-1 e nota), Bocca indovina il vero senza saperlo. Anche per questo motivo interno crediamo di dover escludere l'interpretazione: se io fossi vivo sarebbe troppo grave offesa per sopportarla, che ci pare del resto mal sostenibile dal punto di vista sintattico: si cambierebbe infatti il soggetto dichiarato all'inizio che regge i tre verbi precedenti (*tu chi se'... vai... / percotendo*), cosa che poteva semplicemente farsi con l'indicazione *s'io fossi vivo*; se tale indicazione non c'è, è da presumersi che il soggetto non sia cambiato.

91. *Vivo son io*: sono proprio vivo, come tu hai detto.

– *caro esser...*: ti può tornar gradito.

92. *se dimandi...*: se cerchi, desideri. Sembra che Dante voglia calmare il dannato con la promessa di dargli fama ricordandolo nel mondo, promessa tanto accetta ad altri peccatori (Pier delle Vigne, Brunetto ecc.), e così ottenerne il nome. Ma in questo luogo tale lusinga non vale. Qui i dannati non chiedono che di essere dimenticati, tanta è l'abiezione del loro delitto. Anche questo tratto distingue nettamente l'ultimo cerchio da tutti gli altri.

93. *tra l'altre note*: tra gli altri ricordi annotati nel mio poema («inter alias litteras quibus notavi alios dignos fama»: Benvenuto).

– *note* vale qui «segni scritti, annotazioni», mentre a XVI 127-8 (*per le note / di questa comedìa*) sembra debba prendersi nel suo altro senso di «segni musicali», cioè parole ritmate, versi, come là notammo.

Allor lo presi per la cuticagna,
e dissi: «El converrà che tu ti nomi,
o che capel qui sù non ti rimagna».
Ond'elli a me: «Perché tu mi dischiomi,
né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti,
se mille fiate in sul capo mi tomi».

94. *Del contrario...*: di esser dimenticato.

95. *Lèvati quinci*: levati di qui, vattene. Il modo violento e duro, il linguaggio volutamente basso, caratterizzano Bocca, nella sua irosa vergogna.

– *lagna*: noia, materia di lamento (Poletto).

96. *mal sai lusingar*: sei poco bravo, come lusingatore (perché offri l'opposto di ciò che qui si desidera). Così Bocca dimostra di aver compreso che l'offerta di Dante è una «lusinga», cioè un'esca per arrivare a uno scopo: conoscere il suo nome.

– *lama*: avvallamento, bassura (cfr. XX 79). Le lusinghe che servono altrove, non servono invece quaggiù, in questo fondo d'inferno.

97. *la cuticagna*: la collottola; s'intende qui per i capelli che vi crescono, come appare al v. 99, ed è vocabolo popolare: il linguaggio di Dante si adegua «per le rime» a quello di Bocca (*non mi dar più lagna*, *per la cuticagna*), quasi che con tali uomini non si possa trattare in altro modo. La maestria tecnica con cui è costruita la scena, e lo scarto stilistico dei vv. 109-11, dimostrano il consapevole distacco dell'autore, e come sia assurdo parlare qui di «medievale ferocia» e «personale vendetta». Ricordiamo che lo strazio di Montaperti era cosa di 40 anni prima; esso era per Dante quasi il simbolo della violenza di parte, di quell'odio che distruggeva allora (ma allora soltanto?) le città.

98. *El converrà...*: dovrai per forza nominarti, dire il tuo nome; per la forma *conviene che* (lat. *opus est*), cfr. VI 67 e nota.

99. *capel*: neppure un solo capello. Cioè te li strapperò tutti.

100. *Perché*: per quanto, concessivo.

– *mi dischiomi*: mi strappi la chioma, i capelli. Anche questo verbo è particolarmente forte, come tutto il parlare di Bocca. Dal v. 95 (*Lèvati quinci*) fino al 108 si ha una ininterrotta serie di rime *aspre*, che delimita con precisione la scena condotta al basso livello della violenza fisica e verbale.

101. *né mosterrolti*: né te lo indicherò con alcun segno; e per questo Bocca terrà sempre il volto chinato (cfr. v. 105). *mosterrol-*

Io avea già i capelli in mano avvolti,
e tratto glien'avea più d'una ciocca,
latrando lui con li occhi in giù raccolti,
quando un altro gridò: «Che hai tu, Bocca?
non ti basta sonar con le mascelle,
se tu non latri? qual diavol ti tocca?».

ti per *mostrerolti,* metatesi comune in antico (cfr. *Purg*. I 107 e XXI 32).

102. *se mille fiate*: anche se mille volte tu mi colpisca sul capo, come prima hai fatto. *Tomare* vuol dire propriamente «cadere» (cfr. XVI 63 e nota), ma qui in senso traslato di cadere con la mano, o meglio col piede, cioè colpire: «caschi a colpirmi» (Tommaseo). La spiegazione proposta da altri: «se tu mi cada mille volte sul capo», immagine goffa e grottesca, sembra contraria alla precisa evidenza dei gesti e delle immagini propria dello stile dantesco in genere, e di questa scena in specie.

103. *in mano avvolti*: girati intorno alla mano, per avere migliore presa. La feroce violenza del gesto ha sempre sconcertato i lettori. Ma essa è ben voluta e fa parte della «disumanità» a cui tutto l'episodio di Bocca è intonato. Si vedano le note ai vv. 97 e 109-11. Il gesto di metter le mani nei capelli è del resto già presente nelle *Rime Petrose* (CIII, *Così nel mio parlar* 63-5), matrice stilistica di questo canto.

104. *tratti*: tirati via, cioè strappati.

105. *latrando lui*: la forma corrisponde all'ablativo assoluto latino: mentre lui latrava, cioè urlava al modo di un cane. Il verso è di estrema evidenza: quella testa ostinatamente curvata e latrante sotto la mano protesa su di lui è l'immagine con cui Bocca resta fermato per sempre. Le due figure formano quadro, come i due fratelli all'inizio e, terribilmente simili nell'atto, Ugolino e Ruggeri alla fine.

106. *Bocca*: il nome – d'un tratto svelato – risuona come un colpo violento. Narra il Villani: «e come la schiera de' Tedeschi rovinosamente percosse la schiera de' cavalieri de' Fiorentini ov'era la 'nsegna della cavalleria del comune, la quale portava Messer Iacopo del Nacca della casa de' Pazzi... il traditore messer Bocca degli Abati... colla spada fedì il detto messer Iacopo e tagliogli la mano colla quale tenea la detta insegna... E ciò fatto, la cavalleria e

«Omai», diss'io, «non vo' che più favelle,
malvagio traditor; ch'a la tua onta
io porterò di te vere novelle». 111

popolo veggendo abbattuta l'insegna, e così traditi da' loro... in poco d'ora si misono in isconfitta» (*Cronica* VI 78).

107. *sonar*: *in nota di cicogna*, battendo i denti; cfr. sopra, v. 36 e nota.

108. *latri*: il denunciatore riprende la parola di Dante, con lo stesso spregio, secondo il modo proprio di questo cerchio.

– *qual diavol...*: oggi diciamo ancora: «Che diavolo ti prende?». L'idea che un diavolo vero e proprio potesse esser sopraggiunto a colpire Bocca è da escludere (a parte il fatto che qui non vi sono diavoli), proprio per il giro della frase, popolare e spregiativo insieme, tipico di questa scena (cfr. sopra: *non mi dar più lagna*). Naturalmente questo modo di dire è appropriato all'inferno, e l'allusione è voluta.

109-11. *«Omai», diss'io...*: si noti il mutamento di linguaggio di questa terzina, fondamentale a intendere la scena. Ora che è stato pronunciato il nome di Bocca, Dante abbandona il registro basso e violento – lo stesso del dannato – per elevarsi al tono solenne del giudizio. Dal fatto personale, cioè, alla condanna etica. I due piani sono rivelati dalla lingua. *Favellare* (e non *latrare*), *onta* (e non *vergogna*), *novelle* (e non *note*); al centro risalta solennemente il *malvagio traditor*, che non ha più alcun carattere individuale, ma solo valore emblematico. Il ritmo stesso ha andamento largo e scandito, in contrasto con le forme interrotte e brusche del dialogo precedente. Già il Dante personaggio, dunque, non solo lo scrittore, tiene questa distanza dal fatto personale; la cosa è rilevante, perché anche l'atto e il parlare di prima non sono dunque trascendimento feroce di chi è coinvolto nello stesso peccato, ma vogliono significare che non si può parlare con quell'uomo, dialogare con lui, se non su quel piano: ogni altro tono (di pietà, o di appello a valori morali, o che comunque attinga a valori umani) è qui escluso. Si pensi che nemmeno ad Ugolino Dante rivolgerà pietose parole, alla fine della terribile storia.

109. *che tu favelle*: manteniamo il *tu* dei precedenti editori, portato del resto dalla quasi totalità dell'antica tradizione manoscritta. Il Petrocchi ha preferito la lezione *più*, in quanto evita la ripetizione del pronome che si trova in tutti i versi adiacenti (cfr. *Introduzione*, p. 186). Ma è proprio questa la ragione critica – a parte la testimonianza dei manoscritti – per cui secondo noi il *tu* va man-

«Va via», rispuose, «e ciò che tu vuoi conta;
ma non tacer, se tu di qua entro eschi,
di quel ch'ebbe or così la lingua pronta.
El piange qui l'argento de' Franceschi:
"Io vidi", potrai dir, "quel da Duera

tenuto. Il *più* interromperebbe infatti una serie ininterrotta di pronomi di 2ª persona (*tu*, *ti*, *tua*, *te*) che si sussegue dal v. 106 (*Che hai tu, Bocca?*) al v. 113 (*se tu di qua entro eschi*), con evidente valore stilistico di insistita violenza personale. Si vedano anche gli attacchi delle battute scambiate precedentemente (vv. 87 e 88; 98 e 100) a cui qui corrispondono i due versi 106 e 109. Quanto al senso, il valore del *più* è già assicurato dall'*omai* che precede.

112. «Va via»...: cfr. sopra: *Lèvati quinci*... Bocca parla come prima, con immutata protervia.

– *e ciò che tu vuoi conta*: quasi dica: «non me ne importa», mentre prima era pronto a tutto soffrire perché ciò non fosse. Si noti la forza psicologica di penetrazione dell'umana pertinacia che questo verso sprigiona. In esso si conclude di fatto il rapporto tra Dante e il traditore di Montaperti: col verso seguente, Bocca ritorna ad essere uno dei tanti peccatori della ghiaccia, e parlerà allo stesso modo di Camicione.

113. *ma non tacer*: ma se parlerai di me, non tacere di colui che mi ha denunciato. È la pronta vendetta del traditore. Di fatto costoro si tradiscono l'un l'altro, né altro possono fare in eterno. Come Camicione, come Bocca, si comporterà anche l'ultimo spirito che si incontrerà in Cocito (cfr. XXXIII 134 sgg.).

– *se tu*...: se mai tu esca di qui, come dici. – *eschi* è cong. pres. arcaico con la desinenza in *-i* esemplata sull'indicativo. Cfr. *facci* a VI 78 e nota.

114. *pronta*: lesta a parlare, per rivelare il mio nome.

115. *l'argento de' Franceschi*: il denaro dei Francesi (il prezzo cioè del tradimento; cfr. nota al v. seguente). – *Francesco* per «francese», già incontrato (cfr. XXVII 44; XXIX 123).

– *argento* per «denaro» è gallicismo, usato intenzionalmente, con ironia, giacché si tratta di denaro francese. Tutta la terzina è in chiave ironica, e di disprezzo: per il compagno di pena, per Dante, per se stesso.

116. *"Io vidi", potrai dir*: nelle tue «note». Bocca sembra rifare il verso alle parole di Dante del v. 93.

– *quel da Duera*: denominazione sprezzante. Buoso da Duera

là dove i peccatori stanno freschi”.
Se fossi domandato altri chi v’era?,
tu hai dallato quel di Beccheria
di cui segò Fiorenza la gorgiera.
Gianni de’ Soldanier credo che sia

(Dovera, o Dovara), signore di Cremona, fu nel 1265 incaricato dai ghibellini di Lombardia, e da Manfredi, di resistere presso Parma all’esercito di Carlo d’Angiò; ma corrotto con denaro lasciò passare i Francesi «senza contrasto di battaglia» (Villani VII 4 e Pipino, *Chronicon* III 45). Si noti che Dante affianca qui, come altrove, volutamente un traditore guelfo (Bocca) a uno ghibellino (Buoso), nomi ambedue legati alle grandi battaglie del tempo di Manfredi.

117. *là dove...*: cioè nella ghiaccia dell’ultimo cerchio. Per l’intonazione di scherno, si veda sopra, al v. 60.

118. *Se fossi domandato*: se ti fosse domandato. L’uso di *domandare* transitivo, e quindi anche passivo, è comune nell’italiano antico. Già abbiamo incontrato l’uso attivo più volte (XIII 82; XIV 50; ecc.). Per l’uso passivo cfr. *Novelle Antiche*, p. 138: «Se tu di ciò fossi domandato...».

– *altri chi v’era*: sembra superflua qui la punteggiatura della forma diretta (*“Altri chi v’era?”*) preferita dal Vandelli e mantenuta dal Petrocchi. La forma indiretta corrisponde all’uso normale di Dante col verbo *domandare* (cfr. XXIV 121 e *Par.* XXI 105) e non spezza il giro ironico della frase, che è un evidente pretesto per denunciare altri compagni di pena.

119. *quel di Beccheria*: designato come il precedente, con sbrigativo spregio, questo dannato è Tesauro dei Beccheria, di nobile famiglia ghibellina, abate di Vallombrosa, legato di papa Alessandro IV in Toscana. Cacciati i ghibellini da Firenze nel 1258, fu accusato di aver trattato il loro rientro in città, e quindi imprigionato e decapitato a tradimento. Il Villani (VI 65) propende per la sua innocenza, mentre tutti gli antichi commentatori lo ritengono colpevole: «essendo in Firenze per la Chiesa volle tradir Fiorenza e levarla di mano de’ guelfi e darla a’ ghibellini» (Buti). La sua colpevolezza è sostenuta anche dal Davidsohn (*Storia* II, pp. 656-7). Questi fatti, oggi ormai sepolti, risultano all’indagine storica tra i più rilevanti e clamorosi del tempo (il tradimento di Montaperti, quello di Parma alla discesa di Carlo d’Angiò, il caso di un legato pontificio decapitato in piazza). La presa di questi nomi – che allo-

più là con Ganellone e Tebaldello,
ch'aprì Faenza quando si dormia». 123

ra bastavano da soli, con il loro stesso suono, a figurare il tradimento – è oggi per noi perduta.

120. *la gorgiera*: propriamente quella parte dell'armatura che copre la gola, o gorgia; qui sta per «gola». Il vocabolo fa parte della serie di forme plebee di suono aspro tipiche del canto, e del linguaggio di Bocca. Così la violenza del verbo *segare*.

121. *Gianni de' Soldanier*: anche i Soldanieri erano nobili ghibellini. Nel 1266, dopo la morte di Manfredi, sotto il governo dei due frati Gaudenti (cfr. XXIII 104-7), il popolo guelfo in Firenze si levò a tumulto contro i ghibellini, e Gianni se ne pose a capo, tradendo la sua parte: «non guardando al fine, che doveva riuscire a sconcio di parte ghibellina e a suo dannaggi?» (Villani VII 14). Cacciato dalla città, non poté più rientrare in Firenze.

– *credo che sia*: detto con voluta trascuratezza, come di cosa di poco conto. Si noti che sempre il Villani ricorda Gianni Soldanieri come uno degli illustri fiorentini del passato a cui, come a Dante, la città si era mostrata ingrata (*Cronica* XII 44).

122. *Ganellone*: è il famoso Gano di Magonza, il traditore della *Chanson de Roland*, per cui Orlando fu preso nell'agguato di Roncisvalle (cfr. XXXI 16-8). La sua figura è tipica del traditore nei poemi del ciclo carolingio. La forma usata da Dante deriva dall'accusativo latino *Ganelonem*, in francese *Guenelon*. Questo nome della leggenda inserito tra i contemporanei, come Mordret tra i dannati della Caina (cfr. sopra vv. 61-2), solleva a quel livello emblematico tutta la lista, ed è di fatto l'unico che ancora oggi abbia un senso per il lettore. Non escluderemmo che Dante abbia voluto così fissare un punto di riferimento per coloro che avrebbero «chiamato antico» il suo tempo, e le faide tra guelfi e ghibellini.

