

## LETTERIO CASSATA

### ANCORA SULLA RUINA DEI LUSSURIOSI (*IF* 5.34): DA *AEN.* 11.888 AL VOLGARIZZAMENTO DI CIAMPOLO DI MEO UGURGIERI

La bufera infernal, che mai non resta,  
mena li spirti con la sua rapina,  
voltando e percotendo li molesta:  
quando giungon davanti a la ruina,  
quivi le strida, il compianto, il lamento;  
bestemmian quivi la virtù divina.  
Intesi c'a così fatto tormento  
enno dannati i peccator' carnali,  
che la ragion sommettono al talento.  
(*If* 5. 31-39)

Le prime cinque terzine del quinto canto dell'*Inferno* sono dedicate alla rappresentazione strutturale del secondo cerchio, e in particolare *de l'intrata* (v. 5); domina la scena il demonio Minòs, che «giudica e manda secondo c'avvinghia» (v. 6) tutti i peccatori, uno dopo l'altro: quel Minòs «che ciascheduno afferra» (*If* 20.36). Dopo la sua opposizione (vv. 16-20), il contrasto tra lui e Virgilio (vv. 21-24, e cfr. 3.88-96) e la ripresa del cammino di Dante con Virgilio (vv. 25-30) – 'drammatizzata' dall'«ef-

fetto ‘zoom’» del presente storico (Bertinetto 1986: 334) –,<sup>17</sup> il verbo *giungon* (v. 34), in apparente *hýsteron próteron* rispetto a *mena* (v. 32) e *molesta* (v. 33), si lega al filo narrativo-descrittivo iniziale; e ciascuno di questi verbi ha funzione di presente ‘atemporale’: un presente che, con riferimento «a un tempo che si estende indefinitamente prima e dopo il momento della parola» (Ageno 1978: 223), qualifica una situazione come «“fuori dal tempo”, in quanto ad essa viene attribuita validità perenne, applicabilità universale» (Serianni 1997, XI, 372b).

Tale uso è particolarmente addensato nella prima parte – strutturale – di questo canto, con riferimento all’ambiente infernale: *cinghia* (v. 2), riferito al *secondo* cerchio; *punge* (v. 3), riferito all’eterno *dolor* (v. 3) dell’inferno; *Stavvi*<sup>18</sup> e *ringhia* (v. 4), *essamina* (v. 5), *giudica e manda*, *avvinghia* (v. 6), *vede* (v. 10), *cignesi* (v. 11), *vuol* (v. 12), riferiti a Minòs; *vien e si confessa* (v. 8), *stanno* (v. 13), *vanno* (v. 14), *dicono et odono e son giù volte* (v. 15), riferiti a *ciascuna* (v. 14) *anima mal nata*; *muggia* (v. 29), riferito al *loco*, *d’ogne luce muto* (v. 28); *mai non resta* (v. 31), riferito alla *bufera infernal*, come *mena* (v. 32) e *molesta* (v. 33), ad indicare, «con il verbo al tempo presente», «non solo la continuità inarrestabile, ma la proiezione nell’eternità della pena» (Malato); nonché, appunto, *giungon* (v. 34) e *bestemmian* (v. 36), riferiti a *ciascuna* delle anime «mandate da Minòs» (Boccaccio), «appena assegnate a quel cerchio» dalla sua sentenza (Padoan); *enno dannati* (v. 38)<sup>19</sup> e *sommettono* (v. 39), riferiti, in generale, ai *peccator’ carnali* (v. 38); ancora *mena* (v. 43), riferito a *quel fiato* (v. 42) della *bufera infernal*; *nulla speranza li conforta mai* (v. 44, scil. *li spiriti mali* [v. 42]).

Minòs adempie il rito giudiziario con rigoroso rispetto delle regole procedurali: ogni «anima mal nata / li vien dinanzi», «tutta si confessa» (vv. 7-8), ed è da lui giudicata, «in brevissimo spatio di tempo, et quasi a un tracto» (Landino): «il giudizio e l’esecuzione sono tutt’uno» (Momigliano). «Sempre dinanzi a lui ne stanno molte»

1 Al «cambiamento di scena [...] da Minòs ai lussuriosi» (Inglese) danno rilievo – tra i due passati remoti *disse* (v. 1) e *venni* (v. 28) – i presenti storici *incomincian*, preceduto da *Or*, e *percuote*. «Qui Dante viene al nocciolo del racconto, e passa al presente» (Sermonetti 1988: 67); cfr. *If* 10.1 («Ora sen’ va»), 15.1 («Ora cen’ porta»), *Pg* 21.115 («Or son io d’una parte e d’altra preso»).

2 «I verbi sono al presente, perché sono descritte azioni che si svolgono continuamente, e non straordinariamente, in rapporto alla discesa di Dante» (Padoan *ad l.*); «alludono a situazioni perenni e vanno perciò oltre il momento della visione da parte di Dante» (Malato). E Fosca ha ribadito che coi verbi al presente «si ottiene un effetto descrittivo che fa pensare che Minosse, anche ora che leggiamo, sia all’opera».

3 La forma *enno* (vs *sono*) è plurale analogico di *è* (si veda Rohlfs, § 540); cfr. *Pd* 13.97, dove *enno* rima con *senno* e *fenno*; e per l’apocopato *èn* cfr. *Pg* 16.121: «Ben v’èn tre vecchi ancora»; nonché *Le dolci rime* 95 (*Cv* 4): «amendue, ch’èn d’uno effetto»; Guinizzelli, *Tegno de folle mpres’*, a lo ver dire 5: «che sol per lor èn vinti» (e al v. 25: «ché ’n lei èno adornezze»); *Chi vedesse a Lucia* 11: «e li occhi suoi, ch’èn due fiamme de foco!»; nonché *dienno* “devono” (*If* 16.118), *ponno* (*If* 21.10, 33.30, *Pd* 28.101, *Cv* 1.4.3) e *vonno* vs *vanno* (*Pd* 28.103). L’assonanza con *tormento* sembra amplificarne il senso. Come presente ‘atemporale’ – anzi “*praesens aeternitatis*” –, qui vale “furono, sono e saranno”; e proprio questa connotazione di eternità si perderebbe con l’imperfetto *eran* (Co Ham La Urb).

