

ANALISI del testo

Le tre coppie oppositive chiarezza-oscurezza, diritto-storto, fertilità-sterilità Il canto si apre con l'immagine di un bosco che si presenta subito come inaccessibile. La descrizione di questa orrida selva è ricca di artifici retorici, sintattici, fonici. Il carattere dominante è quello della **negatività** («un bosco / che da neun sentiero era segnato», vv. 2-3; «Non fronda verde [...] / non rami schietti [...] / non pomi v'eran [...] / Non han sì aspri sterpi né sì folti», vv. 4 e ss.). Concentriamo ora l'attenzione sulla seconda terzina: essa si rivela costruita su tre coppie oppositive, nelle quali il primo termine ha sempre valore positivo, il secondo negativo. Nel primo caso l'opposizione riguarda l'ambito della luminosità: chiarezza-oscurezza («verde»-«fosco») e il verde non può non assumere la connotazione implicita di speranza (speranza di salvezza, in questo caso), contrapposta all'assenza di speranza (il «color fosco») di salvezza, propria dei dannati. Nel secondo caso la coppia oppositiva diritto-storto («schietti»-«nodosi e 'nvolti») con evidente significato morale (si ricordi l'*incipit* della *Commedia*); la tortuosità, in senso morale, è il peccato, in cui l'anima resta impigliata. Nel terzo caso la coppia oppositiva è fertilità-sterilità (i «pomi» sono gli alberi che producono frutti e per estensione i frutti stessi, come quello biblicamente noto, il pomo proibito o frutto dell'albero del bene e del male; gli «stecchi con tòsc» danno un'idea di improduttività dannosa, che procura la morte (dell'anima). Le **antitesi** su cui si regge la terzina hanno dunque **significato soprattutto morale**, oltretutto di rappresentazione di un reale luogo infernale. Se letti in senso verticale, i primi tre emistichi costruiscono l'immagine di un luogo edenico, un paradiso terrestre, che si contrappone alla realtà cupa dei secondi emistichi. È la vita che si contrappone alla morte.

Il suicidio come peccato mostruoso La descrizione è completata da un **raffronto geografico** (vv. 7-9) che risponde a un'esigenza da un lato di maggiore precisione descrittiva e dall'altro di realismo; ciò accade, per Dante, ogniqualvolta il fenomeno o l'ambiente da descrivere sia tanto più irrealistico e fantastico. Anche la componente animalesca delle Arpie, che viene introdotta subito dopo, aggiunge un'ulteriore nota di deformità e orripilanza. La nefandezza e l'anomalia del peccato dei suicidi, che volontariamente

si sono privati del più grande dono divino, la vita, è tale che anche il luogo della loro pena ci rispinge continuamente all'idea di mostruosità e di anomalia, propria del loro peccato.

L'andamento ritmico delle prime terzine e i suoni aspri I primi versi del canto sono ricchi di accorgimenti stilistici e formali. Lo squarcio panoramico e realistico che si apre sulla Maremma (vv. 7-9), anche per effetto degli *enjambement*, assume un andamento ritmico proprio di un «andante vastamente narrativo» (Baldelli), per lasciare poi il passo a effetti ancora di **monotonia ritmica** nelle terzine delle Arpie, anche per quel polisindeto che dà l'idea dell'affastellarsi delle caratteristiche fisiche (vv. 13-14). La forza semantica della descrizione di questo spazio infernale è notevolmente accresciuta poi da una fitta ragnatela di **richiami ed echi, a livello fonico**. Predominano in generale (e, come vedremo, per tutto il canto) i suoni aspri e le rime difficili («bosco-fosco-tòsc», vv. 2, 4, 6), quale traduzione stilistica delle asperità del luogo, rimarcate dalla serie di sibilanti del verso 7 («Non han sì aspri sterpi né sì folti») e dalla paronomasia che lega «aspri» a «sterpi». Certi echi interni («[rami] schietti»-«stecchi»), richiamano la contrapposizione morale dei due luoghi in cui tali elementi vegetali si trovano (bosco edenico-selva infernale).