122. *Tebaldello*: degli Zambrasi di Faenza, ghibellino, «uomo pugnace come un altro Iefte» (Salimbene, *Cronica*, 420 c). Per vendicarsi di una beffa fattagli dai Lambertazzi, fuorusciti bolognesi riparatisi a Faenza, consegnò la città ai bolognesi guelfi della fazione dei Geremei. La faida tra Lambertazzi e Geremei è narrata in un noto serventese, anteriore alla *Commedia*, con molti particolari. Il fatto avvenne il 13 novembre del 1280.

123. *ch'aprì Faenza*: il verso di Dante, del tipico stampo sintetico di cui questo canto è pieno, ha riscontro storico letterale: Tebaldello aprì cioè con le sue mani una porta di Faenza prima

Noi eravam partiti già da ello,
ch'io vidi due ghiacciati in una buca,
sì che l'un capo a l'altro era cappello;
e come 'l pan per fame si manduca,
così 'l sovran li denti a l'altro pose
là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:

dell'alba: «per tempissimo, prima che fosse giorno chiaro, rotti i serrami e i battenti della porta Emilia... introdusse in Faenza Fantolino e Tano... i Cattani di Sassaldello, il conte Bernardino di Conio, frate Alberigo... il conte Guido da Polenta... e la parte Geremea di Bologna» (Cantinelli, RIS^2 XXVIII 2, p. 44, trad. Torraca). Molti dei nomi citati in questo elenco si ritrovano nella *Commedia*: i Fantolini (*Purg*. XIV 121), Bernardino da Conio (ivi 116), frate Alberigo (XXXIII 118), Guido da Polenta (XXVII 41).

124. *partiti già*...: ci eravamo quindi allontanati di un certo tratto. Il verso serve a distanziare la scena che sta per apparire, e a crearvi lo spazio necessario intorno. Comincia qui infatti una delle più grandi storie dell'*Inferno*, quella del Conte Ugolino.

– *da ello*: da lui. *Ello* è usato normalmente anche nei casi obliqui (cfr. III 27).

125. *ch'io vidi due*: anche questa volta sono due insieme (cfr. sopra al v. 41). Ma sarà ben più terribile vicinanza.

– *in una buca*: in una stessa buca. Solo il capo infatti emerge dal ghiaccio. In qual modo, lo dirà il verso seguente.

126. *sì che l'un capo*...: sì che il capo dell'uno faceva da cappello a quello dell'altro. Cioè gli era immediatamente sopra; «non tamen ad defensionem, imo ad crudelissimam offensionem» (Benvenuto).

127. *e come 'l pan*...: con la stessa avidità (Scartazzini) con cui si mangia il pane quando si ha fame (cfr. *Ps*. 13, 4: «qui devorant populum meum; sicut comedunt panem?»).

– *per fame*: cioè non per normale nutrimento.

– *manduca*: forma originaria toscana (dal lat. *manducare*) soppiantata dal francesismo *mangiare*. Dante se ne serve, come a *Rime* CIII 32 (è la stessa canzone petrosa qui più volte citata), «per ottenere un preciso effetto di energia» (Contini); si veda anche la nota al v. 139. Tutto il verso esprime accanimento ed intona la storia sul suo tema dominante: la fame.

128. *'l sovran*: quello che stava sopra. *Sovrano* o *soprano* è aggettivo formato dall'avverbio. Altrove ha valore superlativo di *sommo* (IV 88; XVII 72; ecc.).

non altrimenti Tidëo si rose
le tempie a Menalippo per disdegno,
che quei faceva il teschio e l'altre cose.
«O tu che mostri per sì bestial segno
odio sovra colui che tu ti mangi,
dimmi 'l perché», diss'io, «per tal convegno,

– *pose*: vale «aveva posti», e quindi teneva (quasi un «traslato grammaticale», come scrisse il D'Ovidio).

129. *là... nuca*: nel punto in cui il cervello si congiunge con la colonna vertebrale; *nuca* indicava nella fraseologia medica del tempo il midollo spinale («medulla alba quae nuca vocatur»: Benvenuto). La definizione fa risaltare la delicatezza vitale del punto dove sono posti i denti voraci: «la nuca... aggiugnesi nella cottola [sic] col cervello e quindi piglia suo nutrimento e sentimento e dà sentimento a tutti li nervi» (Buti). La terzina descrive con precisione scientifica, senza commento, ciò che sarebbe quasi indicibile e intollerabile all'umano sentire.

130. *Tidëo*: è uno dei sette re che assediarono Tebe (cfr. XIV 68 e nota). Dante riprende da Stazio l'orribile scena qui descritta: ferito a morte da Menalippo, Tideo lo uccise a sua volta, e fattasi portare dai compagni la testa del suo nemico, la addentò con odio feroce (*Theb.* VIII 751-61). Il richiamo a Tebe che, come si è già detto, torna tre volte, è deliberato: Dante vuole impostare la tragica storia che si sta per narrare sul registro tebano, che significava per gli antichi il massimo dell'umana nefandezza.

– *si rose*: il *si* è dativo etico: indica il piacere perverso di quel rodere (così più oltre al v. 134 *ti mangi*).

131. *disdegno*: vale «spregio»; già altre volte abbiamo visto come questa parola si dia il cambio in Dante con *dispetto*, cioè disprezzo.

132. *il teschio*: cioè le ossa del cranio.

– *l'altre cose*: cioè le carni, la materia cerebrale, ecc.; l'indicazione generica evita l'indugio sui particolari macabri e disgustosi, che invece non mancano nel testo di Stazio.

133. *O tu che mostri...*: ciò che distingue questo dannato ancora senza nome è l'odio, e la bestialità con cui lo manifesta. Da questo infatti Dante lo designa nell'apostrofe. Lo spettacolo è tale che Dante questa volta non chiede il nome del peccatore, ma la causa di quell'odio.

– *bestial segno*: l'assalire coi denti per sfogare l'odio è modo proprio delle bestie, non degli uomini.

che se tu a ragion di lui ti piangi,
sappiendo chi voi siete e la sua pecca,
nel mondo suso ancora io te ne cangi,
se quella con ch'io parlo non si secca». 139

134. *ti mangi*: cfr. sopra al v. 130: *si rose*, e nota.

135. *per tal convegno*: a questa convenzione, a questo patto; *convegno* è unico in Dante; negli antichi troviamo la forma femminile *convegna*, *convenienza* (usato in *Par*. V 45), o *convento*: «e sì combatteremo insieme,... *per tale convento*, che se tu mi vinci, tutte le mie terre e li miei uomini sien tuoi...» (*Fatti d'Alessandro*, ed. Grion, p. 123). – Il «convegno» vuole indurre il dannato a parlare: non questa volta promettendo fama, che qui si è dimostrata inutile lusinga, ma infamia al nemico. Il patto è quindi stipulato sull'odio, l'unica forza che agisce in questo luogo, e non mancherà il suo effetto (cfr. XXXIII 7-9).

136. *ti piangi*: ti lamenti, hai giuste ragioni per lamentarti di lui: «si iuste petis talem vindictam de eo» (Benvenuto).

137. *sappiendo*: sapendo; forma arcaica toscana del gerundio, sempre usata nella *Commedia* (cfr. *faccendo* a V 47 e nota).

– *la sua pecca*: la colpa di lui nei tuoi confronti. Solo al vedere l'atto di Ugolino si comprende infatti che l'altro ha commesso contro di lui qualcosa di terribile: il gesto disumano non può non corrispondere a una disumana offesa.

138. *te ne cangi*: te ne ricambi (da *cangiare*, più volte incontrato); cioè ti renda in cambio, su nel mondo, il racconto di quella *pecca*, del torto che tu hai subito. Per questo valore di *cangiare* cfr. Chiaro, *Rime* XXXIV 2-3: «di voi mi tegno amico, / credendomi esser di voi ben cangiato».

139. *se quella con ch'io parlo*: se la lingua non mi si dissecca, e quindi cade in polvere (come accade ai morti). Suona conferma della promessa, secondo un modo ancor oggi vivo (mi si secchi la lingua se non...) la cui origine è biblica: «Adhaereat lingua mea faucibus meis si non meminero tui» (*Ps.* 136, 6). L'immagine sembra suggerita (Torraca) dalla pena stessa di Cocito, giacché il gran freddo secca e fa cadere la pelle, gli orecchi (v. 52) ecc. Altri intende: se non mi si seccherà per l'orrore (ma della storia ancora nulla sappiamo), oppure: se la mia parola, la mia poesia non perirà; ma l'espressione popolaresca e dura, che chiude il canto con rima aspra come si è promesso in principio, non conviene a tale alto concetto. Tutto il linguaggio usato in questa parlata di Dante a Ugolino è del resto di questo tono (*sappiendo*, *pecca*, *te ne cangi*), costituito, come osservò il Rossetti, da forme tipiche dell'antico

CANTO XXXIII

[Canto XXXIII, ove tratta di quelli che tradirono coloro che in loro tutto si fidavano, e coloro da cui erano stati promossi a dignità e grande stato; e riprende qui i Pisani e i Genovesi.]

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a'capelli
del capo ch'elli avea di retro guasto.
Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli

dialetto fiorentino, e di grande durezza. E si vedano sopra, a poca distanza, *gorgiera* e *manduca*. Così le locuzioni popolaresche prima usate: *non mi dar più lagna*; *qual diavol ti tocca*. È tutta una temperie stilistica che fa preferire decisamente – per la chiusa di un tale canto – la prima e più comune interpretazione. L'*incipit* virgiliano del racconto di Ugolino (XXXIII 4-6) denoterà immediatamente il nuovo ambito in cui si svolge la storia. Non più le rime *aspre e chiocce*, ma il grande linguaggio della tragedia.

1. *La bocca sollevò*: attacco di grande forza: quella bocca avidamente attaccata, come per fame (XXXII 127), al cranio dell'odiato nemico si solleva; il *fiero pasto*, di belva feroce, s'interrompe. Ma il gesto che subito segue (vv. 2-3) non è meno *fiero* e orrendo a vedersi nella sua naturalezza. Tutta la terzina è battuta di apertura, carica di sospensione, al racconto che ognuno attende, che dia ragione dell'atto più terribile fin qui visto nell'*Inferno*. Ma alla fine della tragica narrazione la terzina di chiusura (76-8) ci riporterà all'atto e alla situazione da cui nel canto precedente siamo partiti, quasi Dante abbia voluto porre questa storia sotto il segno della disumanità.

– *fiero*: quasi di belva, e orrido alla vista; i due sensi concorrono in genere nell'aggettivo *fiero* o *feroce* (cfr. nota a XXXI 105).

2. *quel peccator*: ancora non ha nome; il nome sarà detto quando le parole e le lacrime ne avranno rifatto un uomo.

– *forbendola*: il verbo rievoca e presuppone, senza indulgere ai macabri particolari, la scena descritta da Stazio: «atque illum ef-

disperato dolor che 'l cor mi preme
già pur pensando, pria ch'io ne favelli.
Ma se le mie parole esser dien seme
che frutti infamia al traditor ch'i' rodo,
parlar e lagrimar vedrai insieme.
Io non so chi tu se' né per che modo
venuto se' qua giù; ma fiorentino
mi sembri veramente quand'io t'odo.

fracti perfusum tabe cerebri / aspicit et vivo scelerantem sanguine fauces» (*Theb*. VIII 760-1).

3. *guasto*: guastato, devastato col mordere (cfr. XIV 94 e nota).

4. *Tu vuo' ch'io rinovelli*: con questo verso inatteso la belva di prima rivela un profondo movimento dell'animo umano: è questa una delle grandi traduzioni virgiliane di Dante, dove la parola del maestro muta colore e potenza nel verso del discepolo: «Infandum, regina, iubes renovare dolorem» (*Aen*. II 3). Il solenne e «indicibile» dolore di Enea per la rovina della patria diventa qualcosa di tremendo e *disperato*, per una tragedia che supera la misura umana.

5. *'l cor mi preme*: mi opprime, mi grava e serra il cuore. Il *renovare* è di Virgilio, il *premere* è dantesco.

6. *già pur pensando*: già solo a ripensarvi; Virgilio: «quamquam animus meminisse horret luctuque refugit» (*ibid*. 12).

7. *Ma se*: ecco la condizione per sopportare il rinnovarsi di quello strazio: poter dare infamia a colui che glielo ha inflitto. L'odio, già manifesto nell'atto del peccatore, appare ora nelle sue parole in tutta la sua veemenza.

– *esser dien seme*: devono essere motivo, causa. Già in *Conv*. IV, II 8 le parole sono dette «quasi seme d'operazione».

– *dien* (dieno) è forma antica senese della 3ª plurale del presente di *dovere* (NTF, p. 160), usata anche a *Purg*. XIII 21.

8. *che frutti infamia*: risponde alla promessa fatta da Dante alla fine del canto XXXII: *che se tu a ragion di lui ti piangi*...

9. *parlare e lagrimar*: il verso riecheggia quello di Francesca (V 126) con maggior potenza e immediatezza (da *dirò come* a *vedrai*); Dante ha stabilito un parallelismo tra la prima e l'ultima storia del suo *Inferno*, simili nell'attacco e, come vedremo, nella chiusa. Ma Francesca si induce a parlare per amore, Ugolino per odio (si confrontino le due condizioni – i due *se* – che precedono il loro racconto). Questo verso chiude il preambolo e segna il vero inizio

Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino,
e questi è l'arcivescovo Ruggieri:
or ti dirò perché i son tal vicino.
Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,
fidandomi di lui, io fossi preso
e poscia morto, dir non è mestieri;
però quel che non puoi avere inteso,
cioè come la morte mia fu cruda,

della storia, al punto in cui *quel peccatore* è ridiventato una creatura umana.

10. *Io non so chi tu se'*: il modo è leggermente spregiativo: né il nome del vivo che gli è davanti, né il modo straordinario con cui può esser giunto, importano a Ugolino, che di fatto non li chiede. A lui preme, e basta, che egli sia un toscano, che potrà quindi riportare in Toscana la sua storia, e far ricadere sul nemico la desiderata infamia.

12. *quand' io t'odo*: cioè a sentirti parlare. Così Farinata: *la tua loquela ti fa manifesto*... (X 25). Si tratta evidentemente della pronuncia, alla quale subito si riconoscono i vari dialetti, anche di una stessa regione.

13. *conte Ugolino*: si svela qui infine il nome del peccatore, ben noto alla cronaca del suo tempo. Nel 1288 Ugolino della Gherardesca, signore di Pisa, fu per opera dell'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini e di altri potenti famiglie pisane condannato per tradimento, e chiuso nella Torre dei Gualandi, dove fu lasciato morire di fame, insieme a quattro tra suoi figli e nipoti, dopo alcuni mesi di prigione. Il fatto destò enorme impressione, come chiaramente traspare anche dai versi danteschi, dalle cronache e dai commenti antichi al poema. Tuttavia la vera grande risonanza dell'episodio, in un tempo in cui le efferatezze erano all'ordine del giorno, è dovuta in realtà ai versi di Dante, che si levano ancora, a distanza di tanti secoli, a deprecare i feroci odi politici che insanguinano le comunità civili degli uomini. Sulla vicenda storica di Ugolino si veda la nota alla fine del canto.

15. *perché i son tal vicino*: perché sono per lui (*i* = gli) un vicino *tale*, cioè così feroce da rodergli il cranio. Con i due notissimi nomi egli ha già detto la sua storia; ma gli resta da dire una cosa: il perché del suo odio disumano.

16-8. *Che per l'effetto*...: riepiloga in breve i fatti (cfr. nota al v. 13) che l'altro come toscano doveva ben conoscere, per giungere presto a ciò che gli preme dire.

udirai, e saprai s'e' m'ha offeso.
Breve pertugio dentro da la Muda
la qual per me ha 'l titol de la fame,
e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,
m'avea mostrato per lo suo forame
più lune già, quand'io feci 'l mal sonno
che del futuro mi squarciò 'l velame.