(v. 13): «iste iudex semper est in actu» (Benvenuto); «continuamente» (Padoan), ma non tutte insieme, «vanno a vicenda ciascuna al giudizio» (v. 14), come in *If* 3.116 «ad una ad una», «ordinatamente l'una appresso all'altra» (Boccaccio), «una post aliam successive» (Benvenuto); «non cessano di giungere, e il giudice non ha mai tregua» (Torraca in nota al v. 13). Così, in *If* 3.119-120, «i dannati non fanno in tempo a giungere all'altra sponda dell'Acheronte che, da questa parte, se ne forma già una nuova schiera» (Fosca).

I *peccator' carnali*, destinati tutti al secondo cerchio, giungono anch'essi, continuamente, alla loro destinazione, davanti al rovinoso travolgimento degli altri *peccator' carnali* che li hanno preceduti. Il riferimento è al primo scontro, traumatico, di ciascun peccatore con l'incombente ineluttabile eternità del tormento, «quando il loro castigo ha effettivamente inizio» (Ossola/Fiorentini):<sup>20</sup> all'istante intervallo, per ciascuno di loro, fra il tempo e l'eterno, quando, dopo la sentenza di Minòs, stanno per essere «rapiti dalla bufera» (Bellomo), che li inghiotte immediatamente nel suo «vortice violento e irriducibile» (Caretto 1976: 14), e li trascina con la sua «violenza rapinosa e continua» (Pirovano 2015: 4). Per Hollander, «if the tense of the verb *giungono* were past instead of present», tale spiegazione «would seem optimal»; senonché col presente *giungon* avremmo, a suo parere, «a 'flashback,' as it were, to what happens when the *newly* arrived souls [...] first reach this depth». Ma questo non è un 'flashback'. Il presente 'atemporale' fissa la scena per sempre, escatologicamente, senza limiti di tempo; qui dice eterna vicenda, e merita propriamente il titolo di "praesens aeternitatis". Analogo è l'uso del presente 'atemporale' in *If* 13.94-97: quando «si parte l'anima feroce / dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta, / Minòs la manda a la settima foce», e l'anima del suicida *cade* «tra l'anime sue consorte convertite in àbori di selva» (Ottimo): «nel semenzaio di questa selva» (Castelvetto), cioè nell'intrico delle piante germogliate dalle anime cadutevi prima.

La pena dei lussuriosi – tutti, man mano che giungono – è colta nella sua dinamica, nel punto più doloroso, quando i nuovi arrivati sono investiti e travolti da quel 'ruinare', e «percotendosi insieme senza alcun riposo» (Jacopo), per diretta esperienza, «dalla prima constatazione del castigo divino» (Guglielminetti/Rota) acquistano «piena e definitiva consapevolezza» (Malato 1986: 75 n. 41) del loro tormento, «eternamente uguale» (Padoan). Allora, in quell'istante,<sup>21</sup> esplose la disperazione di quei

4 Per tale uso di *quando* davanti a presente indicativo 'atemporale', cfr. per es. i vv. 7-8; nonché *If* 7.43-45: «Assai la voce lor chiaro l'abbaia, / **quando** vegnono a' due punti del cerchio / dove colpa contraria li dispaia»; 14.137-138: «là dove vanno l'anime a lavarsi / **quando** la colpa pentuta è rimossa»; 24.107-108: «che la fenice more e poi rinasce, / **quando** al cinquecentesimo anno appressa».

5 L'avverbio *quivi* (vv. 35-36) – efficacemente ripetuto in chiasmo, come *qui* in *If* 3.14-15 («Qui si convien lasciare ogni sospetto; / ogni viltà convien che **qui** sia morta») – è correlativo a *quando* (v. 34), con «spostamento semantico abbastanza usuale [...] dal versante dello spazio a quello temporale» (Vignuzzi 1973: 815, e si veda Rohlf, § 904), come in *Poscia c'Amor*

dannati; allora, benché le loro *strida*, destate dall'urto repentino e parossistico, sembrano smorzarsi nel *compianto* e nel *lamento* (v. 35), il loro «extremo furore» (Landino) fa che, «vinti da disperatione» (Vellutello), bestemmino la *virtù divina* (v. 36).<sup>22</sup>

A segnare lo stretto rapporto di consequenzialità fra i sostantivi *rapina* (da *rapio*) e *ruina* (da *ruo*),<sup>23</sup> nonché fra le due terzine (vv. 31-33 e 34-36), più del punto fermo paiono adatti i due punti, in funzione esplicativa.<sup>24</sup> «Il termine di riferimento

---

130-132 («ma quando li 'ncontra / che sua franchigia li conven mostrare, / quivi si fa laudare» [Giunta *ad l.*: «allora, in quell'occasione mostra la sua virtù e si guadagna le lodi»]), e già in Giordano da Pisa, *Avventuale fior.* 29 («Quando ti strigni con Dio e pensi di lui, qui l'anima s'empie di gratia»). Ad un effetto di intensa vivacità espressiva concorrono, nel v. 35, anche il tricolon asindetico (cfr. *Doglia mi reca* 36-37: «per lo corto viaggio / conserva, adorna, accresce ciò che trova» [scil. *Vertute*]; *Cv* 4.12.9: «E che altro cotidianamente pericola e uccide le cittadi, le contrade, le singolari persone, tanto quanto lo nuovo raunamento d'aver appo alcuno?», dove Fioravanti ha ben notato l'«ordine decrescente»), nonché l'ellissi verbale, che «conferisce efficacia» (Torraca), e il ritmo, che «posa con più disperata desolazione sull'immagine e il suono di ogni parola», con effetto paragonabile al «ritmo grave, implacabile» (Grabher) di *If* 3.111 («batte col remo qualunque s'adagia»), e «contribuisce efficacemente a creare quell'atmosfera drammatica che ci avvia man mano dalle sequenze generali a quelle particolari» (Giacalone).