La pausa didascalica di Virgilio L'episodio di Pier delle Vigne è abilmente preparato da un sapiente abbassamento di tono (dopo quello sostenuto della descrizione iniziale) ravvisabile nella pausa didascalica di Virgilio, che ragguaglia il discepolo sulla loro attuale ubicazione e in espedienti formali quali la presenza di rime grammaticali, cioè facili, anche interne («sarai [...] / [...] verrai [...] / [...] vederai», vv. 18, 19, 20). **Abbassamento di tono e prosaicità**, necessari però, perché il tono possa alzarsi di nuovo. L'anticipazione o prolessi del maestro («sì vederai / cose che torrien fede al mio sermone»), relativa ai portenti cui Dante si troverà ad assistere, contribuisce, d'altro canto, a una certa **suspense**, ravvisabile anche in quella sensazione uditiva alla quale non fa seguito la corrispondente sensazione visiva (vv. 22-23): ne deriva smarrimento e inazione («per ch'io tutto smarrito m'arrestai») e un tentativo d'ipotesi esplicativa però errata (vv. 25-27). Infine l'in-

tervento risolutore di Virgilio fornisce a Dante la soluzione per sciogliere l'enigma, riconducendoci a un tono medio riscontrabile sia nell'uso dei vezze-giativi («frascetta», «ramicel»), sia nell'incertezza del gesto di Dante nel cogliere un ramoscello.

Il tragico episodio di Pier delle Vigne Segue inatteso e straziante il grido di Piero: «Perché mi schiante?», che riporta l'episodio a un tono drammatico e di sublime tragicità. Il «colsi» del verso 32 riflette il punto di vista oggettivo e inconsapevole di Dante, mentre lo «schiante» del verso successivo riflette il punto di vista soggettivo e tragicamente consapevole di Piero, ripreso subito dopo dallo «scerpi» del verso 35. Il senso del dramma del dannato è tutto racchiuso nell'affermazione del verso 37: «Uomini fummo, e or siam fatti sterpi», stilisticamente sottolineata dal chiasmo che sembra racchiudere alle due estremità la **primitiva condizione umana e l'attuale condizione vegetale** del suicida. L'io-narrante, preoccupato di prevenire l'incredulità del lettore, si attarda in un abile e realistico paragone, ripreso sempre dall'ambito botanico, per spiegare lo straordinario fenomeno della fuoriuscita di parole da una pianta (vv. 40-44).

Il discorso di Piero è la rievocazione solenne e superba di chi, riuscito a divenire intimo ed esclusivo consigliere dell'imperatore, pur mantenendo verso di lui una fedeltà assoluta, pagò con la vita l'invidia altrui, da cui derivarono le accuse caluniose che lo indussero al suicidio. Dopo aver ribadito la fedeltà al proprio signore (giurando paradossalmente ma verosimilmente sulle «nove radici d'esto legno» e non sulla propria testa, come avrebbe fatto quando era ancora uomo), chiede il consueto conforto della riabilitazione tra i viventi. L'imperatore viene ricordato dapprima col nome proprio, «Federigo» (v. 59), per sottolineare la condizione d'intimità avuta con lui; poi con l'appellativo di «Cesare» (v. 65) e di «Augusto» (v. 68) quando è rievocato a corte, vittima dell'invidia dei cortigiani; infine è definito «mio signor» (v. 75), quando si tratta di riaffermare, da parte di Piero, il vincolo di assoluta fedeltà.

La pietà di Dante e il processo di autoidentificazione con Piero La «pietà» che «accora» Dante a questo punto, tanto da non consentirgli di proseguire il colloquio, è il sintomo, già ravvisato in altre occasioni (ad esempio nel canto V a proposito di Paolo e Francesca), di una profonda **compartecipazione** e solidarietà umana che deriva da un processo di parziale autoidentificazione col destino di

Piero. Anche lui ha provato le gravose e dolorose conseguenze dell'ingiustizia degli uomini; anche lui ha sempre nutrito fiducia e lealtà nella suprema autorità imperiale; anche lui, infine, è forse stato vittima di malevola invidia, cosicché il suo destino è stato segnato in maniera irreversibile e dolorosa.