17. *fidandomi di lui*: il tradimento è definito appunto come frode contro chi si fida.

18. *morto*: fatto morire (cfr. *Purg*. X 84 e XII 59).

– *non è mestieri*: non è necessario (per te fiorentino).

19. *quel che non puoi*: che non può Dante, come nessuno al mondo: e proprio nel segreto tragico di quella morte penetra l'*alta fantasia* che ricrea i destini umani, come per Francesca, come per Ulisse.

20. *cruda*: crudele: come e quanto, lo sapremo presto.

21. *offeso*: ferito nel profondo; per il valore di *offendere* cfr. V 102-9 e nota; non a caso anche questo verbo ritorna dal canto di Francesca. Qui finisce il preludio al racconto, svolto su tre unità metriche di due terzine ciascuna. Col verso seguente ha inizio la storia che nessuno «può avere inteso», che si estende in un giro narrativo di 18 terzine, quasi identica, nella durata, a quella di Ulisse.

22. *pertugio*: finestrella, feritoia (piccola e stretta, come erano allora le finestre delle torri).

– *Muda*: così era chiamata la torre dei Gualandi in Pisa, forse perché, come dice il Buti, «vi si tenessono l'aquile del comune a mudare», cioè a cambiare le penne. Apparteneva infatti al Comune, che la usò come prigione fino al 1318.

23. *la qual per me*: che, a causa mia, oggi s'intitola dalla fame: «e fecenli morire tutti di fame in una Torre in sulla Piazza delli Anziani, che poi è chiamata la Torre della fame» (*Cronica di Pisa*, RIS XV, col. 979).

24. *e che conviene*: e che ancora accadrà che sia chiusa per altri uomini (*si chiuda* è forma passiva, *altrui* è dativo di vantaggio); «questo immagina per le continue mutazioni che faceva quella città» (Landino), per cui forse la stessa torre potrebbe tra breve chiudere uno dei suoi nemici. Il Petrocchi segue per questo verso la lezione preferita dall'antica vulgata, che è anche la più difficile; le altre edizioni leggono: *e 'n che conviene ancor ch'altri si chiuda*. Il

Questi pareva a me maestro e donno,
cacciando il lupo e ' lupicini al monte
per che i Pisan veder Lucca non ponno.
Con cagne magre, studïose e conte
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
s'avea messi dinanzi da la fronte.
In picciol corso mi parieno stanchi

senso non cambia. Ma far soggetto la cella della torre sembra dare maggior rilievo alla sua buia e tragica potenza di morte.

25. *forame*: foro, apertura (lat. *foramen*).

26. *più lune*: più mesi dunque eran passati, contati dal prigioniero attraverso il *breve pertugio* da cui filtra nel carcere la luce lunare. Si ricordi lo stesso conto fatto da Ulisse sul mare aperto, anch'esso un conto del tempo che manca alla morte. Secondo il Villani (VII 121 e 127), quella prigionia durò dall'agosto al marzo successivo, quindi intorno ai sette mesi.

27. *mi squarciò 'l velame*: ruppe il velo che ricopre agli occhi il futuro, e me lo mostrò. Il verbo *squarciò* dice la crudele violenza di quella rivelazione. Il sogno prefigura dunque ciò che dovrà avvenire, come accade – dice altrove Dante – nei sogni mattutini (cfr. XXVI 7 e nota).

28. *Questi*: l'arcivescovo Ruggieri, che è lì sotto di lui, appariva nel sogno come *maestro* e *donno*, cioè guida e capo (*donno* da *dominus*, signore: cfr. XXII 83) di una battuta di caccia.

29. *cacciando*: nell'atto di cacciare, di dar la caccia.

– *il lupo e ' lupicini*: in quella *caccia*, figura della persecuzione politica, gli animali inseguiti rappresentano Ugolino e i suoi figli: il sogno presenta la realtà sotto il velo di un fatto simbolico che ne contiene tutta la crudeltà e l'angoscia. Per l'immagine cfr. XXX 8: *la leonessa e ' leoncini*.

– *al monte*: il monte a cagione del quale (*per che*) i Pisani non possono vedere Lucca è il monte S. Giuliano, detto anche Pisano, situato tra le due città, altrimenti poste «tanto presso che l'una vedrebbe l'altra» (Buti). Si è pensato che il sogno possa adombrare un tentativo di fuga (reale o immaginario) verso Lucca, roccaforte guelfa.

31. *magre*: quindi affamate (cfr. I 49-50); *studïose*: desiderose, bramose; e *conte*: esperte, ammaestrate. I tre aggettivi esprimono in successione l'ardore con cui quelle cagne inseguono la preda. Le cagne rappresentano il popolo aizzato contro Ugolino dall'arci-

lo padre e ' figli, e con l'agute scane
mi parea lor veder fender li fianchi. 36
Quando fui desto innanzi la dimane,
pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli

vescovo; nel verso successivo, in una diversa terna, appaiono i potenti.

32. *Gualandi... Sismondi... Lanfranchi*: le tre principali famiglie della parte ghibellina di Pisa, della quale era a capo l'arcivescovo degli Ubaldini (cfr. Villani VII 121). Egli si manda dunque innanzi (*dinanzi da la fronte*), nella battuta, il popolo e i nobili della città, non lasciando scampo alla sua vittima.

34. *In picciol corso...*: dopo breve percorso, già gli inseguiti appaiono *stanchi*, spossati. Essi son mostrati fin dal principio miseri e impari ai loro avversari. Con questo verso, dalla persecuzione subita si passa a ciò che deve ancora accadere (il sogno contiene infatti il passato e il futuro); il tono da concitato si muta in affranto.

35. *lo padre e ' figli*: all'occhio angosciato di Ugolino, quegli animali già appaiono nella loro realtà di uomini. Tutto il sogno è misto di figura e realtà: *questi*, e il *lupo*; le *cagne*, e i nobili di Pisa. Ma in questa terzina, tale passaggio tocca il massimo dell'intensità: *lo padre e ' figli*, cioè lui stesso e i suoi; tali parole intitolano tutta la storia.

– *agute scane*: denti acuti, aguzzi; *scane* (da non confondere con zane, zanne) sono propriamente i denti canini: quelli con i quali il cane afferra la preda, di forma appunto acuminata. Vocabolo raro, ma di cui ricorrono altri esempi in antico, anche in latino (cfr. Giovanni da Viterbo, *De Regimine civitatum* CXL, ed. Salvemini, p. 277: «scanos dentes», detto di cavalli).

36. *lor*: a loro; dipende da *fender*. Si noti in questo verso l'allitterazione delle *r* finali (*lor veder fender*), quasi a render lo strappo dei denti nelle carni.

37. *Quando fui desto*: comincia qui la storia vera e propria, anche questa, come quella di Ulisse, con un *quando*. La grande forza inventiva che si rivela nella figurazione di questo angoscioso risveglio resterà ormai operante in tutta la narrazione, senza più lasciare la presa.

– *innanzi la dimane*: prima del sorgere del nuovo giorno.

38. *pianger senti'*: è il primo segno con cui comincia quel giorno. Dal sogno egli passa al pianto, vero questo, dei figli ancora addormentati, che forse fanno lo stesso sogno (cfr. v. 45). S'instaura da qui il rapporto che regge tutta la scena nella torre, tra il pa-

ch'eran con meco, e dimandar del pane.
Ben se' crudel, se tu già non ti duoli
pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava;
e se non piangi, di che pianger suoli?
Già eran desti, e l'ora s'appressava
che 'l cibo ne solea essere addotto,
e per suo sogno ciascun dubitava;
e io sentì' chiavar l'uscio di sotto

dre consapevole e muto e i giovani solo confusamente avvertiti, che parlano e piangono.

– *i miei figliuoli*: tutti e quattro così chiamati, anche se in realtà due figli e due nipoti. Ma gli antichi li accomunavano sotto lo stesso titolo: così la cronaca pisana sopracitata («e morì con quattro figlioli di fame»), così il Buti, che pure era pisano («presono il detto conte con quattro suoi figlioli»). Il termine è usato per estensione, come spesso nel linguaggio quotidiano, e come qui la ragione poetica richiedeva. Dante conosceva bene infatti la famiglia del conte, per i suoi rapporti sia col nipote Nino Visconti (che troveremo nel *Purgatorio*), sia con la figlia Gherardesca contessa di Battifolle, presso la quale fu ospite durante il suo esilio. Se dunque dice *figliuoli*, è perché in questa storia essi non possono essere che tali.

39. *dimandar del pane*: inconscio preavviso dei dormienti – di fame sognata – che ferisce il padre ridesto annunziandogli ciò che già teme (v. 41). È questo il momento in cui Ugolino comprende, e per questo qui si interrompe.

40. *Ben se' crudel*: la rottura improvvisa del racconto è dovuta alla violenza acutissima di quel ricordo. Ugolino apostrofa e coinvolge l'ascoltatore, quasi che a questo punto ogni uomo non possa non sentire lo stesso suo dolore. È grande variazione del movimento virgiliano, sempre di Enea che narra la sventura di Troia, come all'attacco: «Quis talia fando... / temperet a lacrimis?» (*Aen*. II 6-8).

41. *s'annunziava*: quasi annunciava a se stesso, non volendolo ancor credere.

42. *e se non piangi*: se non piangi ora; perché nessun altro dolore umano può esser più grande di questo. La domanda è come un grido acuto che resta tuttavia senza risposta.

43. *l'ora*: cioè l'ora terza (Buti), circa le nove del mattino.

44. *addotto*: arrecato; tutti i giorni alla stessa ora, come è d'uso nelle prigioni d'ogni tempo.

45. *per suo sogno*: per il pauroso sogno che ognuno di noi

a l'orribile torre; ond'io guardai
nel viso a' mie' figliuoi sanza far motto.
Io non piangea, sì dentro impetrai:
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?".
Perciò non lacrimai né rispuos'io

aveva fatto; anche i figli, come rivelava il loro pianto, avevano dunque sognato qualcosa che presagiva la terribile realtà.

– *dubitava*: stava nel dubbio (se a quell'ora il cibo sarebbe stato anche quel giorno portato). Il silenzio di tutti quei minuti è proprio delle attese angosciose e incerte. Per questo, intendere qui «temeva», come i più fanno, ci par togliere il senso proprio a tutta la terzina. Si veda la chiosa del Vellutello in nota al verso seguente.

46. *senti' chiavar*: sentii inchiodare (dal latino *clavus*, chiodo; cfr. *Purg*. VIII 137 e *Par*. XIX 105; *clavi* per chiodi in *Par*. XXXII 129): e quel suono tolse ogni dubbio. «Ma sentendo egli chiavar l'uscio de l'horribil torre, fu del tutto chiaro di ciò, che per lo sogno stava in dubbio» (Vellutello). Il Villani, che forse deriva da Dante, dice che i Pisani «feciono chiavar la porta della torre, e la chiave gittare in Arno» (VII 127): ma chiusa a chiave, la porta sembra dovesse essere sempre.

– *di sotto*: in basso, all'entrata della torre; mentre la stanza della *Muda*, adibita a prigione, era ovviamente in alto. Il suono è dunque lontano, in fondo alle scale, di dove riecheggia paurosamente.

47. *orribile*: perché ospitava quell'orrore.

– *ond' io guardai*: questo sguardo muto e lungo – si osservi l'*enjambement* che crea appunto l'effetto di lunghezza – racchiude tutta l'interna tragedia del padre. Egli non riesce a parlare. Con lo sguardo chiede se hanno inteso. Spiegare non vuole. Confortare non sa.

49. *impetrai*: divenni come pietra; onde non escon le lacrime, né alcun moto dell'animo. Questa parola, posta in fine di verso, contrassegna Ugolino, fatto pietra dal dolore (cfr. *Rime* CII 18: «tal che m'andò al core ov'io son petra»). Si pensi a come questo tratto risponde al luogo dove egli si trova, a quella ghiaccia dove gli uomini sono per sempre pietrificati.

50. *piangevan elli*: essi sì, piangevano: si veda quanto osservato sopra, al v. 38.

– *Anselmuccio mio*: il più giovane dei due nipoti, figlio del primogenito di Ugolino; con il diminutivo è chiamato anche nelle

tutto quel giorno né la notte appresso,
infin che l'altro sol nel mondo uscìo.
Come un poco di raggio si fu messo
nel doloroso carcere, e io scorsi
per quattro visi il mio aspetto stesso,
ambo le man per lo dolor mi morsi;
ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia
di manicar, di subito levorsi
e disser: "Padre, assai ci fia men doglia

cronache, ma ciò non toglie che tale forma, unita al possessivo posposto, abbia un fortissimo valore affettivo.

51. *Tu guardi sì*: così; come, è impossibile al giovanetto definire, e tanto più a noi. Ognuno veda da sé quello sguardo, che spinge il più giovane a rompere il silenzio nella torre.

– *che hai?*: l'ingenuità della domanda – che pur dice amore – risuona in quella stanza e nel cuore paterno. Ricordiamo un'altra simile acuta domanda senza risposta (X 60).

52. *Perciò*: perché, come lo sguardo, ogni sua risposta o lacrima può turbarli. Egli si fa pietra fuori, com'era *dentro*. Si veda il ritmo lungo della terzina: *Perciò non lagrimai né rispuos' io...*, che conta quelle ventiquattr'ore d'immobilità e silenzio.

54. *l'altro sol*: il nuovo sole, quello del giorno dopo; *nel mondo*: quasi essi non ne facessero più parte; *uscìo*: uscì, forma di perfetto arcaico, già incontrata.

55. *un poco di raggio*: il primo lume dell'alba, quanto basta a far distinguere i volti.

57. *per quattro visi*: sui volti consumati dei figli, egli vede ripetuto ben quattro volte, quasi specchiato, quello che doveva essere il suo aspetto. Quella vista, che l'oscurità aveva nascosto, gli rivela al vivo la realtà.

58. *ambo le man...*: è il primo gesto che Ugolino compie: gesto di impotente furore. Ogni lettore riconosce il legame che corre tra questo e il gesto che egli compie eternamente nell'inferno. Egli non sa piangere, né parlare, tanto meno confortare: è reso disumano e impotente, pur nel suo amore. Per cui non riesce che ad atterrire i figli, prima con lo sguardo, ora con il gesto.

59. *pensando*: nella loro ingenuità.

– *fessi*: facessi.

59-60. *per voglia di manicar*: per desiderio di mangiare, cioè per la fame; *manicare* è variante ridotta del *manducare* del canto precedente (v. 127); sono forme popolari ma più forti di *mangiare*,

se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia". 63
Queta'mi allor per non farli più tristi;
lo dì e l'altro stemmo tutti muti;
ahi dura terra, perché non t'apristi? 66

usate nei due casi, crediamo, per sottolineare la parola che è tema dominante della storia (per il suo carattere rozzamente dialettale, *manicare* è citato in *Vulg. El.* I, XIII 2).

60. *levorsi*: si levarono (cfr. XXVI 36 e nota). Essi si alzano tutti e quattro, da prostrati che erano, tanto forte è l'impressione di quel gesto su di loro.

61. *Padre*: la parola è sempre ripetuta, nelle tre volte che i figli parlano (vv. 51, 61, 69). Essa segna il centro su cui converge la tragedia. Che egli sia tale, che essi lo tengano per tale, che egli come tale non possa aiutarli.

– *ci fia men doglia*: sarà per noi minor dolore, minor pena (che il vederti mangiare te stesso).

62. *se tu mangi di noi*: l'offerta può sembrare innaturale e assurda; ma qui sta la sua grandezza: è l'assurditá propria della giovinezza e dell'amore. Tutta la situazione è al limite dell'insostenibile. In essa questo gesto d'amore è l'unico fattibile, e che solo un fanciullo può immaginare. Come è stato indicato dal Contini (*Un'idea*, pp. 127-8), questa offerta eccezionale, fatta in analoghe circostanze, si ritrova in un altro testo romanzo (la canzone di gesta *Ami et Amile*). Il gesto rientra dunque nella tradizione letteraria, come l'altro che lo anticipa, l'uomo che rode il cranio di un altro, è nella *Tebaide* di Stazio. Ciò riduce, o attenua, la loro incredibilità, rendendoli veridici, in qualche modo già avallati, mentre non toglie né l'orrore al primo, né il valore di generoso e ingenuo amore al secondo.