6 È in sostanza la medesima scena di *If* 3.103-105 (cfr. *Apoc.* 15.9: «et aestuaverunt homines aestu magno, et blasphemaverunt nomen Dei, habentis potestatem super has plagas»): con «preciso parallelismo» (Padoan), «all'apparire di Caronte, i dannati in attesa di attraversare il fiume bestemmiavano Dio e lor parenti»; analogamente, i *peccator' carnali* (v. 38), «giunti di fronte alla *ruina*, bestemmiavano [...] la *virtù divina* (v. 36)» (Ossola/Fiorentini); e l'analogia è rafforzata dall'uso parallelo del presente 'atemporale' in *If* 3.110-127 (110 *raccoglie* e 111 *batte* – riferiti a *Caròn* –, 111 *qualunque s'adagia*, 116 *gittansi* e 118 *sen vanno* – riferiti al *mal seme d'Adamo* –, 120 *nuova schiera s'auna*, 122 *quelli che muoion*, 123 *tutti convegnon*, 124 *pronti sono*, 125 *la divina giustizia li sprona*, 126 *la tema si volve in disio*, 127 *non passa mai anima buona*). «Ogni peccatore ha in realtà due momenti di riflessione e, per così dire, di presa d'atto della sua condizione di dannato»: il primo «quando giunge sulla riva dell'Acheronte e attende l'imbarco sulla "nave" di Caronte per il passaggio all'altra sponda, il secondo quando, dopo la sentenza di Minosse, va a prendere stabile dimora nel luogo di pena che gli è stato assegnato» (Malato 1986: 74-75 n. 41).

7 Suffisso *-ina* e omeoarto concorrono all'effetto paronomastico dei due rimanti trisillabi. Si veda la nota 23.

8 Paragonabili, sintatticamente, alcuni passi, in ciascuno dei quali una proposizione temporale collega un enunciato ad un dato puntuale che lo conferma e chiarisce: «I' son Beatrice che ti faccio andare; / vegno del loco ove tornar disio; / amor mi mosse, che mi fa parlare: // quando sarò dinanzi al signor mio, / di te mi loderò sovente a lui» (*If* 2.70-74); «ma solo un punto fu quel che ci vinse: // quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante» (5.132-136), con *solo un punto* in funzione prolettica (Boccaccio: «e questo fu, *Quando leggemmo il disiato riso*»); Buti: «ora dichiara il punto che fece porre giù la paura»; Vellutello: «solo un punto fu quello che li vinse e diede loro ardire, il qual fu quando lessero che Lancilotto baciò Ginevra»; Del Lungo: «ma il "punto" giunti al quale la passione "ci vinse", ci sopraffecce, fu quello dove ec.»; Bosco/Reggio: «*Solo un punto*: quello che verrà espresso nella terzina seguente»; «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» (8.25-30); «Io li credetti; e ciò che 'n sua fed'era / vegg'io or chiaro sì, come tu vedi / ogni contradizione e falsa e vera: // tosto che con la chiesa mossi i piedi, / a Dio per grazia piacque di spirarmi / l'alto lavoro, e tutto 'n lui mi diedi» (*Pd* 6.19-24).

concettuale è offerto dalla terzina precedente» (Malato 1986: 74 n.): l'articolo determinativo – che «reca traccia della sua origine pronominale, e serve effettivamente a determinare e individuare» (Ageno 1978: 144) – «vale cosa nota, o che al lettore debba correre tosto dinanzi agli occhi» (Cesari), «prontamente individuabile» (Mattalia), anzi «immediatamente comprensibile» (Padoan),<sup>25</sup> cioè, appunto, il 'ruinare' turbinoso delle «anime portate dalla briga del vento» (Mazzoni 1977: 107), «così menate e percosse insieme da questo così impetuoso e forte vento» (Boccaccio): l'essere sbalottate a scatafascio (Benvenuto: «quando deveniunt ad miserabilem jacturam»), «l'avvolgimento cagionato dalla bufera» (Casini), «quell'impeto ruinoso e precipite», «l'errare disordinato e del tutto casuale» (Caretto 1976: 13) in cui consiste la pena dei *peccator' carnali*, descritta icasticamente nella terzina precedente, «recisa, dura, d'un'oggettività quasi crudele» (Momigliano). «Per questo mostra l'autore, che sieno straboccati» (Buti).