Gli artifici retorici e stilistici È stato più volte rimarcato come l'episodio di Piero sia contrassegnato, in particolare, da artifici retorici e da una ricerca stilistica quasi virtuosistica, ciò in sintonia col magistero retorico di Piero stesso, esperto di *ars dictandi*, cioè di quel complesso di regole per scrivere le lettere in latino (► *Medioevo "live"*, p. 205). Secondo i precetti della retorica medievale, a un **alto contenuto** dovevano corrispondere **soluzioni stilistiche adeguate** e complesse. Dante non viene meno a questa regola. Se consideriamo, ad esempio, il livello sintattico, troviamo artifici quali l'emblematico e noto «Cred'io ch'ei credette ch'io credesse» (v. 25). Nell'ipotesi predominante del discorso di Piero, la sequela delle consecutive (vv. 56, 61, 63, 69) rende bene la consequenzialità delle tragiche vicende, quasi legate da un rapporto di causa-effetto, alle quali la vittima non avrebbe in alcun modo potuto sfuggire. Ma è sul piano delle figure retoriche che l'episodio assume la caratterizzazione che gli è propria: parallelismi, figure etimologiche, antitesi, personificazioni, metafore, ripetizioni. Non manca l'abile rafforzamento semantico, ottenuto con accorgimenti fonici di vario genere: rime quasi ricche («scerpi-sterpi-serpi», vv. 35, 37, 39), ove la parola allegoricamente significativa «serpi» compare anche all'interno delle altre due parole in rima; la serpe è simbolo biblico del peccato, animale immondo e infido nei confronti del quale Piero ritiene si debba essere più pietosi che verso se stesso quale suicida, a voler così significare la gravità del peccato commesso. E nella similitudine successiva, quella del tizzo verde che brucia ed emette vapore con la stessa difficoltà con cui gli alberi dei suicidi emettono le parole, l'allitterazione delle sibilanti ("s") prima («Come d'un stizzo verde ch'arso sia», v. 40) e delle fricative ("v") dopo («e cigola per vento che va via», v. 42), sembrano riprodurre, insieme all'onomatopea «cigola», il leggero sibilo e il fruscio del vapore che fuoriesce dal tronco verde nel momento in cui è arso. A livello lessicale, tutto il canto si contraddistingue per una certa varietà: uso di latinismi («late», «pennuto», «lece», «meretrice», «riede»), ma anche di volgarismi («occhi putti»), di termini appartenenti a vari sottocodici come quelli

botanico («bronchi», «sterpi», «spelta» ecc.) e venatorio («adeschi», «inveschi»).

L'episodio degli scialacquatori Dopo che Piero ha fornito ulteriori delucidazioni sulle modalità della metamorfosi dei suicidi e sulla loro sorte al momento del giudizio universale, ha luogo un ultimo episodio che vede protagonisti gli scialacquatori. Esso è scandito in tre fasi: silenzio, rumorosa **caccia infernale**, di nuovo silenzio. Tali peccatori, inseguiti da nere cagne infernali e da esse dilaniati, sono ben diversi dai prodighi del canto VII, in quanto lo sperpero dei beni ha coinciso con la loro dissoluzione fisica. La loro caratteristica è di essere puniti e punitori nello stesso tempo, in quanto correndo spezzano i rami dei cespugli in

cui sono trasformati i suicidi. Il motivo della caccia infernale è tipicamente medievale (basti ricordare la novella di Boccaccio di Nastagio degli Onesti o *l'exemplum* di Passavanti, *Il carbonaio di Niversa*). Il tono ora è di nuovo mutato: il registro prevalente è ironico e di scherno, com'è testimoniato dall'uso di vocaboli quali «giostre» per "battaglie", «accorte» per "pronte a scappare".

Nella lunga perifrasi finale con cui è designata Firenze, Dante sembra accogliere una superstizione popolare, quella secondo la quale Firenze stessa scomparirà con lo scomparire della statua mutilata di Marte. Dante vede incombere sulla sua città una sorta di maledizione divina. Tale sensazione è rafforzata dall'immagine finale del patibolo, con cui il canto si interrompe bruscamente.