– *ne vestisti*: ci facesti indossare (*vestire* è usato transitivamente), cioè ci desti, come padre; la metafora del corpo come veste è prediletta nella *Commedia*, e sempre potentemente usata (cfr. XIII 104 e nota).

63. *misere*: come una misera veste appunto, che si indossa e si depone (cfr. *Aen*. II 215, del serpente che divora i figli di Laocoonte: «et miseros morsu depascitur artus»).

– *le spoglia*: sottinteso: a noi; *spogliare* è usato come sopra *vestire* e vale: toglier di dosso.

64. *Queta'mi allor*...: mi misi quieto; si ripete il silenzio paterno che segue alle parole giovanili, come al v. 52. Egli non ha, come padre, altra risposta.

Poscia che fummo al quarto dì venuti,
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
dicendo: "Padre mio, ché non mi aiuti?".
Quivi morì; e come tu mi vedi,
vid'io cascar li tre ad uno ad uno
tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond'io mi diedi,
già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
e due dì li chiamai, poi che fur morti.

65. *lo dì e l'altro*: tutto quel giorno e il seguente (si cfr. il v. 53); le indicazioni di tempo, contato giorno a giorno, intessono tutto il racconto; è quel tempo interminabile che li condurrà fino alla morte.

66. *ahi dura terra*: l'esclamazione di ora sembra interrompere il silenzio tragico di allora. *dura* perché non ebbe pietà, togliendoli a ciò che li attendeva. Si cfr. il *Tieste* di Seneca, dove al padre sono imbandite le carni dei figli: «Sustines tantum nefas / gestare, Tellus?» (vv. 1006-7). È stato qui citato anche Virgilio: «aut quae iam satis ima dehiscat / terra mihi?» (*Aen*. X 675-6). Ma l'espressione è topica, e la citazione da Seneca ha senso solo in quanto riferita a una circostanza simile.

67. *al quarto dì*: si veda la nota al v. 65. Il primo giorno, parla Anselmuccio; il secondo, sempre all'alba, parlano tutti insieme; il terzo, restano *tutti muti*; al quarto, il grido di Gaddo e la sua morte.

68. *Gaddo*: uno dei due figli di Ugolino; tutto il verso segue lo slancio disperato di quel corpo che si getta ai piedi del padre cercando un impossibile aiuto.

69. *ché non m'aiuti?*: è la terza e la più terribile delle frasi che risuonano in quel carcere e che Ugolino deve ascoltare. In essa si riassume, con un'acutezza che non ha forse l'uguale nel poema, tutto il valore tragico di questa scena. Non per niente in queste parole risuona un'eco – che più di un critico ha colto – di quelle pronunciate da Cristo sulla croce: «Dio mio... perché mi hai abbandonato?» (*Matth*. 27, 46).

70. *Quivi*: su queste parole.

– *e come tu mi vedi*: cioè come ora tu vedi me, con la stessa concretezza e realtà, dovetti io veder quelli morire.

71. *li tre*: gli altri tre: Anselmuccio, già ricordato, il Brigata, e Uguccione, che saranno nominati più avanti, al v. 89.

Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno». 75
Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti
riprese 'l teschio misero co'denti,
che furo a l'osso, come d'un can, forti. 78
Ahi Pisa, vituperio de le genti
del bel paese là dove 'l sì suona,

– *ad uno ad uno*: uno per volta, onde egli dovette soffrire quattro volte quella vista.

72. *tra 'l quinto dì e 'l sesto*: tutti questi giorni sono contati.

73. *già cieco*: per l'inedia; non vedendoli più, li cerca a tentoni: *brancolar* vale appunto toccare qua e là senza vedere. La scena ricorda – con ben altra forza tragica – quella dell'ovidiana Niobe che abbraccia i corpi inanimati dei figli: «corporibus gelidis incumbit, et ordine nullo / oscula dispensat natos suprema per omnes» (*Met*. VI 277-8).

74. *due dì*: il settimo e l'ottavo. Al nono, narrano le cronache, la torre fu aperta, «e tutti e cinque morti insieme nella torre vilmente furono sotterrati» (Villani VII 128).

– *li chiamai*: ha sempre taciuto finché eran vivi. Li chiama a nome, quasi a risvegliarli, *poi che fur morti*.

75. *Poscia, più che 'l dolor...*: più che il dolore che mi spingeva a chiamarli e accarezzarli, poté la fame. Il tragico verso resta come Dante lo ha voluto, ambiguo e velato. Ma che l'ipotesi più terribile possa esser fatta (e tutti i più grandi critici non l'hanno esclusa) basta a convincere che Dante ha voluto che si facesse. La voce del resto doveva essere corsa, e ne resta traccia in un'antica cronaca: «e così morirono d'inopia fame tutti e cinque... e quivi si trovò che 'll'uno mangiò de le carni all'altro» (*Cronica Fiorentina*, TF, p. 133). D'altra parte il preciso richiamo al *Tieste* non può, crediamo, esser casuale. Come l'ultimo verso di Francesca, anche questo copre d'un velo l'ultimo gesto della storia, sul quale non è quindi lecito insistere. Ma i riferimenti continui, sparsi dall'inizio alla fine, come segnali per il lettore, al tema dominante del mangiare e del mordere, avvertono e guidano: chi vuole intendere, intenda. Sul senso profondo di questo verso si veda quanto si è detto nell'Introduzione al canto.

76. *torti*: fatti da diritti *biechi*, come quelli di Ciacco (cfr. VI 91); che vale da umani a disumani.

77. *riprese*: il gesto che segue l'ultimo verso della storia conclude quello interrotto all'inizio (v. 1). Anch'esso appare, così strettamente adiacente a quella chiusa, uno dei segnali di cui abbiamo detto. Si noti anche che il teschio è detto *misero* come le carni offerte dai figli al v. 63.

poi che i vicini a te punir son lenti,
    muovasi la Capraia e la Gorgona,
e faccian siepe ad Arno in su la foce,
sì ch'elli annieghi in te ogne persona!
    Ché se 'l conte Ugolino aveva voce
d'aver tradita te de le castella,

78. *come d'un can, forti*: forti nella presa come quelli di un cane. Verso vivamente onomatopeico. Si veda come Ugolino è violentemente ridotto a condizione ferina (*occhi torti*; *can*), proprio come è apparso all'inizio (*bestial segno*, *fiero pasto*). C'è qualcosa di disumano in lui, come in nessun altro dei dannati; ciò che l'ha ridotto tale non può che ritrovarsi in una disumanità già presente nella sua vita. Giacché tutti i dannati appaiono in questo inferno come furono da vivi (cfr. XIV 5 1).

79-80. *Ahi Pisa...*: l'invettiva violenta prorompe dall'animo di Dante, quasi a trovar sfogo, come spesso gli accade, alla forza e intensità dei sentimenti patiti. Ma tutto l'orrore e la pietà, per cui si invoca un castigo divino sulla città, sono per i quattro giovani *innocenti* messi *a tal croce* insieme al colpevole. Per lui non c'è parola, quasi egli abbia sorpassato le soglie di ogni possibile sentimento umano.

– *vituperio de le genti...*: vergogna delle popolazioni tutte che abitano l'Italia (il paese dove si parla il *volgare di sì*, come è chiamato in *Conv*. I, X 12); la particella affermativa definiva la lingua (così la *lingua d'oc* era il provenzale e d'*oil* il francese; cfr. *Vulg. El*. I, VIII 6).

81. *i vicini*: si allude a fiorentini e lucchesi, gli abitanti delle due città guelfe nemiche acerrime di Pisa, che sembrano tardare, al desiderio di Dante, nel punire tanta efferatezza.

82. *muovasi...*: il movimento è biblico: è infatti propria della Scrittura la punizione divina su città intere, per colpa dei loro abitanti. È quindi assurdo e ingenuo osservare che così, per quattro innocenti, Dante farebbe morire tutti gli innocenti di Pisa. L'esclamazione ha funzione altamente retorica, di monito profetico, ricordando come Dio punisce i popoli per le loro atrocità, commesse collettivamente (si cfr. l'apostrofe a Pistoia a XXV 10-2). Essa fa così chiaramente intendere che non di un singolo fatto privato qui si tratta, ma di un male che investiva tutta la società civile del tempo, quell'odio crudele tra le fazioni che Dante, la cui vita ne portava il segno, non si stanca di denunciare.

– *la Capraia e la Gorgona*: due isolette del mar Tirreno, nel tratto prospiciente la foce dell'Arno, allora ambedue sotto il dominio

non dovei tu i figliuoi porre a tal croce. 87
Innocenti facea l'età novella,
novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata
e li altri due che 'l canto suso appella. 90
Noi passammo oltre, là 've la gelata

di Pisa. È stato osservato che, per quanto la Gorgona sia in realtà molto lontana da quella foce, a chi guarda dalla Torre di Pisa, o dalle alture vicine, essa dà l'illusione ottica di chiudere l'Arno. Il che rende ragione dell'immagine di Dante (Ampère, Basserman e altri).

85. *aveva voce*: aveva fama; la cosa non è dunque data per sicura da Dante.

86. *de le castella*: compl. di relazione: riguardo ai castelli. Si tratta di castelli ceduti da Ugolino a fiorentini e lucchesi per ottenere un accordo politico (si veda la nota al v. 13 alla fine del canto). Questa cessione fu probabilmente ciò che gli alienò il popolo e di cui si valsero i suoi nemici. Ma il vero tradimento per cui egli sta nell'ultimo cerchio non sembra poter essere questo, se era solo una *voce*. Si tratta più probabilmente del suo improvviso voltafaccia quando era signore della città, per cui tradì Nino Visconti accordandosi con l'arcivescovo Ubaldini, secondo una versione da Dante seguita (cfr. ancora la nota finale al v. 13). Qui Dante, invocando la punizione su tutto il popolo pisano, si appella a ciò che il popolo credette e per cui incrudelì con cieco furore contro il conte.

87. *a tal croce*: a tale supplizio.

88. *Innocenti*: in inizio di verso, la parola si staglia come la sola e vera accusa, che ricade su tutta la città.

– *l'età novella*: l'età giovanile; è stato osservato che nella realtà storica due almeno di essi (Gaddo e il Brigata) erano adulti; ma il Buti, pisano, si tiene alle parole di Dante: «Imperò ch'erano tutti garzoni», e nessuno fra gli antichi le contesta. In ogni caso tali li ha creduti o ricreati Dante, come queste due parole dichiarano, e su tale età, vera o poetica che sia, tutta la scena della torre è costruita. Questa età vale dunque anche per noi (si cfr. anche qui *Tieste*, v. 1100: «quid liberi meruere?»). Per l'elemento autobiografico che sembra ben presente in queste dolenti parole – anche Dante vide i suoi figli giovinetti condannati a subire gli stenti del suo esilio – si veda l'Introduzione al canto.

89. *novella Tebe*: l'inciso è un appellativo rivolto a Pisa: nuova Tebe, perché ne rinnova gli orrori. Come già si è detto, Tebe era nell'antichità classica la città delle massime nequizie (si veda nota a

ruvidamente un'altra gente fascia,
non volta in giù, ma tutta riversata.
Lo pianto stesso lì pianger non lascia,
e 'l duol che truova in su li occhi rintoppo,
si volge in entro a far crescer l'ambascia;
ché le lagrime prime fanno groppo,
e sì come visiere di cristallo,
riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo.

XXXII 11). Con il suo ricordo si è aperta la storia di Ugolino, citando l'orrido pasto di Tideo, sotto Tebe appunto (XXXII 130-1); nel suo nome ora questa storia si chiude.

– *Uguiccione e 'l Brigata*: il primo, figlio di Ugolino; il secondo, Nino o Ugolino, detto il Brigata, era suo nipote, figlio, come Anselmuccio, del suo primogenito Guelfo II. Con questo verso, i quattro vengono così a essere tutti nominati.

90. *appella*: nomina; cioè Anselmuccio e Gaddo.

91. *Noi passammo oltre*: come sempre, essi vanno oltre: nessun affetto, nessuna straziante scena può fermarli. Il duro viaggio consiste proprio in questo: nel conoscere, e abbandonare, le colpe umane e le loro dolorose conseguenze. Si entra così nella terza zona di Cocito, la Tolomea, assegnata ai traditori degli ospiti.

– *la gelata*: la superficie ghiacciata.

92. *un'altra gente*: cioè un'altra categoria di peccatori.

– *fascia*: avvolge e serra con la sua fascia di ghiaccio; il verbo è segnale della ripresa – dopo l'intervallo di Ugolino – del linguaggio «petroso» proprio di questo cerchio.

93. *riversata*: col viso, cioè, rivolto all'indietro, e non chinato (*volto in giù*) come quelli della prima zona (cfr. XXXII 37); ciò accresce la pena, impedendo il fluire delle lagrime, come ora si dirà.

94. *Lo pianto stesso...*: ben tragico giuoco di parole: il pianto impedisce in quella zona di piangere, perché le lacrime si congelano appena uscite dagli occhi e sbarrano la via alle altre.

95. *'l duol*: qui vale le lacrime (la causa per l'effetto); cfr. XXIII 98.

– *rintoppo*: ostacolo (per le *lagrime prime* che si son subito ghiacciate).

96. *in entro*: in dentro, negli occhi stessi.

97. *fanno groppo*: formano un nodo; qui *groppo* vale massa dura e impenetrabile. Ma nodo si dice ancor oggi delle lacrime serrate nella gola.

E avvegna che, sì come d'un callo,
per la freddura ciascun sentimento
cessato avesse del mio viso stallo,
già mi parea sentire alquanto vento:
per ch'io: «Maestro mio, questo chi move?
non è qua giù ogne vapore spento?».
Ond'elli a me: «Avaccio sarai dove
di ciò ti farà l'occhio la risposta,
veggendo la cagion che 'l fiato piove».
E un de' tristi de la fredda crosta
gridò a noi: «O anime crudeli,

98. *visiere*: la visiera era la parte mobile dell'elmo che ricopriva gli occhi; l'acuta fantasia cerca tra gli aspetti terreni ciò che più somiglia a quel durissimo schermo ghiacciato posto sugli occhi; – *di cristallo*: «le lacrime ghiacciate paion cristallo» (Buti). Tutta l'immagine par riecheggiare la Scrittura: «Frigidus ventus aquilo flavit, et gelavit crystallus ab aqua... et sicut lorica induit se aquis» (*Sir*. 43, 22).

99. *il coppo*: la cavità dell'occhio, che è come un vaso alle lacrime (*coppo* significa appunto «vaso di coccio»). Tutta la terzina, di precisa e forte evidenza, serve da chiosa all'immagine di XXXII 46-8. Oltrepassato Ugolino, il linguaggio, le figure e le rime (vedi sopra *fascia* e *rintoppo*) riprendono il filo stilistico del canto precedente, duro e petroso.

100-2. E sebbene, come accade della pelle indurita da callosità a causa del freddo, ogni sensibilità (*sentimento*) avesse lasciato il mio viso...; – *cessare stallo* vale «cessar di dimorare» (per *stallo*, dimora, cfr. *Guerra di Troia*, p. 13: «e di non fare ivi troppa grande dimoranza, acciocché... per lungo istallo non offendessero gl'habitatori»; vedi anche *Purg*. VI 39: *chi qui si stalla*: chi qui ha la sua dimora).

103. *mi parea sentire*: se il suo viso era divenuto insensibile per il freddo, questo vento doveva dunque essere ben forte.

104. *questo chi move?*: chi muove mai questo vento? La domanda è giustificata da quella che segue.