Dante «poteva giustificare il suo uso del vocabolo *ruina* con usi consimili del latino» (Parodi 1965: 36 n.): di *ruina* col valore oggi desueto di «impetus et incursus cujuspiam personae aut rei in aliquid irruentis» (Forcellini, s. v.), non mancano occorrenze nel latino classico e ancora nel volgare dei primi secoli e nel latino umanistico; per es. in Livio, 23.15.13: «ruina superincidentium virorum, equorum armorumque [...] oppressus» (nel volgarizzamento anonimo del ms. Marciano It. Z 16: «opresso dalla ruina degli uomini e d'i cavalli e de l'armi che sopra di lui cadevano»).<sup>26</sup>

Più di ogni altro riscontro sembra pertinente *Aen.* 11.888-889 («pars in praecipitis fossas urgente ruina / volvitur»), al culmine dello scompiglio generale e della «zuffa disperata tra Latini e Latini» dopo la morte di Camilla: «gli uni che sbarrano le porte, gli altri che si slanciano contro essi per entrare»; lì, come qui, *ruina* vale «turba ruen-

9 Con Parodi 1916: 13-14 («sarebbe procedimento inaudito», in Dante, «accennare come a cosa nota, a ciò di cui egli», come personaggio, «e quindi tanto più il lettore, non può ancora aver notizia»), e Mattalia («espressione determinata e specifica, e formulata in modo da sottintendere che essa non ha bisogno di alcun chiarimento»), è da escludere che *ruina* indichi, «solo per congettura» (Jacomuzzi/Dughera), «frane o dirupi di cui non si è ancora parlato» (Bello-mo). Per una trattazione analitica di siffatte ipotesi, si veda Cassata 1971: 5-13, e in particolare 7-10. A chi, volendo «far dire alle parole quello che non possono dire» (Parodi 1965: 35 n. 1), nel v. 34 scambi, anche solo mentalmente, il determinativo *la* con l'indeterminativo *una* (per es. Santarelli 1971: 745: «Quando le anime dei lussuriosi giungono davanti a una *ruina* [...]»; ma anche Casadei 2021: 51: «di *una* non meglio definita *ruina*»), sarà difficile evitare il rischio di legittimare ipotesi più o meno lambiccate, per sé prive di fondamento, interessanti solo per la loro straordinaria diffusione, da Trifon Gabriele, Bernardino Daniello e Castelvetro, a Torraca, Vandelli, Sapegno, Singleton, e oltre. Dante non dice *ad una ruina*, ma *a la ruina*: è davvero «singolare» la «vicenda di una lezione che accolta in una forma, è spesso letta e interpretata come fosse in un'altra» (Mattalia). Viceversa, alludendo al monte del Purgatorio – «ignoto in quanto tale a Ulisse» (Ossola/Fiorentini) –, in *If* 26.133 Dante scrive *una montagna*, non *la montagna*.

10 *Deca terza di Tito Livio volgarizzata*, libri III-IV. Edizione a uso interno sulla base del ms. Marciano It. Z 16, a cura di Cosimo Burgassi [realizzata per il Corpus DiVo]: <http://divoweb.ovi.cnr.it/>. Ramondetti traduce: «è stato schiacciato dall'abbattersi su di lui di uomini, cavalli ed armi che gli cadevano sopra».

tium» (Sabbadini), con riferimento al fatto che «l'incalzare dei fuggiaschi fa precipitare molti nel fossato» (Paratore): «the 'rush' of fugitives which drives those in front forward so that they 'are hurled' into the moat» (Page). E si veda la traduzione di Ciampolo di Meo Ugurgieri (11.88: 465.22: «parte traboccano nelle fosse, soprastando la ruina»<sup>27</sup> Il virgiliano *ruina* – inteso appunto come «turba ruentium» – poté essere serbato anche per suggestione di questa *ruina* dantesca.<sup>28</sup> Non mancano, nella versione di Ciampolo, casi analoghi di «espressioni che sembrano sì tradurre Virgilio, ma attraverso la mediazione di Dante» (Giunta 2018):

da *Aen.* 2.416-417 («adversi rupto ceu quondam turbine venti / conflagunt») Ciampolo, 2.41: 235.3 («Sì come alcuna volta per la tempesta li venti contrarii combattono insieme»), attraverso *If* 5.29-30 («come fa mar per tempesta / se da contrari venti è combattuto»);

da *Aen.* 3.2-3 («Postquam ... / ... ceciditque superbum / Ilium») Ciampolo, 3.0: 249.12 («e poi che cadde il superbo Ylion»), 3.15: 255.2 («poi che Troia fu combusta» [*Aen.* 3.156 «Dardania incensa»]), attraverso *If* 1.75 («poi che 'l superbo *Ilión* fu combusto»);<sup>29</sup>

da *Aen.* 3.522-523 («procul obscuros collis humilemque videmus / Italiam») Ciampolo, 3.52: 266.4 («da la longa noi vediamo li scuri colli di Ytalia e la humile

11 La giusta lezione – invece di «soprastando alla ruina» (Gotti), «soprastando la ruina», gerundio 'assoluto', come «costringendoli la calca» nella traduzione di Lancia, *Eneide volg.* – è in Lagomarsini 2018. Hanno reso il latino *ruina* con *calca* anche Caro («Da l'impeto cacciati o da la calca»), Alfieri («dalla calca spinti»), Bacchielli («sospinti nelle fosse / dalla irrompente calca»); con *folla confusa* Ambrogi («sospinta / Dalla folla confusa entro le fosse»); con *gran ressa* Albini («da la gran ressa / sospinti»); con *ressa* Della Corte, Canali («sospinti dalla ressa»); con *déroute* Perret («pressés par la dérouté»). Accogliendo il 1312 come data di completamento del *Purgatorio*, Valerio 1985: 17, propende per una datazione del volgarizzamento intorno al 1314-15, quando gli Ugurgieri, messi al confino da Siena, ebbero «l'opportunità, forse, di venire a conoscenza di Dante e della sua opera nelle comuni vie dell'esilio». Finché non si trovino in Ciampolo altre tessere dantesche (si vedano anche Gotti, Schiaffini 1969: 154, Indizio 2003), relative al *Paradiso*, sembra prudente la tesi che Ciampolo scriva «nel secondo quindicennio del secolo, e più facilmente negli anni Dieci che negli anni Venti», e che quindi la sua traduzione sia «una precocissima testimonianza della circolazione dell'*Inferno* e del *Purgatorio*» (Giunta 2018).

12 Per *ruina* = "impeto" cfr. *Aen.* 11.613-614: «ruinam / dant» = *ruunt* (Ciampolo, 11.61: 458.27: «danno la ruina»; Canali: «s'investono»; Paratore: «la *ruina* è il rovinoso cozzo dei due cavalli»); e già Lucrezio, 5.1329: «equitum peditumque ruinas»; nonché Curzio Rufo, 4.15.15: «Ingens ruina equorum aurigarumque»; poi «peditum ruina» in Mussato, *Historia augusta Henrici VII*: 39; e in volgare anche Ciampolo, 1.8: 202.2: «E li venti, quasi a schiera fatta, con ruina corrono per la porta che lo' fu data» (da *Aen.* 1.82-83: «ac venti velut agmine facto, / qua data porta, ruunt et terras turbine perflant»); Simintendi, *Met.* 13.3: «da quella parte dalla quale egli [scil. Ettore] con ruina perquote» (da Ovidio, *Met.* 13.83: «quaque ruit»).

13 Assente in Virgilio, il verbo *combuo* evoca le città bibliche, cui lo applicano più volte i testi sacri (Ronconi 1964: 31): «ostentata contaminazione» dantesca, «fra elemento classico ed elemento biblico» (Mazzoni 1967: 120).

Ytalia»), attraverso *If* 1.106 («Di quella humile Italia fia salute»);<sup>30</sup>

da *Aen.* 4.23 («Adgnosco veteris vestigia flammae»), attraverso *Pg* 30.48, Ciampolo, 4.2: 274.16 («cognosco i segni dell'antica fiamma»);<sup>31</sup>

da *Aen.* 4.395 («multa gemens») Ciampolo, 4.39: 285.20 («molto forte piangendo»), forse attraverso *If* 3.107 («forte piangendo»);<sup>32</sup>

da *Aen.* 5.254 («anhelanti similis») Ciampolo, 5.25: 302.19 («simile a quelli che è con lena affannata»),<sup>33</sup> attraverso *If* 1.22 («E come quei che con lena affannata»);

da *Aen.* 6.417-421 («Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat, adverso recubans immanis in antro. / Cui vates horrere videns iam colla colubris / melle soporatum et medicatis frugibus offam / obicit») Ciampolo, 6.41: 331.13-16 («Cerbero, fiera crudele e diversa, con tre gole caninamente latra, e tiene questi regni ed orribilmente giace in una spilonca. A rincontro al quale vedendo la profetessa i colli pieni di serpenti, prese la terra e, con piene le pugna, la gittò dentro alle bramose canne»): «sulla fedele traduzione di Virgilio si innestano, trasportati di peso, i versi 13, 14 e 17 del VI canto dell'Inferno» (Valerio 1985: 16); e anche l'avverbio *orribilmente* sembra rendere *immanis* con la mediazione di «Stavvi Minòs orribilmente» (*If* 5.4);<sup>34</sup>

da *Aen.* 6.421-422 («fame rabida tria guttura pandens / corripit») Ciampolo, 6.42: 331.16 («aprendo le tre gole per fame rabbiosa, morde il pasto»), forse attraverso *If* 1.47 («con rabbiosa fame»), 6.14 («con tre gole»), 6.29 («poi che 'l pasto morde»);

da *Aen.* 6.432-433 («quaesitor Minos urnam movet, ille silentum / consiliumque vocat vitasque et crimina discit») Ciampolo, 6.43: 332.3 («stavi Minòs iudice ed esaminatore delle colpe, e move il vaso da trarre le sorti, e chiama il concilio dell'anime, ed investiga i peccati e le colpe commesse nella vita»), attraverso *If* 5.4-6 («Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / examina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo c'avvinghia»);

da *Aen.* 6.483 («ingemuit» [scil. *Aeneas*]) Ciampolo, 6.48: 333.21 («pietà li giunse

14 Ma cfr. anche Lancia, *Eneide volg.* 3 (p. 225.41): «quando dalla lungi noi veggiamo li scuri monti e l'umile Italia».

15 Altro calco dantesco: «prese la terra e, con piene le pugna, la gittò dentro alle bramose canne» (Ciampolo, 6.41: 331.16) da *If* 6.26-27; si veda Lagomarsini 2015: 68.

16 Ma cfr. già Rustico Filippi, 26.3.

17 Altre occorrenze del sintagma in Ciampolo, 5.43: 307.5: «la lena affannata debilita le grandi membra» (*Aen.* 5.432: «vastus quatit aeger anhelitus artus»); 6.4: 321.3: «il pecto con lena affannata battente» (*Aen.* 6.48: «pectus anhelum»); 9.81: 416.20: «la lena affannata fa lasse le membra» (*Aen.* 9.814 «fessos quatit aeger anhelitus artus»).