105. *qua giù*: nell'inferno, dove non c'è il sole, non può esserci vento, che il calore trae dall'umidità della terra: «entrando lo calore del sole entro per lo corpo [della Terra], risolve l'umidità della terra, e diventane vapore ventoso» (Ristoro, *Composizione* VII, VI 6); – *vapore* vale dunque «vento»; *spento* (annullato, inesistente), detto di vapore, è ardita metafora per contrasto. Le domande

tanto che data v'è l'ultima posta,
levatemi dal viso i duri veli,
sì ch'io sfoghi 'l duol che 'l cor m'impregna,
un poco, pria che 'l pianto si raggeli».
Per ch'io a lui: «Se vuo' ch'i' ti sovvegna,
dimmi chi se', e s'io non ti disbrigo,
al fondo de la ghiaccia ir mi convegna».
Rispuose adunque: «I' son frate Alberigo;
i' son quel da le frutta del mal orto,

destano curiosità, preparando il lettore all'ultima scena dell'inferno che ormai si avvicina.

106. *Avaccio*: presto (da *vivacius*); cfr. X 116.

108. *che 'l fiato piove*: che fa piovere, discendere su questa ghiaccia il vento (il *fiato*: cfr. V 24) che tu senti. *Piovere* è usato transitivamente, come in *Par*. XXVII 111.

109. *de' tristi*...: dei rei, dei dannati.

– *fredda crosta*: la crosta di ghiaccio formata da Cocito. Tutto il verso ha tono di spregio. Per l'uso di *de la* (compl. di appartenenza) cfr. XI 70: *quei de la palude pingue* e XXVII 127: *i rei del foco furo*.

110. *crudeli*: l'aggettivo è determinato dal v. seguente: tanto crudeli che vi è assegnato l'ultimo luogo dell'inferno. Il dannato crede che i due che passano siano due traditori diretti alla quarta zona di Cocito, quella detta Giudecca.

112. *i duri veli*: il velo ghiacciato formato dalle lacrime.

113-4. *sì ch'io sfoghi*...: sì che io possa dare sfogo alle lacrime che impregnano di pianto il mio cuore, almeno per quel poco tempo che passi prima che di nuovo si gelino. Il dannato chiede un sollievo, paradossalmente, a coloro che egli stesso ha chiamato *crudeli* più di ogni altro al mondo. Si osservi la «variatio», in minore, dal *dolor che 'l cor mi preme* di Ugolino al *duol che 'l cor m'impregna*. *Impregnare* si dice propriamente di liquidi che riempiono, imbevono sostanze permeabili (tessuti, terra ecc.); qui il *duol* vale appunto le lacrime, come al v. 95.

115. *ti sovvegna*: ti venga in aiuto (cfr. XVII 94).

116. *disbrigo*: *disbrigare* vale trarre di briga, cioè d'impaccio (cfr. *Purg*. VII 55).

117. *ir mi convegna*: ch'io sia costretto ad andare. È una forma di promessa deprecativa: se io non ti libero, ch'io debba finire in fondo all'inferno. Ma l'equivoco è chiaro: Dante deve comunque arrivare *al fondo de la ghiaccia*. Egli inganna quindi con le sue parole il dannato, e il traditore viene tradito.

che qui riprendo dattero per figo». 120
«Oh!», diss'io lui, «or se' tu ancor morto?».
Ed elli a me: «Come 'l mio corpo stea
nel mondo sù, nulla scienza porto. 123
Cotal vantaggio ha questa Tolomea,

118. *frate Alberigo*: Alberigo dei Manfredi, frate godente, uno dei capi di parte guelfa di Faenza, padre del rimatore Ugolino detto Bucciola, ricordato da Dante in *Vulg. El.* I, XIV 3. Per gelosie di signoria fece assassinare due suoi parenti, dopo averli invitati a pranzo nella sua villa: «e quando essi ebbono desinato tutte le vivande, egli comandò che venessono le frutta et allora venne la sua famiglia armata... et uccisono tutti costoro alle mense, com'erano a sedere; e però s'usa di dire: Elli ebbe delle frutta di frate Alberigo» (Buti).

119. *quel da le frutta*: il modo proverbiale citato sopra, ritrovabile già in una poesia senese del 1321, spiega questa autodefinizione. Se il fatto, avvenuto nel 1285, era già passato in proverbio a quel tempo, ciò testimonia la sua risonanza, e come Dante, a queste parole del dannato, dovesse subito intendere di chi si trattasse. – *da le frutta* è compl. di qualificazione; *del mal orto* vale «dell'orto che recò mali frutti» (il *mal orto* non può esser Faenza, come intende Benvenuto, perché specifica *le frutta* e non *Alberigo*).

120. *dattero per figo*: «pan per focaccia»; ma trattandosi di frutta, il proverbio è riconiato su misura. Il dattero è poi più prezioso del fico, quindi la frase equivale a dire che la pena è anche più grave della colpa.

– *figo*: forma sonorizzata che nella stessa Toscana si affianca a *fico*, come *spiga* a *spica*, *fatiga* a *fatica* ecc. (così Dante usa *laco* e *lago*, *preco* e *prego*, ecc.; e *fico* a XV 66; cfr. Parodi, *Lingua*, pp. 229-30). Tutta questa terzina riprende il tono di spregio, fatto di brevi e ironiche definizioni, con cui son designati i personaggi che appaiono nel canto precedente (cfr. XXXII 115 sgg.).

121. *Oh...*: è la naturale meraviglia di veder nell'inferno uno che egli sapeva vivo in terra. – *ancor* vale «già»: come, sei dunque già morto? (cfr. *Purg.* XXIII 82). Un egual movimento in *Purg.* XI 79: *«Oh!», diss'io lui, «non se' tu Oderisi...* Per l'invenzione che qui prende avvio, e dà materia e novità a tutto lo scorcio finale del canto, di morti cioè i cui corpi sono rimasti in terra abitati da diavoli, si veda l'Introduzione.

122. *stea*: stia; *stea*, come il seguente *dea* (v. 126), è forma

che spesse volte l'anima ci cade
innanzi ch'Atropòs mossa le dea.
E perché tu più volentier mi rade
le 'nvetriate lagrime dal volto,
sappie che, tosto che l'anima trade
come fec'io, il corpo suo l'è tolto
da un demonio, che poscia il governa
mentre che 'l tempo suo tutto sia vòlto.
Ella ruina in sì fatta cisterna;
e forse pare ancor lo corpo suso

propria del fiorentino fin oltre alla metà del Trecento (NTF, pp. 72-4).

123. *nulla scïenza porto*: non ne ho alcuna notizia; secondo ciò che disse Farinata, i dannati vedono le cose future, ma ignorano le presenti (X 100-5).

124. *vantaggio*: prerogativa («si praerogativa dici debet»: Benvenuto); forma ironica, di quell'amara ironia rivolta contro se stessi con cui parlano questi dannati, già osservata nella terzina 118-20.

– *Tolomea*: si apprende qui il nome della terza zona di Cocito – tutti e quattro i nomi son dati come casualmente, nel corpo del dialogo (XXXII 58 e 88; XXXIV 117) – che accoglie i traditori degli ospiti. Tolomeo è personaggio biblico: governatore di Gerico, fece uccidere a tradimento il suocero Simone Maccabeo e i suoi figli Matafia e Giuda che aveva invitati, come frate Alberigo, ad un banchetto (1 *Macc.* 16, 11-6).

126. *innanzi ch'Atropòs*: prima che la parca Atropo le dia il via, la *mossa* per lasciare il corpo, cioè prima che sia giunto per lei il momento della morte. Atropo era quella delle tre Parche che tagliava il filo della vita. Alberigo parla come uomo colto, da signore e cavaliere che era.

127. *più volontier*: secondo il patto, già Dante è tenuto a farlo; Alberigo aggiunge qualcosa in più, per la gran brama di essere esaudito.

– *mi rade*: verbo di forte precisione: non *levare*, come sopra (112), ma *radere*, fino all'ultima goccia, a fil di pelle.

129-32. *sappie che...*: vien data qui la straordinaria informazione: non appena l'anima commette un tradimento di quel genere, il corpo le vien tolto e poi abitato da un demonio finché sia trascorso (*vòlto*) il tempo di vita a lei assegnato. – *governa*: regge; –

de l'ombra che di qua dietro mi verna. 135
Tu 'l dei saper, se tu vien pur mo giuso:
elli è ser Branca Doria, e son più anni
poscia passati ch'el fu sì racchiuso». 138
«Io credo», diss'io lui, «che tu m'inganni;

volgere è detto più volte del trascorrere del tempo (cfr. *Purg.* I 60). – L'imperativo *sappie* è forma dell'antico toscano, che si ritrova solo a *Purg.* XXII 49 (altrove sempre *sappi*). Qui sembra portata dalla tonalità stilistica propria di questa zona dell'inferno (si veda la nota al v. 99 e quella a XXXII 139).

133. *ruina*: rovina, precipita.

– *cisterna*: il pozzo che forma l'ultimo cerchio dell'inferno.

134. *pare ancor*: è visibile ancora (come il mio), *suso*: là sulla terra. Il verso introduce un altro personaggio, in una forma nuova, che asseconda e prosegue l'invenzione appena esposta, lasciando tuttavia un margine di dubbio (*forse*).

135. *de l'ombra*: dell'anima.

– *dietro mi verna*: passa l'inverno qua dietro a me; *vernare* per «svernare» anche in *Purg.* XXIV 64 e in *Rime* LXXIII 3. Qui assume valore ironico (l'inverno di quella ghiaccia non passerà mai) e sprezzante, come sempre in questo luogo. Altri prende *vernare* nell'altro suo significato del cantare degli uccelli a primavera, e intende: mi canta qui dietro, col battere dei denti (Torraca), che è più crudo sarcasmo. Resta tuttavia il fatto che negli altri due luoghi citati Dante usa il verbo nel primo senso qui proposto.

136. *pur mo*: pur ora (cfr. XXVII 25); se Dante arriva adesso, saprà bene se quel corpo *pare ancor suso*, in terra. Si veda l'estrema naturalezza con cui è condotto questo dialogo che verte su una realtà del tutto inverosimile.

137. *Branca Doria*: della nobile famiglia genovese dei Doria, tra le più influenti della città. Personaggio di rilievo, svolse la sua attività politica soprattutto in Sardegna, dove avvenne l'episodio qui ricordato da Dante, del quale peraltro non parlano i documenti: gli antichi commenti ci dicono che, aspirando a impossessarsi del Logudoro, di cui era signore il suocero Michele Zanche (cfr. XXII 88 sgg.), invitò quest'ultimo ad un banchetto e poi lo fece trucidare con tutto il suo seguito (è quindi la stessa forma di tradimento di cui è colpevole Alberigo). Il *prossimano* che gli dette mano nel delitto fu per alcuni un cognato, per altri un nipote. Il fatto è stato datato con approssimazione al 1294. (Si veda la ricostruzione storica di T. Casini in «Nuova Antologia», s.3, LVIII, 1895, pp.

ché Branca Doria non morì unquanche,
e mangia e bee e dorme e veste panni». 141
«Nel fosso sù», diss'el, «de' Malebranche,
là dove bolle la tenace pece,
non era ancor giunto Michel Zanche, 144
che questi lasciò il diavolo in sua vece
nel corpo suo, ed un suo prossimano
che 'l tradimento insieme con lui fece. 147
Ma distendi oggimai in qua la mano;

259-67.) Quello che è certo è che nel 1299 il Doria richiedeva a Bonifacio VIII il riconoscimento dei suoi diritti sul Logudoro. Le ultime notizie che abbiamo di lui sono del 1325 (egli dunque poté leggere la sua condanna nel libro dantesco, o sentirsela raccontare). È ipotesi plausibile che Dante lo abbia incontrato a Genova quando Arrigo VII vi sostò nel 1311, accolto dalle principali famiglie ghibelline della città.

– *più anni*: da quando avvenne il tradimento (circa nel 1294), che è il momento in cui l'anima lascia il corpo (vv. 129-30).

138. *racchiuso*: serrato nella ghiaccia.

139. *m'inganni*: si ripete la naturale incredulità del v. 121. Anche dopo la spiegazione, Dante istintivamente non può credere a una simile storia.

140. *unquanche*: dal lat. *umquam+anche* (cfr. *Purg*. IV 76 e *Par*. 148); è in genere tradotto con «mai» (non è mai morto!); ma per il Parodi (*Lingua*, 260) l'avverbio mantiene il senso di «ancora, ancor mai», che qui e anche negli altri due esempi citati sembra più proprio (così anche il Bembo, *Prose*, p. 159).

141. *e mangia e bee...*: per dire: è ben vivo (sono infatti tutte cose che i morti non fanno: Benvenuto). È modo proverbiale, che si ritrova in Fra Giordano: «se mangia [l'usuraio] o bee o dorme o veste, tutto è peccato» (*Prediche*, ed. Narducci, p. 10). L'uso popolare sottolinea l'istintività della battuta.

142. *Nel fosso... de' Malebranche*: nella quinta bolgia, quella dei barattieri, a cui presiedono i diavoli detti Malebranche (XXI 37).

143. *là dove*: il verso riprende e cita quello di XXI 8, quasi a ravvivare il ricordo in chi ascolta e fornire una struttura stabile a questo immaginario viaggio.

144. *Michel Zanche*: ricordato fra i barattieri (cfr. XXII 88 e nota). Il suocero non era dunque arrivato al suo luogo di pena, che

aprimi li occhi». E io non gliel'apersi;
e cortesia fu lui esser villano.
Ahi Genovesi, uomini diversi
d'ogne costume e pien d'ogne magagna,
perché non siete voi del mondo spersi?

già l'anima del suo uccisore aveva lasciato il corpo, occupato in sua vece da un diavolo. La frase vuol dire l'istantaneità con cui tale distacco segue al tradimento (cfr. v. 129), ma richiamando al vivo la bolgia e il nome già in essa incontrato crea anche continuità e veridicità al racconto.

146. *ed un suo prossimano*: ed un suo parente (il cognato, o altro parente che fosse; cfr. nota al v. 137); è secondo soggetto, insieme a *questi*, della frase che precede: *lasciò* ecc.

148. *oggimai*: ormai; tutto il verso, con il forte *Ma* iniziale, esprime l'impazienza di esser liberato: ormai è tempo che tu mantenga il patto.

149. *E io non gliel'apersi*: la *e* ha funzione avversativa violenta, a stabilire voluto contrasto fra la pietosa richiesta e il netto rifiuto. Tale fatto inaudito ha bisogno di un commento, che sarà dato al verso seguente.

150. *e cortesia*: ed esser villano verso di lui fu cortesia. Villania e cortesia erano termini contrari. In questo caso, la vera cortesia era dunque il non esser cortese; perché? Si sarebbe infranto, si dice, il giudizio divino. Ciò non toglie che la cosa appaia crudele, in quanto altrove l'atteggiamento di Dante è stato ben diverso (cfr. XVI 15 o XIV 1-3): e crudele e disumano è infatti questo comportamento, proprio come il gesto compiuto contro Bocca degli Abati, anch'esso sottolineato dal testo. Questo cerchio vuol apparire diverso da tutti gli altri: qui non vi è pietà, come nessun altro sentimento umano, giacché questi dannati, che han tradito la fiducia e l'amore, non sono più degli uomini, e la terribile realtà dei loro corpi abitati da demoni lo conferma. La «villania» verso di loro è in realtà «cortesia» verso l'uomo, verso l'amore, verso Dio. Si veda su questo punto l'Introduzione al canto.

151. *Ahi Genovesi*...: la scena'si chiude, come la storia di Ugolino, con l'invettiva a una città: l'*Ahi* («dolenter dico»: Benvenuto), come sopra per Pisa, come per Pistoia (XXV 10), esprime l'angoscia civile di Dante, propria di chi vede il male non a livello di individuo, ma esteso a popolazioni intere. Sono le città (e le nazioni: *Ahi serva Italia*..., *Purg.* VI 76), prima fra tutte Firenze, che

Ché col peggiore spirto di Romagna
trovai di voi un tal, che per sua opra
in anima in Cocito già si bagna,
e in corpo par vivo ancor di sopra. 157

sono ormai covi di malizia (XV 75). Per questo pubblico e pauroso disordine, e per quell'angoscia, è stata di fatto scritta la *Commedia*.

151-2. *diversi d'ogne costume*: alieni d'ogni buon costume (Landino).

152. *magagna*: vizio.

153. *del mondo spersi*: dispersi, scacciati via dal mondo (*del* è moto da luogo; cfr. XVIII 79). Come per Pisa, e già per Pistoia, si chiede lo sterminio della città intera, non come desiderio privato, ma secondo il modello biblico già ricordato (cfr. nota al v. 82). L'atteggiamento di Dante è infatti apertamente modellato su quello dei profeti di Israele.