18 L'avverbio compare anche, riferito a mostri mitologici, in Ciampolo, 6.28: 327.24 («e la belva di Lerna stridente orribilmente» [*Aen.* 6.287-288: «ac belua Lerna / horrendum stridens»]), 6.30: 328.8 («e gli occhi suoi orribilmente fiammeggiano» [*Aen.* 6.300: «stant lumina flamma»; cfr. *If* 3. 109-110: «Caron dimonio, con occhi di bragia / loro accennando, tutte le raccoglie»]); riferito a Marte, in Ciampolo, 8.70: 390.17 («Marte, scolpito di ferro, sta orribilmente in mezzo la battaglia» [*Aen.* 8.700-701: «saevit medio in certamine Mavors / caelatus ferro»]).





del limbo (Padoan: «sono tante le anime del Limbo che in quella oscurità davano l'impressione di una selva fitta»);

in *If* 6.2 («dinanzi a la pietà d'i due cognati») *pietà* indica la condizione tormentosa di quelle anime, come *pieta* in *If* 7.97 («Or discendiamo omai a maggior pieta» [Padoan 1967: «verso tormenti più atroci»]) e in *If* 18.22 («A la man destra vidi nova pieta»);

in *If* 7.34-35 («poi si volgea ciascun, quand'era giunto / per lo suo mezzo cerchio a l'altra giostra»), *giostra* indica lo scontrarsi delle schiere di avari e di prodighi (cfr. *Pg* 22.42), che «a similitudine de' giostratori s'andavano a ferire e a percuotere insieme» (Boccaccio), «concursum quem vocat giostram methaphorice» (Lana), con «metafora sanguigna e sarcastica» (Mazzali): «il nuovo cozzo, beffardamente alluso come un combattimento in un torneo» (Malato); e già *riddi* (v. 24) e *metro* (v. 33) «sono usati in senso sarcastico» (Montanari); e anche la *zuffa* del v. 59, non senza «una sfumatura di triste ironia» (Grabher), è la «*giostra* d'incontrarsi e d'ingiuriarsi gli uni gli altri» (Poletto);

in *If* 11.3 («venimmo sopra più crudele stipa») *stipa* è, «metaforicamente o per traslazione», «la moltitudine delle anime racchiuse in questo baratro infernale» (Gelli), «siccome i naviganti le molte cose poste nei loro legni dicono *stivate*» (Boccaccio): «è uno luogo calcato d'alcuna cosa, come quello luogo era stivato, cioè calcato, d'anime» (Anonimo Fiorentino), e indica uno «stipamento, ammassamento [...] d'anime dannate» (Lombardi), una «calca di anime affollate nel cerchio successivo» (Porena), un «affollamento di anime» (Chimenz), «un accumulo, un fitto accalcarsi (di anime)» (Malato); «ma Dante rileva solo la triste immagine della massa pigiata là dentro [...] e di essa parla, non delle anime» (Grabher);

in *If* 13.94-97 («Quando si parte l'anima feroce / dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta, / Minòs la manda a la settima foce. // Cade in la selva, e non l'è parte scelta») l'immagine mostruosa della *selva* dei suicidi, «come in una sorta di allucinazione» (Sapegno 1968, nell'introduzione ad *If* 13), rappresenta «un tragico rovesciamento dell'istinto di conservazione e dell'amor di sé, che è naturalmente massimo, in odio di sé; l'incarceramento delle anime nelle piante, la forma più elementare di vita, presenta alla rovescia il processo generativo dell'uomo per cui le fasi vegetativa e animale culminano e si riassorbono nell'anima razionale» (Mattalia);

in *If* 13.112-114 («similmente a colui che venire / sente 'l porco e la caccia / a la sua posta») *caccia* «indica il gruppo dei battitori e dei cani che inseguono un cinghiale» (Quondam 1970: 732): «quegli e cani e uomini che di dietro il cacciano» (Boccaccio); anzi «tutto quanto fa *caccia*: cani, battitori, cacciatori a cavallo lanciati all'inseguimento» (Mattalia); si veda *GDLI* III: 476, s. v. *Caccia*<sup>1</sup>, § 5;

in *If* 21.67-68 («Con quel furore e con quella tempesta / ch'èscono i cani a dosso al poverello») *furore* e *tempesta* formano un'endiadi che sta «figuratamente per impetuosa veemenza» (Lombardi), e *tempesta* vale già per sé «impeto violento» (Pasquini/Quaglio), come in *If* 24.147-148 («e con tempesta impetüosa et agra / sovra Campo

Picen fia combattuto»: «magno impetu», «et more tempestatis» (Benvenuto); «con l'impeto e la rovina della tempesta» (Casini/Barbi);

in *If* 25.142 la *zavorra* indica i ladri «contenuti nella settima bolgia, come *zavorra* nella sentina della nave» (Torraca): le «torme di peccatori» (Porena), di cui quella bolgia è «inzavorrata» (Mattalia);<sup>36</sup>

in *If* 29.66 («languir li spirti per diverse biche») le *biche* rappresentano icasticamente le anime ammorbate dei falsari della decima bolgia, riversi l'uno sull'altro, e ammucchiati come covoni di grano;

in *Pg* 6.1 («Quando si parte il gioco de la zara») «l'astratto *gioco* sta per il concreto «giocatori»» (Pasquini/Quaglio), anzi «non solo i due giocatori, ma quanto fa giuoco, scenicamente, compresa la folla di contorno» (Mattalia);

in *Pg* 18.91-92 («E quale Ismeno già vide et Asopo / lungo di sé di notte furia e calca») l'endiadi *furia e calca* vale «folla compatta, in preda all'invasamento» (Mattalia);

in *Pd* 10.145 la *gloriosa rota* è, figuratamente, la corona degli spiriti beati nella gloria di Dio, che girano come ruota;

in *Pd* 12.3 la *santa mola* indica la corona delle anime sapienti, che gira orizzontalmente, «come fa la *mola*, cioè la macina del mulino» (Buti);

in *Pd* 13.20-21 la *doppia danza* «che circolava il punto dov'io era» indica i due cori concentrici che giravano attorno a Dante, l'uno in direzione opposta all'altro;

in *Pd* 18.112 *l'altra bēatitudo* – dove «l'astratto, puro latinismo, sta per il concreto» (Chiavacci) – ha senso «collettivo, come *gioventù* per *giovani*» (Vandelli), e «sta per l'insieme dei beati» (Ossola/Fiorentini);

in *Pd* 23.109 l'ardita giuntura *circulata melodia* (Gàrboli: «cantata ruotando in cerchio»; Pézard: «parce que l'ange la module en tournant [...] autour de Marie») «fa una cosa sola del canto e del movimento angelico» (Sapegno), risolvendo in eterea sostanza la dolcezza del canto dell'arcangelo e delle anime cantanti; «non è né uno spirito che parla né un circolo che armonizza, è una *melodia* che si gira» (Tommaseo);<sup>37</sup>

in *Pd* 24.16 e 25.99 *carole* (balli in tondo) sono i cori di beati «danzanti a tondo» (Gàrboli).

I vv. 37-39 del quinto canto, col loro «risoluto attacco», indicano «la vera natu-

20 «Le poète verra au contraire, dans le ciel du soleil, le profit que fait le juste et le sage, embarqué sur la barque de Saint Pierre ou de ses suivants» (Pézard): «che buone merc'e' carca» (*Pd* 11.123).

21 Gli spiriti beati si muovono in coro, danzando «secondo moto circolare», e «cantando sempre la loda di Dio», «ringraziandolo de la loro salute, e perchè li beati sempre si specchiano in Dio, e da lui ritornano a lui: imperò che quella è la loro beatitudine; cioè vedere Iddio» (Buti a *Pd* 18.82-93). Diversa l'interpretazione di Monterosso 1971: 886: con «riferimento a una tecnica musicale del tempo», la *circulata melodia* alluderebbe «a una forma di contrappunto che nel Medioevo aveva il nome di 'rota'».

ra del peccato, dandoci indirettamente ragione del particolare significato allusivo della pena, effigie tremenda ed eloquente della confusione interna della coscienza» (Caretti 1976: 13), e costituiscono, insomma, «il perno delle motivazioni morali del canto» (Baldelli 1999: 10), rappresentando «il passaggio dallo spettacolo oggettivo del dolore alla sua interna decifrazione»: «il passaggio, cioè, dal momento puramente emotivo delle impressioni subitane a quello riflessivo della coscienza morale della colpa» (Caretti 1976: 13). Spiegare l'*Intesi* del v. 37 come «appresi da Virgilio» sarebbe «aggiungere arbitrariamente un particolare al racconto fantastico» (Flamini); piuttosto, vi è implicito concettualmente, in rapporto al contesto narrativo, un «da me», «da solo» (Chiavacci), «per deduzione propria» (Mazzoni 1977: 108), «senza bisogno di spiegazioni» (Bellomo): «dal genere della pena [...] argomentando quello della colpa» (Rossetti); «capii, considerando la natura del tormento, corrispondente al peccato» (Pietrobono); «non già da Virgilio, ma dal modo della pena» (Mestica), «dall'evidenza immediata del contrappasso» (Pasquini/Quaglio).<sup>38</sup>

La *bufera*, travolgendo senza posa i dannati, «eterna la loro passione in tormento» (Montanari).<sup>39</sup> Questa pena, nella sua «emblematicità 'esemplare'» (Caretti 1976: 14), è «la rappresentazione sensibile» dell'istinto che «soggioga, avvince e trascina, con la sua forza immane, la volontà dell'individuo», «obbiectivazione di quel turbine interno» che è la passione amorosa (Romani 1894: 4). «Il collegamento della pena con la colpa è analogico, perché la bufera appare come il correlativo oggettivo della passione, che travolge e trascina» (Bellomo): «nel contesto escatologico dantesco, la mancanza di controllo da parte dei lussuriosi sui propri desideri si cristallizza nella loro condizione di essere trascinati senza controllo dalla bufera infernale» (Gragnoletti 2012: 13). «La relazione simbolica fra la natura del peccato e il modo della pena è talmente evidente [...] che Dante non ha bisogno di chiedere chiarimenti alla sua guida» (Ossola/Fiorentini).

Come, dunque, la *giostra* di *If* 7.35 attiene al vano scontrarsi degli avari e dei prodighi; come la *stipa* di *If* 11.3 attiene al bollire dei violenti del settimo cerchio, immersi nel Flegetonte; come la *selva* di *If* 13.97 attiene ai suicidi mostruosamente ridotti a

22 In *If* 3.61-63 («Incontante intesi e certo fui / che questa era la setta d'i cattivi / a Dio spiacenti et a' nemici sui»), *intesi* è «usato nella medesima accezione» (Bonora 1988: 17). «Dopo aver riconosciuto Celestino, Dante non poté più aver dubbio alcuno: non potevano essere che le anime dei vilissimi» (Padoan); e già Tommaseo: «Nell'*incontante* e nel *certo*, quanto veleno!». Anche in *If* 5.109, *intesi* vale più «capii» che «udii»: senza che Francesca si nominasse, Dante ha «subito riconosciuto la protagonista della ben nota e tragica vicenda» (Chiavacci), e perciò le si rivolge chiamandola affettuosamente per nome (v. 116). Cfr. poi Petrarca, 282.13-14 («te conosco e 'ntendo / a l'andar, a la voce, al volto, a' panni»), con la chiosa di Bettarini: «ti riconosco (sensibilmente) e capisco (con l'animo, col cuore) la tua vera essenza». Si veda anche Ageno 1979: 35-38.