154. *col peggiore spirto*: cioè frate Alberigo, di Faenza in Romagna.

155. *un tal*: Branca Doria.

– *per sua opra*: per la sua opera, cioè per la sua colpa: se le conseguenze son quelle dette nei due versi seguenti, tale *opra* deve essere stata delle più nefande che possano compiersi al mondo.

156. *si bagna*: sta a bagno nel ghiaccio (cfr. XXXII 117: *là dove i peccatori stanno freschi*).

157. *par vivo*: appare come vivo (cfr. v. 134). Questi ultimi quattro versi vogliono dar ragione dell'invettiva che precede, ma insieme han la funzione di ripresentare in modo vivamente concreto lo straordinario fatto che domina tutta la seconda parte del canto.

NOTA INTEGRATIVA

13. **Conte Ugolino**. Ugolino della Gherardesca, conte di Donoratico, fu di antica e nobile famiglia feudale di tradizione ghibellina. Tra i primi di Pisa, nel 1275 si accordò col genero Giovanni Visconti, capo della fazione guelfa avversaria, al fine di proteggere dalle mire del Comune i vasti feudi da ambedue posseduti in Sardegna. Bandito dalla città, vi rientrò l'anno successivo con l'appoggio della Lega Guelfa, e il suo prestigio crebbe finché nel 1284, dopo la sconfitta della Meloria – alla quale partecipò a capo di 12 galere –, divenne signore di Pisa come podestà. Nei quattro anni della sua signoria tentò una politica equilibratrice. Trovandosi allora coalizzati contro Pisa i tre comuni guelfi di Genova, Firenze e Lucca, egli decise di cedere alcuni castelli ai Lucchesi e altri ai Fiorentini, probabilmente per venire così a patti e dare respiro alla città. Si associò quindi nella signoria (1285) il nipote Ugolino Visconti, figlio di Giovanni, altra mossa forse diretta a placare la parte guelfa della città. Ma nel 1288 la parte ghibellina, con a capo l'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, e le potenti famiglie Gualandi, Sismondi e Lanfranchi, insorse contro i due signori e s'impadronì del potere. Sull'esatto svolgersi dei fatti non si hanno notizie sicure. Secondo la versione seguita da Dante, l'arcivescovo finse di voler accordarsi con Ugolino per eliminare il Visconti che era fug-

CANTO XXXIV

[Canto XXXIV e ultimo de la prima cantica di Dante Alleghieri di Fiorenza, nel qual canto tratta di Belzebù principe de' dimoni e de' traditori di loro signori, e narra come uscie de l'inferno.]

«*Vexilla regis prodeunt inferni*
verso di noi; però dinanzi mira»,
disse 'l maestro mio «se tu 'l discerni».
Come quando una grossa nebbia spira,

gito dalla città, e quando il conte, fidandosi (cfr. v. 17), rientrò in Pisa dal contado, aizzò contro di lui il popolo (con il pretesto dei castelli ceduti) e lo fece prendere e condannare per tradimento. Imprigionato nella Torre sulla piazza degli Anziani con i figli Gaddo e Uguccione, e i nipoti Anselmuccio e Nino detto il Brigata, vi restò dal luglio 1288 al marzo 1289; poi la porta della Torre fu inchiodata e riaperta soltanto dopo otto giorni; i corpi furono portati fuori e seppelliti presso il convento di S. Francesco. Il fatto è narrato nelle cronache del tempo (TF, pp. 132-3, RIS XV, col. 979 e XXIV, col. 655) e da G. Villani (VII 121 e 128) che sembra in alcuni tratti risentire l'influenza del racconto dantesco.

1. *Vexilla regis*...: si avanzano i vessilli del re dell'inferno. Le prime tre parole sono il primo verso di un inno di Venanzio Fortunato (sec. VI) composto in onore della croce di Cristo, «vessillo» appunto del re, inno che si cantava e si canta tuttora il Venerdì Santo. Aggiungendo la parola *inferni* (dell'inferno), il re diventa Lucifero. Cristo è il re, senza aggiunta; Lucifero è il re dell'inferno e il «vessillo», o gonfalone, che indicava la croce, è riferito alla figura stessa del re infernale, come tra poco apparirà: confitto nel ghiaccio, con le grandi ali aperte, egli è infatti croce a se stesso. L'uso di mutare o parodiare i testi sacri più noti era comune, come oggi si fa di famosi detti e versi (e spesso dei versi di Dante stesso). Qui l'invenzione dell'attacco, di movimento solenne e cupo, sta nell'intitolare il canto a Lucifero, e dargli il suo specifico e tragico

o quando l'emisperio nostro annotta,
par di lungi un molin che 'l vento gira,
    veder mi parve un tal dificio allotta;
poi per lo vento mi ristrinsi retro
al duca mio; ché non lì era altra grotta.
    Già era, e con paura il metto in metro,
là dove l'ombre tutte eran coperte,

valore di anti-Dio, senza tuttavia nominarlo, ma facendone solo un pauroso presentimento.

– *prodeunt*: l'«avanzare» non va preso alla lettera – in quanto Lucifero è per sempre immobile – ma ha valore traslato (è ormai vicino a noi, davanti a noi) come a VIII 67-8 Virgilio disse *Omai... s'appressa* della città di Dite; e in ambedue i casi il traslato esprime lo sgomento incombente.

2. *dinanzi mira*: guarda davanti a te; ora infatti «l'occhio può far la risposta», come disse Virgilio, alle domande poste nel canto precedente, ai vv. 104-5.

4-6. *Come*: regge *par di lungi*: come appare allo sguardo, di lontano, un mulino mosso dal vento, quando ci sia la nebbia, o nella oscurità crepuscolare; cioè in situazioni di visibilità difficile.

– *grossa*: fitta, spessa (cfr. XVI 130). La stessa visione grandiosa, e confusa per l'oscurità, è quella che si ha dei giganti, che paion torri (come qui Lucifero con le grandi ali pare il gran *dificio* del mulino).

– *spira*: è verbo proprio dell'aria e del vento (cfr. III 30); qui, detto della nebbia portata dal vento: si avanza, si diffonde.

6. *che 'l vento gira*: i mulini potevano essere a vento o ad acqua; proprie dei mulini a vento erano le grandi pale o braccia di legno sulle quali è fondata la similitudine (cfr. vv. 46-51); di qui la precisazione. Ricordiamo che al tempo di Dante i mulini a vento erano invenzione recente, di cui egli si impadronisce (come accade per gli orologi in *Par*. X 139 sgg.) per dare più forza di verità alla sua similitudine.

7. *dificio*: edificio; valeva costruzione in genere, di solito accessoria, come gli ordigni guerreschi (cfr. Albertano, *Trattati Morali* II, XXXIV: «che io debbia fornir la casa mia di torri e d'altri *difici*, per li quali io mi possa difendere da mie nimici...»). A *Purg*. XXXII 142 lo stesso termine indicherà il carro da guerra che simboleggia la Chiesa.

8. *mi ristrinsi retro*: mi feci quasi più stretto dietro a Virgilio,

e trasparien come festuca in vetro.
Altre sono a giacere; altre stanno erte,
quella col capo e quella con le piante;
altra, com'arco, il volto a' piè rinverte.
Quando noi fummo fatti tanto avante,
ch'al mio maestro piacque di mostrarmi
la creatura ch'ebbe il bel sembiante,
d'innanzi mi si tolse e fé restarmi,
«Ecco Dite», dicendo, «ed ecco il loco
ove convien che di fortezza t'armi».

perché egli potesse essermi di riparo; l'*alquanto vento* di XXXIII 103 è dunque ora fortissimo.

9. *non li era*: non vi era; si cfr. XXIII 54 e nota.

– *altra grotta*: altro rifugio; in quella landa di ghiaccio, l'ombra di Virgilio è l'unico schermo possibile. Quest'ombra è dichiarata incorporea in *Purg*. XXI 135-6, mentre altrove appare consistente (XIX 124-5). Sono variazioni della «finzione» letteraria. E del resto, qui Dante sembra quasi scusarsi: altro riparo non c'era...

10. *metto in metro*: metto in verso, cioè in parole: solo a parlarne mi ritorna lo spavento. Cfr. *Aen*. II 204: «horresco referens».

11. *tutte... coperte*: la nuova e più terribile condizione dei dannati ci avverte che siamo nella quarta ed ultima zona di Cocito. Qui essi non han fuori nemmeno la testa, ma stanno congelati in vari atteggiamenti (vv. 13-5), come Dante può vederli, trasparenti nel ghiaccio come *festuche*, cioè pagliuzze (Lana). Ogni atto possibile di umanità è qui loro tolto per sempre.

13-5. Le varie posizioni sono descritte con fredda precisione: alcune ombre sono distese orizzontalmente, altre verticalmente (*erte*), o con la testa o con i piedi verso l'alto; altre rovesciano il volto indietro fino a toccare i piedi, formando arco col busto (*rinverte* non può intendersi infatti che: «volge all'indietro»: cfr. XXX 57). Corpi pietrificati, quasi fossili, questi uomini hanno perso del tutto ciò che è loro proprio e sono fatti meno che animali o piante.

16. *tanto avante*: essi camminano su questa ghiaccia come su un deserto: con quelle ombre infatti non si può parlare, né scambiare alcun segno di comunicazione umana.

18. *la creatura...*: quella creatura che fu la più bella di tutta la creazione (cfr. *Par*. XIX 46: *che fu la somma d'ogni creatura*): Lucifero. Il verso è disteso ampiamente su questa definizione, a dar rilievo a ciò che egli è ora divenuto: al centro, infatti, è posto quel

Com'io divenni allor gelato e fioco,
nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo,
però ch'ogne parlar sarebbe poco.
Io non mori' e non rimasi vivo:
pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.
Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo 'l petto uscìa fuor de la ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,
che i giganti non fan con le sue braccia:

passato remoto, *ebbe*, che segna un tempo irrevocabilmente perduto.

19. *fé restarmi*: mi fece fermare. A guardare Lucifero in faccia conviene infatti fermarsi, come è stato ad ogni tappa saliente del cammino.

20. *Ecco Dite*: Virgilio chiama sempre Lucifero col nome che il re dell'Averno ha nella mitologia antica, cioè con quello che egli stesso gli dà nell'*Eneide* (cfr. qui XI 65; XII 39).

21. *che di fortezza t'armi*: che ti armi, ti rivesta delle armi della fortezza. Il verso ricorda l'entrata nell'inferno, davanti alla porta con la scritta solenne e oscura (III 14-5). Come all'inizio, così all'ultima tappa del cammino conviene la virtù della fortezza, per sostenere la vista di Satana e lasciare attraverso di lui l'inferno.

22. *gelato*: «però che per la paura manca il caldo naturale, et pertanto divengono le membra gelate; ché 'l sangue è corso verso il cuore»; *e fioco*, «perché lo spirito che sospinge fuori la voce diviene debole» (Anonimo). La coppia di aggettivi, di forte evidenza, già raffigura quello che i due versi seguenti dicono di non potere.

24. *poco*: scarso, insufficiente.

25. *Io non mori'...*: tipica espressione dantesca, che fa concreta nei due verbi la consunta immagine dell'aggettivo latino *semianimis* (in italiano «mezzo morto»): restai mezzo morto per la paura.

26. *fior*: appena un poco (cfr. XXV 144 e nota).

27. *d'uno e d'altro*: dell'una cosa e dell'altra, cioè della vita e della morte. L'immagine sviluppa, con sovrabbondanza, ciò che già era stato detto nel v. 25.

28. *Lo 'mperador*: comincia qui la descrizione di Lucifero,

vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.
S'el fu sì bel com'elli è ora brutto,
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
ben dee da lui proceder ogne lutto.
Oh quanto parve a me gran maraviglia
quand'io vidi tre facce a la sua testa!
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,

svolta per ben nove terzine (vv. 28-54). Il verso d'attacco è solenne, cupo di ritmo, di parole e di suoni, a dire la trista grandezza di colui di cui ora si parla: la più alta delle creature (cfr. nota al v. 18) che osò ribellarsi a Dio, e per cui tutto l'inferno si è formato. Non a caso Dante riprende qui l'immagine usata nel I canto per Dio stesso: *ché quello imperador che là sù regna*.... Lucifero ne è appunto il contrario, o meglio la contraffazione, come già il primo verso ha dichiarato.

30-1. *e più con un gigante*...: e più mi accosto, mi posso confrontare io con un gigante, che non i giganti con le braccia di Lucifero. Cioè c'è meno sproporzione fra me e un gigante, che tra un gigante e un suo braccio. – *più... mi convegno*: sono più avvicinabile («habeo maiorem convenientiam»: Benvenuto), quanto alla grandezza fisica.

32-3. *vedi oggimai*...: vedi ormai dunque da te (se tali son le proporzioni delle braccia) quanto grande sarà quell'intero (cioè il corpo intero) che ad esso si convenga. I quattro versi appaiono più concettosi che evidenti.

34-6. *S'el fu sì bel*...: se la sua bellezza originaria fu pari alla sua bruttezza di ora, e tuttavia si ribellò (*alzò le ciglia*) contro chi lo aveva creato, ben è giusto che da lui provenga ogni male (cfr. pseudo-Agostino, in *Script. Serm*. IV: «Omnia mala mundi sunt sua pravitate commixta»). – *e* vale: eppure, e tuttavia; – *alzò le ciglia*: è il tipico gesto della superbia (Benvenuto: «superbivit»; cfr. I 47 e nota). La terzina continua il tono di colloquio – a livello popolare – con l'immaginato *lettor* da Dante chiamato in causa ai vv. 23 e 32.

38. *tre facce*: le tre facce in una sola testa, ritrovabili nell'iconografia del tempo, simboleggiano evidentemente la contraffazione della Trinità divina, come già intende Pietro di Dante. I tre co-

e sé giugnieno al loco de la cresta:
    e la destra parea tra bianca e gialla;
la sinistra a vedere era tal, quali
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.
    Sotto ciascuna uscivan due grand' ali,
quanto si convenia a tanto uccello:
vele di mar non vid'io mai cotali.
    Non avean penne, ma di vispistrello

lori sono di discussa interpretazione, ma riteniamo che la più probabile sia quella, proposta da Guido da Pisa, l'Anonimo e Benvenuto, che li considera espressione delle tre passioni opposte alla Trinità, della quale le tre facce sono appunto il segno contrario: alla Potenza, Sapienza e Amore di Dio (cfr. III 5-6) corrispondono cioè impotenza, ignoranza e odio in Lucifero (così intende le tre facce anche Pietro, che non accenna tuttavia ai colori). Rossa dunque l'impotenza (perché infiammata d'ira); giallastro l'odio (o l'invidia); nera l'ignoranza.

41. *sovresso 'l mezzo...*: ergendosi alla metà di ciascuna delle due spalle.

42. *al loco de la cresta*: si univano fra loro alla sommità, nel luogo cioè dove portano la cresta gli animali (o vuol dire che realmente Lucifero portava in alto una cresta, quasi grottesca corona che univa le tre facce).

43. *tra bianca e gialla*: un bianco giallastro, colore che ben si adatta all'odio e all'invidia secondo l'antica (e moderna) fraseologia corrente.

44. *tal*, *quali...*: tale, cioè di tal colore, quali sono coloro che provengono dalla regione (l'Etiopia) dove il Nilo scende dai monti in pianura (*s'avvalla*): quindi di colore nero. Il nero corrisponde, nell'interpretazione proposta, all'ignoranza, che è appunto all'oscuro di tutto, nella sua cecità.

46. *Sotto ciascuna...*: due ali sotto ogni faccia, quindi sei, quante erano nella Scrittura le ali dei serafini. Lucifero conserva dunque le sue originarie ali di angelo, ma il loro aspetto non è più quello (vv. 49-50). Continuando la figurazione parodica, quelle ali serafiche che spirano pace e ardore divini nel *Paradiso* (cfr. *Par.* XXXI 17) qui generano un vento gelido che produce il ghiaccio di Cocito.