23 La paronomasia in rima (effetto congiunto, qui, di omeoarto e isosillabismo) stringe il legame fra *tormento* e *talento* (vv. 37-39, come in *Pg* 21.64-66), con icasticità paragonabile a *ospizio* : *offizio* (vv. 16-18, e *If* 13.62-64), *rapina* : *ruina* (vv. 32-34), *priega* : *piega* (vv. 77-79), *dolore* : *dottore* (vv. 121-123), *amante* : *avante* (vv. 134-138).

vita vegetale; come la *zavorra* di *If* 25.142 attiene ai ladri della settima bolgia, «et est conveniens metaphora» (Benvenuto); come le *biche* di *If* 29.66 attengono alle anime dei falsari «ammonticchiati» (Torraca) nella decima bolgia: così qui l'immagine della *ruina* attiene ai lussuriosi in balia della passione, e illumina «lo stretto legame che allaccia tra loro indissolubilmente la passione carnale, il peccato e l'eterno tormento della bufera», svelando la «sostanza violenta e sovvertitrice di quella passione, dell'arbitrio deviante che essa esercita sull'intelletto» (Caretti 1976: 14): «nel turbine infernale che non ha mai tregua e che travolge seco con la violenza le anime dei lussuriosi, rivoltandoli in tutti i sensi e percotendoli l'un contro l'altro», è rappresentato, «per analogia», «il persistere della passione amorosa da cui in terra quelle anime vennero travolte nel peccato» (Pasquazi 1970: 183). «In questi versi il sentimento della precarietà umana e dell'eterno disordine a cui la dissociazione tra Eros e intelletto ci condanna [...], si chiarisce esplicitamente nella sua natura drammatica» (Caretti 1976: 13). Come «il vento impetuoso che flagella i dannati, trasportandoli in sua balia, significa, plasticamente, l'impeto della passione amorosa e libidinosa» (Santarelli 1971: 746), e la *rapina* (v. 32) è «figura della tempesta dell'anima» (Fratricelli), così l'immagine della *ruina*, con la sua intima connotazione di disordine, violenza, furore, raffigura la condizione dei «peccator' carnali, / che la ragion sommettono al talento» (vv. 38-39): «la pena reifica un tratto fondamentale della colpa, in particolare l'essersi fatti travolgere dall'impeto della passione, sottomettendo la razionalità e il giudizio morale al desiderio sfrenato» (Casadei 2021: 17).

Nella *ruina* dei lussuriosi si manifesta l'eterna continuità e identità tra colpa e pena, tra l'attitudine peccaminosa della vita terrena e la miserevole, inespiable condizione oltremondana: *quello amor che i mena* (v. 78)<sup>40</sup> «è allo stesso tempo il desiderio degli amanti, il loro peccato e la loro punizione per esso» (Gragnolati 2012: 14). «Nei dati oggettivi di questa rappresentazione è già evidente la partecipazione umana e morale del visitatore dell'oltretomba, che coglie quelle anime in quella situazione eterna» (Giacalone); è questo «il mulinello che succhia l'anima» (Sermonti 1988: 74).

È questa, appunto, una caratteristica precipua della *Comedia*: cogliere l'individualità della figura umana nella sua intima essenza, sottratta alla transitorietà del tempo terreno, e fissata definitivamente nella prospettiva dell'eternità, rappresentando ogni singolo individuo in quanto strutturalmente partecipe del «mondo terreno-storico», nel suo essere «già collocato nel luogo che gli compete nell'ordine divino», e quindi rimasto, dopo la morte fisica, detentore in eterno, e nel «grado più intenso», del suo «essere individuale terreno-storico» (Auerbach 1971: 78); portare, insomma, *dentro*

24 Conservando «la connotazione violenta derivata dal suo étimo» – *minari*, 'minacciare' per 'condurre' le bestie» (Baldelli 1999: 39-40) – *menare* (vv. 32, 43, 78, 114) è «verbo chiave del canto»: «l'essere preda delle passioni toglie all'uomo, con l'uso della ragione, l'esercizio del libero arbitrio e lo porta a essere passivamente condotto» (Badini Confalonieri 2018: 21; si veda anche Marcazzan 1968: 55). E nel v. 32 la consonanza a cornice tra *mena* e *rapina* sembra stringere come in una morsa gli *spirti*.

l'eternità «la storia vissuta dagli esseri umani» (Casadei 2021: 9): «quali gli individui erano, nel loro fare e patire, nelle loro intenzioni e nelle loro realizzazioni, così sono qui per sempre».<sup>41</sup>

Intesa, dunque, nella sua intima funzione organica, la parte “strutturale” di questo canto non risulta affatto estrinseca, bensì intimamente legata alla seguente – di più flagrante tensione drammatica –, e costituisce rispetto ad essa «la necessaria preparazione» (Caretti 1976: 7),<sup>42</sup> cioè l'orchestrazione lirica (quasi, a sipario chiuso, una *ouverture*) del dramma dei *peccator' carnali*, sospesa tra pietà e dannazione, e ordita e ‘concertata’ e rivissuta *sub specie aeternitatis*.

---

25 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*. Traduzione di Nicolao Merker / Nicola Vaccaro, Milano, Feltrinelli, 1963: 1462.

26 Lo stesso Caretti 1976: 7-8, indica due parti fondamentali di identica misura (vv. 1-71; vv. 72-142): «quella della cauta e progressiva preparazione ambientale, e quella dell'incontro e del colloquio: lo sfondo e il primo piano dell'episodio drammatico»; e articola la prima parte in tre parti minori (vv. 1-24: Minosse; vv. 25-45: la bufera infernale; vv. 46-69: rassegna delle anime peccatrici); e la seconda parte «nei due momenti essenziali del racconto di Francesca» (vv. 73-108: «romanzo e logica d'amore»; vv. 109-142: «origine intima della passione e colpa»); con la terzina mediana (vv. 70-72) «punto di equilibrio e di sutura» tra i due grandi momenti del canto, antefatto e vicenda.