47. *quanto*: dipende da *grandi*: tanto grandi, quanto era proporzionato (*si convenia*: cfr. v. 30) a un così immenso uccello.

era lor modo; e quelle svolazzava,
sì che tre venti si movean da ello:
quindi Cocito tutto s'aggelava.
Con sei occhi piangea, e per tre menti
gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.
Da ogne bocca dirompea co' denti
un peccatore, a guisa di maciulla,
sì che tre ne facea così dolenti.
A quel dinanzi il mordere era nulla
verso 'l graffiar, che talvolta la schiena

48. *vele di mar*: l'improvvisa grande immagine, nella dettagliata descrizione, è forse l'unico tratto veramente evidente dello smisurato e inerte Lucifero che qui Dante ci presenta. *Vele* saranno poi anche le ali dell'angelo nocchiero del purgatorio (II 32-5), con chiaro contrasto, ma in un contesto di tutt'altro respiro fantastico.

49. *di vispistrello...*: il loro *modo*, cioè forma, era quello delle ali del pipistrello (*vispistrello*, dal lat. *vespertilio*; cfr. *Conv*. II, IV 17). Cioè non erano costituite da penne, ma da nere membrane di cartilagine: così erano raffigurate le ali dei diavoli negli affreschi e pitture del tempo.

50. *svolazzava*: transitivo: dibatteva avanti e indietro, come volando. Questo uso del tutto inconsueto del verbo, normalmente intransitivo, è uno dei tanti aspetti dell'inventività e pieghevolezza della lingua usata da Dante: si cfr. *torreggiavan* di XXXI 43.

52. *quindi*: per causa loro, dei tre venti.

53. *Con sei occhi piangëa*: il pianto eterno e silenzioso è l'unico segno di un sentimento nell'immane Lucifero: il pianto è dolore, e quelle lacrime scendono senza sosta per i tre volti di colui *che fu la somma d'ogni creatura*. Ma così figurato, questo pianto appare quasi un fatto meccanico, e lo stesso fatto di scendere da sei occhi lo rende – come osservò il Momigliano – più grottesco che umano.

54. *sanguinosa bava*: la bava sanguigna che si mescola alle lacrime già le deturpa e avvilisce: essa è dovuta al «maciullare» che Lucifero fa, in ciascuna bocca, di un peccatore, come dirà la terzina seguente.

55. *dirompea*: faceva a pezzi, frantumava; il verbo esprime la violenza dell'atto.

56. *maciulla*: attrezzo formato di due legni (dei quali l'uno

rimanea de la pelle tutta brulla.
«Quell'anima là sù c'ha maggior pena»,
disse 'l maestro, «è Giuda Scarïotto,
che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.
De li altri due c'hanno il capo di sotto,
quel che pende dal nero ceffo è Bruto:

entra nella cavità dell'altro) che serve a frantumare il lino e la canapa, per liberarli dalla materia legnosa. Con la stessa forza e facilità con cui il legno infrange gli steli, i denti di Lucifero spezzano le ossa dei tre peccatori. – *maciulla*, come *dirompea*, e vocabolo raro, forte ed evidente, qualità tipiche dello stile realistico dantesco.

57. *sì che tre*: poiché tre erano le bocche, tre erano i peccatori a cui egli infliggeva tale supplizio.

58. *A quel dinanzi*: a quello che stava davanti, cioè nella bocca della faccia centrale (cfr. v. 39).

59. *verso 'l graffiar*: a paragone col graffiare. Si deve intendere che Lucifero graffia con le sue unghie acuminate il corpo del peccatore che sta al centro, che ha quindi pena maggiore degli altri. Si tratta di un ben atroce *graffiar*, se al suo confronto *il mordere era nulla*.

60. *brulla*: spoglia, cioè scorticata; *brullo* è detto propriamente di terreno privo di vegetazione, qui riferito alla pelle, con efficace traslato, che ritorna da XVI 30 (*'l tinto aspetto e brollo*), dov'è usato per i sodomiti *dipelati* dal fuoco.

62. *Giuda Scarïotto*: Giuda Iscariota, l'apostolo che tradì il Cristo (*Matth*. 26, 14-6). Egli sta nella bocca centrale di Lucifero, come il peggiore non solo dei traditori, ma di tutti i dannati dell'inferno. Di lui tuttavia Dante dice solo il nome, senza alcun commento. Quasi che a tale colpa e a tale nome nulla fosse possibile aggiungere.

63. *'l capo ha dentro...*: altra differenza tra Giuda e gli altri due, che hanno invece *il capo di sotto*, pendente cioè fuori dalle bocche di Lucifero.

– *e fuor le gambe mena*: proprio come i simoniaci, confitti nei fori di pietra. Anch'egli infatti vendette, per trenta monete d'argento, qualcosa che era di Dio: la persona stessa di Cristo.

65. *Bruto*: Marco Giunio Bruto, che partecipò alla congiura contro Giulio Cesare, e alla sua uccisione. Posto qui nella Giudecca come traditore dei benefattori, perché da Cesare beneficato e

vedi come si storce, e non fa motto!;
e l'altro è Cassio che par sì membruto.
Ma la notte risurge, e oramai
è da partir, ché tutto avem veduto».
Com'a lui piacque, il collo li avvinghiai;
ed el prese di tempo e loco poste,
e quando l'ali fuoro aperte assai,

amato come un figlio. (La frase con cui il dittatore, assalito a tradimento, lo apostrofò prima di cadere trafitto: «anche tu, figlio mio!» poteva esser nota a Dante, anche indirettamente, attraverso Svetonio, *De vita Caesarum* I 82, qui citato da Benvenuto. L'atto di Bruto è comunque gravemente condannato anche in Valerio Massimo, *Mem.* VI, IV 5.) È posto al massimo grado della pena, dopo Giuda, per riguardo al tradito. Che la gravità del tradimento si misuri su ciò che è tradito, già abbiamo detto. Per questo qui troviamo, accanto a Giuda, i traditori della massima autorità data da Dio stesso agli uomini su ciò che è terreno: quella dell'Imperatore, figura dell'autorità divina.

66. *si storce*: si contorce per l'umiliazione e l'ira e non dice parola, non un lamento. Tale atteggiamento non esprime grandezza d'animo, ma iroso orgoglio. Tale è il senso di *storcersi*, se lo paragoniamo al *giace dispettoso e torto* di Capaneo (XIV 47), o all'ira sorda per cui il papa simoniaco *tutti storse i piedi* (XIX 64), o al «distorcersi» di Caifa sotto lo sguardo di Dante (XXIII 112). La superbia e la ribellione sono del resto i contrassegni di Lucifero, e tutta la figurazione dantesca è, come sempre, coerente al tema centrale.

67. *Cassio*: Caio Cassio Longino; l'altro principale congiurato contro Cesare, anch'egli da lui beneficato, ricordato tradizionalmente in coppia con Bruto, di cui era cognato. Ambedue morirono suicidi dopo la sconfitta di Filippi.

– *sì membruto*: si pensa in genere che Dante abbia tolto questo tratto da un testo di Cicerone, dove si parla tuttavia non di Caio, ma di Lucio Cassio Longino, seguace di Catilina: «Luci Cassi adipes» (*Catil.* III 7), ma il riscontro non sembra convincente. Il *membruto* può ben essere invenzione dantesca, a dire la grandezza umana, espressa nell'aspetto fisico, di questo come di altri peccatori protervi e ribelli.

68-9. *Ma la notte risurge...*: la notte ricomincia (s'intende, lassù sulla terra): è quella del Sabato Santo. Sono passate ventiquattr'ore dall'inizio del viaggio (II 1-3) . Questi due versi solenni segnano la fine della visione infernale: il tempo misurato, come

appigliò sé a le vellute coste;
di vello in vello giù discese poscia
tra 'l folto pelo e le gelate croste.
Quando noi fummo là dove la coscia
si volge, a punto in sul grosso de l'anche,
lo duca, con fatica e con angoscia,
volse la testa ov'elli avea le zanche,
e aggrappossi al pel com'om che sale,

sempre, sull'orizzonte terreno, avverte che *è da partir*: si deve partire. Null'altro resta ormai da vedere: *ché tutto avem veduto*. Verso definitivo che dà l'avvio al nuovo cammino, dalla *notte* verso il *chiaro mondo* dei vivi.

70. *Com' a lui piacque*: cioè, su sua richiesta. E si vedrà oltre la ragione per cui questa volta non è Virgilio a prendere Dante tra le braccia.

71. *prese... poste*: si mise alla posta per cogliere il tempo e il luogo opportuno: il tempo, quando Lucifero aprirà sufficientemente le ali (v. 72); il luogo *per appigliarsi*, cioè *le vellute coste* (v. 73), nel punto che gli parve più accessibile.

73. *vellute coste*: le costole ricoperte di vello, di fitto pelo. Lucifero appare dunque peloso come un animale, ultimo particolare del suo aspetto di bruto.

74. *di vello in vello*: Virgilio usa dunque come *appigli* i folti ciuffi pelosi del busto di Lucifero.

75. *le gelate croste*: la crosta di ghiaccio entro la quale è confitto, fino a *mezzo 'l petto, lo 'mperador del doloroso regno* (vv. 28-9). Tra questa e il suo corpo c'è evidentemente uno spazio (*tra 'l pelo e le croste* appunto) per cui scendono Dante e Virgilio. La terra rifugge infatti dal toccare Satana (cfr. vv. 122-6).

77. *si volge*: cioè si articola, proprio là (*a punto*) dove l'anca viene ad ingrossarsi. La precisione anatomica del lessico e dell'immagine dantesca in simili tratti è ormai nota al lettore dell'*Inferno*; ricordiamo per tutti le mutazioni del canto XXV. Spesso essa denota un distacco della fantasia, che attentamente descrive, e non ricrea.

78. *con fatica e con angoscia*: la prima è fisica; la seconda (che denota *affanno*) fisica e morale insieme. Tale penoso sforzo è dovuto al superare la forza di gravità, allora creduta tanto più forte quanto più ci si avvicinava al centro della terra. Ma dietro al senso

sì che 'n inferno i' credea tornar anche.
«Attienti ben, ché per cotali scale»,
disse 'l maestro, ansando com'uom lasso,
«conviensi dipartir da tanto male».
Poi uscì fuor per lo fóro d'un sasso,
e puose me in su l'orlo a sedere;
appresso porse a me l'accorto passo.
Io levai li occhi e credetti vedere

letterale sta quello morale di riportare l'uomo nella condizione primitiva d'innocenza, attraverso la «conversione» del cuore.

79. *ov' elli*: Lucifero, non Virgilio; si indica qui infatti il punto di riferimento in direzione del quale Virgilio «volge la testa». Il termine usato, *zanche*, è tale del resto da togliere ogni dubbio.

– *le zanche*: le gambe, con valore spregiativo; altro richiamo al canto dei simoniaci (cfr. XIX 45 e nota). Oltrepassato il centro della terra, Virgilio deve capovolgersi, in forza della legge di gravità, per ritrovarsi nella posizione normale del corpo dell'uomo. Su questo capovolgimento, insieme fisico e morale, si veda l'Introduzione al canto.

81. *sì che 'n inferno…*: vivissima invenzione della fantasia dantesca, che crea situazioni irreali, e le fa vere, immaginandone i sentimenti e le reazioni psicologiche corrispondenti. Dante, vedendosi capovolgere, non può non pensare istintivamente di ritornare di dove è venuto, cioè ancora all'inferno.

– *anche*: ancora, un'altra volta; rima equivoca con *anche* del v. 77.

82. *cotali*: così terribili (la *scala* è infatti il corpo di Lucifero). Tali sono le scale per le quali si conviene lasciare il male d'inferno (v. 84).

83. *ansando*: l'affannoso respiro indica l'estrema fatica di chi oltrepassa il centro della gravità terrestre, e se ne allontana (cfr. nota al v. 78).

85. *fuor*: fuori dello stretto cunicolo, nell' altro emisfero.

– *per lo fóro d'un sasso*: attraverso un'apertura nella roccia. È quella formatasi quando vi è piombato dall'alto Lucifero (cfr. v. 121). Da questa parte la ghiaccia non c'è più e i due si trovano in una specie di caverna.

87. *porse a me*: diresse verso di me; dopo aver deposto Dante sull'*orlo* pietroso, Virgilio si stacca dal vello di Lucifero, raggiun-

Lucifero com'io l'avea lasciato,
e vidili le gambe in sù tenere;
  e s'io divenni allora travagliato,
la gente grossa il pensi, che non vede
qual è quel punto ch'io avea passato.
  «Lèvati sù», disse 'l maestro, «in piede:
la via è lunga e 'l cammino è malvagio,
e già il sole a mezza terza riede».
  Non era camminata di palagio

gendo a sua volta con un passo *accorto* (compiuto con attenzione e cautela, per non cadere) la sponda dell'orifizio.

88. *e credetti vedere...*: Dante aveva creduto di tornare indietro, al momento in cui Virgilio si era capovolto (vv. 79-81). Così ora crede di rivedere Lucifero «come lo aveva lasciato», cioè in posizione eretta. Si continua la finzione, piena di veridicità, per cui Dante non comprende che cosa sia accaduto: che comporta effetto di meraviglia, e permette la successiva spiegazione. Allo stesso modo, all'inizio del *Paradiso*, Dante non comprenderà di essersi levato a volo, né come ciò sia possibile. E Beatrice pazientemente, *come a figliolo*, spiegherà la cosa. Quella «spiegazione» avrà tuttavia, come si vedrà, ben più alto respiro e potenza, commisurata al suo diverso, altissimo argomento.

91. *travagliato*: affaticato, angustiato (nella mente, che non riusciva a rendersi conto del fatto). *Travagliare* è detto dell'ansia di sapere anche in *Purg*. XXI 4.

92. *grossa*: rozza, ignorante (cfr. *Par*. XIX 85: *o terreni animali, o menti grosse!*). «Gli uomini sottili non se ne meravigliano: imperò che veggono la cagione; ma li uomini grossi sì» (Buti).

93. *qual è quel punto*: cioè il centro della terra.

94. *Lèvati sù*: superato *quel punto*, al naturale desiderio di sostare fa forza l'ammonimento di Virgilio la cui voce si leva, come sempre, con autorevole suono (cfr. XXIV 52: *E però leva sù; vinci l'ambascia...*).

95. *la via è lunga...*: per risalire alla superficie terrestre, si dovrà infatti percorrere un cammino lungo quanto quello compiuto in discesa; – *malvagio*, cioè impervio (con chiaro valore etico: duro è risalire dall'abisso del male alla luce).

96. *a mezza terza*: a metà del tempo di «terza». «Terza» era detto nell'orario liturgico il periodo che comprendeva le prime tre ore del giorno (dalle 6 alle 9 del mattino), denominato dall'ultima delle tre, appunto la «terza»: *a mezza terza* indicava dunque circa

là 'v'eravam, ma natural burella
ch'avea mal suolo e di lume disagio.
«Prima ch'io de l'abisso mi divella,
maestro mio», diss'io quando fui dritto,
«a trarmi d'erro un poco mi favella:
ov'è la ghiaccia? e questi com'è fitto
sì sottosopra? e come, in sì poc'ora,
da sera a mane ha fatto il sol tragitto?».
Ed elli a me: «Tu imagini ancora
d'esser di là dal centro, ov'io mi presi

le 7 e mezzo. Siamo infatti ormai nell'emisfero opposto a quello delle terre emerse, ed è quindi l'inizio del giorno quando nell'altro, dove i due si trovavano prima, stava calando la notte (vv. 68 e 118). Virgilio, come sempre, misura il tempo sul sole e sul cielo che non vede: è questa l'ultima indicazione di tempo nell'*Inferno*, che chiude così, col primo mattino, la serie aperta all'annottare in II 1 (*Lo giorno se n'andava*...) che ha accompagnato il cammino rendendo sempre presente, anche se lontano e invisibile, il cielo.

97. *camminata di palagio*: «sala ampia, luminosa e piana» (Vellutello); *camminata* vale infatti «sala fornita di camino», quali erano nei palazzi quelle destinate ai ricevimenti. Il tono è familiare e leggermente ironico, come in XXIV 31: *Non era via da fornito di cappa*...

98. *natural burella*: la *burella* era in fiorentino un ambiente sotterraneo, spesso adibito a prigione: contrapposto qui per la tetra oscurità e il suolo sconnesso (v. 99) alle sale luminose e levigate dei palazzi. Una *burella naturale*, cioè non fatta dagli uomini, è una caverna, o luogo cieco aperto tra le rocce dentro la terra.

99. *mal suolo*: terreno diseguale (Landino).

– *disagio*: perché vi era poca o nulla luce (Benvenuto).

100. *mi divella*: quasi mi strappi a fatica (*divellere* si dice propriamente di piante): il verbo esprime lo strappo richiesto a lasciare l'*abisso* del male.

102. *trarmi d'erro*: trarmi d'errore; *erro*, ritrovabile in numerosi testi antichi, può essere inteso come forma nominativale derivante dal latino *error* (come sarto da *sartor*, maggio da *maior* ecc.); i più lo intendono tuttavia come deverbale da errare.

al pel del vermo reo che 'l mondo fóra.
Di là fosti cotanto quant'io scesi;
quand'io mi volsi, tu passasti 'l punto
al qual si traggon d'ogne parte i pesi.
E se' or sotto l'emisperio giunto
ch'è contraposto a quel che la gran secca
coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto

103. *la ghiaccia*: Dante, credendo di essere tornato nell'inferno (vv. 81 e 88-92), si aspettava di veder di nuovo la ghiaccia intorno a sé. La stessa origine hanno le altre due domande; tutta la terzina è costruita con viva naturalezza, graduando le tre domande nell'ordine di ciò su cui prima si è fissata l'attenzione.

105. *da sera a mane*: avendo passato il centro della terra, i due poeti hanno cambiato emisfero, e quindi si trovano a dodici ore di distanza dal luogo dove erano prima (si vedano i due versi 68 e 96, dove Virgilio indica il tempo prima e dopo il passaggio). Cfr. oltre, v. 118 e nota.

107. *mi presi*: mi appigliai.

108. *vermo reo*: Lucifero; il termine *verme* per il demonio è biblico (cfr. VI 22 e nota). Che egli *fori* il mondo nel suo centro, quasi in esso annidato a diffondere il male, è potente immagine dantesca.

109. *cotanto quant'*: per quanto durò il tempo che (finché Virgilio discese, erano infatti ancora *di là*, cioè nell'altro emisfero).

111. *al qual si traggon*: al quale sono attratte, da ogni parte dell'universo, tutte le cose che hanno un peso; questo *punto* è dunque il centro della gravità universale, che secondo la dottrina aristotelica (*De coelo* II 14, 296 b) coincideva con il centro della terra, situata, nell'astronomia tolemaica, al centro del mondo. Dante stesso si richiama a questa dottrina in *Quaestio* VII. L'immagine tornerà alla sua mente verso la fine del poema, dove Beatrice dirà di Lucifero: *colui che tu vedesti / da tutti i pesi del mondo costretto* (*Par*. XXIX 56-7). Tutta la gravità del mondo, figura del male, preme dunque, e lo imprigiona, su colui che ne fu l'origine.

112-4. *se' or sotto...*: ora sei giunto, ti trovi, sotto l'emisfero celeste opposto a quello che ricopre (*coverchia*) con la sua volta la *gran secca*, cioè l'estensione delle terre emerse (cfr. nota seguente). Si credeva allora, come è noto, che le terre fossero riunite tutte in un emisfero, con al centro Gerusalemme, e che l'altro fosse interamente occupato dal mare (cfr. XXVI 117), fondandosi su *Gen*. 1,

fu l'uom che nacque e visse sanza pecca:
tu haï i piedi in su picciola spera
che l'altra faccia fa de la Giudecca.
Qui è da man, quando di là è sera;
e questi, che ne fé scala col pelo,
fitto è ancora sì come prim' era.

9-10: «dixit vero Deus: congregentur aquae quae sub caelo sunt in locum unum et appareat arida... et vocavit Deus aridam terram congregationesque aquarum appellavit maria».

114-5. *e sotto 'l cui colmo...*: e sotto la cui sommità (il punto più alto dell'emisfero celeste sopra ricordato, cioè lo zenith di Gerusalemme) fu *consunto*, cioè ucciso, Gesù, quell'uomo che nacque e visse – unico – senza peccato. Gerusalemme era infatti immaginata al centro esatto della *gran secca*, secondo *Ez*. 5, 5: «Ista est Hierusalem, in medio gentium posui eam, et in circuitu eius terras» (cfr. *Purg*. II 1 sgg.). Questa espressione rende evidente che Dante parla qui dei due emisferi celesti; si dovrà quindi intendere anche il primo *sotto* nello stesso senso. E quindi *coverchia* ha per compl. oggetto *la gran secca*, come sopra abbiamo spiegato in nota, e non, come s'intende da altri, per soggetto; si veda lo stesso uso del verbo in *Purg*. II 2. Il ricordo della passione di Cristo avvenuta in Gerusalemme non è perifrasi casuale: esso rimanda al significato dei due opposti emisferi, l'uno della colpa, l'altro dell'innocenza. Si veda su questo l'Introduzione al canto.

116. *picciola spera*: è la ristretta area circolare simmetrica all'ultima zona di Cocito (la Giudecca): la sua *altra faccia* (come si dicono le due facce di una moneta) al di là del centro della terra. – *spera* vale qui «spazio circolare piano»; se Dante avesse inteso la figura solida della sfera – immagine tra l'altro senza alcun appiglio nel testo –, il termine risulterebbe inesatto: l'*altra faccia* della Giudecca dovrebbe essere infatti non una sfera, ma un emisfero. Ed è comunque impensabile il fondo del lago di Cocito come convesso.

117. *Giudecca*: apprendiamo così il nome della quarta zona di Cocito, nome questo non coniato da Dante come gli altri tre, ma già esistente ad indicare i quartieri delle città abitati dagli ebrei, o giudei. Qui il nome è riferito a Giuda, che tradì il più grande dei «benefattori», Cristo.

118. *Qui è da man*: in questo emisfero è mattina quando

Da questa parte cadde giù dal cielo;
e la terra, che pria di qua si sporse,
per paura di lui fé del mar velo,
e venne a l'emisperio nostro; e forse

nell'altro è sera (cfr. *Par.* 143); *da man* è forma avverbiale di tempo (cfr. *Par.* XXVII 29: *da sera e da mane*, e XXXI 118: *da mattina*) qui sostantivata, e vale «mattina». Virgilio risponde così alla terza domanda di Dante. Ci si è chiesti, un po' ingenuamente, se i due poeti abbiano guadagnato o perduto le dodici ore di differenza, domanda a cui è impossibile rispondere scientificamente, dato l'insolito modo del passaggio da un emisfero all'altro. Appar chiaro, ci sembra, che Dante intenda il mattino del giorno seguente alla sera che egli ha lasciato nella ghiaccia (si vedano i vv. 104-5).

120. *fitto è ancora...*: è ancora confitto nella stessa posizione in cui lo abbiamo lasciato. Così è conclusa la risposta alle domande poste da Dante; che sono in realtà le domande che egli immagina si ponga il lettore, o meglio il lettore appartenente alla *gente grossa* che leggerà il suo *Inferno*.

121. *Da questa parte...*: da questa dove noi siamo, cioè nell'emisfero antartico. Virgilio aggiunge qui la spiegazione, non richiesta, di come si sia formata in mezzo all'oceano la montagna dell'Eden agli antipodi di Gerusalemme. È questo in realtà il momento opportuno per farlo, perché si possa intendere il successivo cammino, e l'uscita sulla spiaggia deserta del purgatorio. Col procedimento sempre seguito, Dante dà, via via che si presenta l'occasione, le indicazioni necessarie a comprendere la topografia del suo oltremondo, invece di offrirne un quadro complessivo; esso viene così a crearsi e costituirsi sotto gli occhi del lettore, come – nella finzione del viaggio – fu per gli occhi del Dante pellegrino.

– *cadde giù*: la caduta di Lucifero è fatto scritturale, e Virgilio lo dà come ben noto: cfr. *Is.* 14, 12: «quomodo cecidisti de coelo, Lucifer?» e *Luc.* 10, 18: «videbat Satanam, sicut fulgur de coelo cadentem». Dante lo ricorda anche nel brano citato di *Par.* XIX 48: *per non aspettar lume, cadde acerbo*. Da questo evento la sua potente fantasia trae il grande mito che qui si dispiega.

122-4. *e la terra...*: e quella terra che prima di quel momento emergeva (*si sporse*) in questo emisfero (*di qua*), quasi per terrore di lui (della sua empietà) si ritrasse dal mare facendosene velo, ed emerse nell'emisfero nostro. Che la terra emergesse all'inizio del mondo nell'emisfero antartico è idea tutta dantesca, dovuta alla

per fuggir lui lasciò qui loco vòto
quella ch'appar di qua, e sù ricorse».
Luogo è là giù da Belzebù remoto
tanto quanto la tomba si distende,
che non per vista, ma per suono è noto
d'un ruscelletto che quivi discende

teoria aristotelica dell'«alto» del mondo, come abbiamo indicato nell'Introduzione al canto. Per la stessa ragione Dante immagina che *da questa parte* sia caduto Lucifero, e che là si trovi il paradiso terrestre. Una straordinaria invenzione cosmica che è racchiusa, quasi di passaggio, nel breve giro di due sole terzine. Sulla contraddizione che è stata rilevata tra il mito qui narrato e la *Quaestio de aqua et terra* si veda la nota alla fine del canto.

124. *emisperio nostro*: ricordiamo che quando Dante parla dei due emisferi, il «nostro» e il suo opposto, non intende i nostri boreale e australe, come si legge in molti commenti, ma più esattamente quello che ha al suo centro Gerusalemme (cfr. v. 114), o delle terre emerse, e quello, ad esso opposto, che ha al suo centro la montagna del purgatorio (cfr. Buti e Bertagni, *Commento astronomico*, p. 101).

– *e forse...*: il bellissimo *forse* rivela l'invenzione dell'ardita fantasia, che non vuol dare per scientificamente certo ciò che ha immaginato, ma che pur lo propone come credibile, secondo il carattere proprio di tutto l'oltremondo dantesco.

125. *per fuggir lui*: per orrore di lui, del suo contatto (come sopra: *per paura*), quella terra che ora appare allo sguardo lassù, in questo emisfero, lasciò uno spazio vuoto intorno a Lucifero precipitato, e corse in alto, formando così un'alta montagna sul mare. Quella montagna è dunque formata dalla terra che riempiva la caverna dove essi si trovano.

127. *Luogo è là giù...*: attacco più volte usato, per introdurre un nuovo atto del racconto con la «descriptio loci» (cfr. XVIII 1 e nota). Con questo verso ci si distacca per sempre da Lucifero e dall'inferno. Il modo piano e sommesso delle ultime terzine, il piccolo suono del *ruscelletto*, sembrano riportare la quiete dopo tanto orrore e affanno. Lentamente il verso si distende, si ritrovano dolci nomi e aggettivi (*chiaro mondo*, *cose belle*, *stelle*), e tutta questa chiusa è quasi un riprender respiro, che accompagna il silenzioso andare verso il mondo della luce e della dolcezza.

128. *tanto quanto...*: di tanto quanto si estende la grotta (*la*

per la buca d'un sasso, ch'elli ha roso,
col corso ch'elli avvolge, e poco pende.
Lo duca e io per quel cammino ascoso

tomba) in cui eravamo: questo luogo è dunque ai margini estremi della *burella*, il più lontano possibile da Lucifero.

129. *che non per vista*...: luogo che non è individuabile con la vista (a causa dell'oscurità), ma solo per il rumore, il mormorio, di un ruscello che in quel punto discende... Dante e Virgilio son quindi guidati dall'udito fino al ruscelletto, che con il suo percorso segnerà la via per tornare *nel chiaro mondo*.

130. *d'un ruscelletto*: questo ruscelletto, che scende dalla montagna dell'Eden, non può essere, almeno secondo la geografia dantesca, che il Letè, che incontreremo nella selva nel paradiso terrestre. In esso vengono immerse le anime prima di salire al cielo, perché vi lascino ogni memoria del peccato (*Purg*. XXVIII 127 sgg.). Tali ricordi o tracce residue delle colpe umane scendono dunque in inferno, verso Lucifero, così come dall'altra parte i quattro fiumi, formati dalle lacrime del Veglio di Creta, vi portano tutti i dolori dell'umana corruzione (cfr. XIV 112-8).

131. *per la buca d'un sasso*...: per un cunicolo, un foro attraverso la roccia, che esso stesso ha corroso col suo corso.

132. *ch'elli avvolge*: che esso dirige avvolgendolo su se stesso, cioè a spirale.

132. *e poco pende*: e ha poca pendenza (la spirale permette appunto di scendere in lento declivio, là dove la verticale sarebbe una ripida cascata).

133. *ascoso*: nascosto nel cuore della terra. Questo cammino «nascosto» segna il misterioso trapasso – che si compie quasi nel segreto dell'animo – dal regno del male a quello del bene.

134. *chiaro mondo*: aggettivo e nome, con il loro dolce suono, sono il primo cenno della nuova dimensione in cui si sta per entrare. Ricordiamo le parole di Virgilio all'ingresso nel primo cerchio: *Or discendiam qua giù nel cieco mondo* (IV 13).

intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
e sanza cura aver d'alcun riposo,
    salimmo sù, el primo e io secondo,
tanto ch'i' vidi de le cose belle
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.
    E quindi uscimmo a riveder le stelle.

[*Explicit prima pars Comedie Dantis Alagherii in qua tractatum est de Inferis*]

136. *el primo e io secondo*: la chiusa ripete la figura dell'inizio: i due si muovono, come alla fine del I canto, uno dietro all'altro (I 136).

137. *de le cose belle...*: alcune poche stelle (*de* è partitivo) in quel piccolo cerchio azzurro che l'occhio poteva vedere. Altro preciso richiamo al I canto (v. 40: *quelle cose belle*); anche là stelle nel primo mattino, anche là segno di speranza, che ora finalmente si compie.

138. *pertugio tondo*: un orifizio circolare, dove terminerà il cammino lungo il letto del ruscello.

139. *E quindi...*: da qui, da quel pertugio, *uscimmo*, infine, *a riveder*, dopo tanta oscurità, *le stelle*, cioè la volta celeste, che apparirà nell'ora che precede l'alba, ancora stellata, ma già azzurra, all'inizio della nuova cantica (*Purg.* I 13-24). Con la parola *stelle*, segno della realtà divina, termineranno anche le altre due cantiche, quasi un triplice accordo che segna all'uomo la sua vera meta.

NOTA INTEGRATIVA

122. **E la terra**. Molti critici hanno notato la discordanza evidente che c'è tra questo racconto e la tesi sostenuta da Dante nella *Quaestio de aqua et terra*, per cui la grande isola della terra abitata (*la gran secca*) sarebbe emersa dalle acque (che tutto intorno l'avvolgono) a causa dell'attrazione delle stelle. Ora poiché l'autenticità della *Quaestio* – che fu messa in dubbio dal Nardi sulla base di questa differenza – sembra sicuramente dimostrata, si dovrà riconoscere che nei due testi la prospettiva è diversa – qui mitica, là strettamente scientifica – come già osservò Pietro di Dante; le due soluzioni non sono poi propriamente contraddittorie, ma date su due differenti piani, in quanto nella *Quaestio* si tratta il problema, come dice espressamente il suo autore, soltanto «secundum materiam naturalem», cioè all'interno delle leggi fisiche a noi note. È naturalmente possibile anche un cambiamento di opinione – non sarebbe questa la sola volta che ciò avviene nell'opera dantesca – a distanza tra l'altro di molti anni; ma in questo particolare caso, dato il diverso livello dei due discorsi, e l'importanza che il primo ha nella struttura del poema, tale ipotesi non sembra convincente. Per un riepilogo della questione, si veda la voce *Quaestio de aqua et terra* di M. Pastore Stocchi in ED IV, pp. 761-5 e il saggio relativo di G. Padoan in «Cultura e Scuola», XIV, 1965, pp. 758-67. Una ulteriore discussione in F. Mazzoni, *Questio de aqua et terra*, Milano-Napoli 1979, alle pp. 712-32.