

DIVINA COMMEDIA

COMMENTO

---

## **Canto XIII**

---

RAUCCI BIAGIO

17 maggio 2014

**S**IAMO nel secondo girone del settimo cerchio, dove vengono punite le anime dei violenti contro se stessi nelle persone (suicidi) e nelle cose (scialacquatori). Dante costruisce il canto secondo una struttura sostanzialmente ripartita in tre sequenze, ma di assai diseguale lunghezza. Nella prima, di gran lunga quella dominante (vv. 1 – 108), egli narra il suo incontro con l’anima di un famoso suicida, Pier delle Vigne, protonotaro dell’imperatore Federico II; nella seconda, breve e concitata (vv. 109 – 129), si assiste allo strazio di uno scialacquatore; nella terza e finale, breve anch’essa (vv. 130 – 151), viene nuovamente presentata l’anima di un suicida, un anonimo fiorentino. Le tre sequenze, d’altronde, sono abilmente intrecciate attraverso la drammatica interazione delle pene a cui le due categorie di dannati presenti in questo girone sono sottoposte. Infatti, all’inizio del canto, ci si fa incontro una selva misteriosa, ispida, lugubre ed echeggiante dei versi malauguranti delle Arpie annidate sugli alberi e dei lamenti di invisibili dannati. L’esperienza diretta spiega a Dante, ignaro, la natura del luogo: invitato da Virgilio a spezzare un rametto da un albero della selva, egli vede che dalla scheggia escono sangue e parole, e capisce che i dannati non si vedono perché sono gli alberi stessi del bosco, anime metamorfosate in vegetali. Gli scialacquatori, invece, vengono inseguiti per il bosco da una muta di cagne inferocite e sottoposti a un periodico sanguinoso smembramento. A sua volta la punizione degli scialacquatori, rovinando i cespugli e gli arbusti, viene a far parte della punizione dei suicidi, aprendo di continuo sanguinose ferite nella scorza arborea che li riveste. Il che accade nelle due ultime, più brevi, sequenze quando la caccia infernale infierisce su un cespuglio che si rivela poi l’anima straziata dell’anonimo suicida fiorentino.

Ferite, amputazioni, lacerazioni, smembramenti: è un canto dominato dall’ossessione del corpo fatto a brani e del sangue versato, come se l’indifferenza con cui i suicidi infierirono su di sé si fosse qui ribaltata in una sorta di ipersensibilità fisica, di reattività dolorosa alla propria vulnerabilità.

Al centro del canto c’è il personaggio di Pier delle Vigne. Un tempo onnipotente consigliere dell’imperatore Federico II, poi caduto in disgrazia per via dell’invidia degli altri cortigiani, egli si tolse la vita per sottrarsi al processo infamante che lo attendeva e per protestare la propria innocenza; purtroppo ottenendo il risultato opposto, perché il suo suicidio fu letto come l’atto disperato di un colpevole messo alle strette. Il suicidio di Piero, dunque, come calcolo sbagliato, soprattutto come imperdonabile ingiuria perpetrata – da se stesso – ai danni di quella persona giusta quale era stato fino a quel

momento. L'assurdità contraddittoria della mente suicida si rispecchia nella speciale retorica di questo canto che fin dall'inizio presenta uno stile artificioso, intessuto di figure retoriche e di metafore lambiccate. Specie nelle parole di Pier delle Vigne, contorte fino all'oscurità enigmistica, Dante riflette splendidamente le contorsioni peccaminose della mente suicida, che hanno contaminato fino alla perdizione infernale un'anima di cui pur nell'orrore di questo canto si intuisce, invece, la nativa onestà e bontà.

Riassunto alla bell'e meglio il canto, proviamo a ricompitarlo da principio.

Non era ancor di là Nesso arrivato,  
quando noi ci mettemmo per un bosco  
che da nessun sentiero era segnato.

L'attacco di questo canto stabilisce un rapporto di continuità narrativa col canto precedente 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 hanno traversato senza indugi la pista stretta che circonda il fiume e si ritrovano *per un bosco*<sup>1</sup>: inestricabile orrore vegetale.

Inutile provare a domandarsi che genere di piante popoli questo strano bosco: *non fronda verde*, ma scure e spente; non rami dritti e lisci (*schietti*) ma nocchiuti e aggrovigliati (*nvolti*); non frutti, ma spunzoni velenosi. Non praticano sterpeti così aspri né così folti – insiste Dante – *quelle fiere selvagge* che rifuggono i terreni coltivati (*colti*) dall'uomo tra Cècina e Corneto<sup>2</sup>.

Che nasconde? Che è? Chi è, qui?

---

<sup>1</sup>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 rinnova la paura*). L'uno e l'altro sono immagini della disperazione che porta alla rovina.

<sup>2</sup>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.

Le immagini che il pellegrino ha negli occhi traggono dall'esperienza del reale riscontri inadeguati, impropri, negativi, testimonianze reticenti. E il poeta, sgranando sui "non" la laboriosa anafora d'apertura, sa dirci quel che ha visto solo in ordine a quel che non ha visto, sa appena fare il verso allo scricchiolio di quella irrealtà.

A tal bosco ben si convengono le *brutte Arpie*<sup>3</sup> che proprio qui fanno i loro nidi. Le Arpie sono mostri mitologici, con volto femminile e corpo di uccello rapace, caratterizzate dalla loro laidezza. Nell'Eneide (III 209 – 57) imbrattano di diarrea le mense dei Troiani che sostano nelle isole Strofadi, costringendoli a fuggire (*che cacciar de le Strofade i Troiani*). Però il poeta, nell'informarci che sono annidate nel bosco, non dice di averle viste: nel resoconto del viaggio oltremondano le Arpie non hanno propriamente luogo: della loro presenza spettrale non si percepiscono se non lamenti sinistri, indefinibili e ubiqui<sup>4</sup>.

Il buon maestro, a questo punto, prova a interporre i sollievi della competenza topografica: «Prima di addentrarti ulteriormente nel bosco, sappi che sei nel secondo girone<sup>5</sup> – sempre, del cerchio VII –, e sarai mentre / che tu verrai ne l'orribil sabbione (e che ci resterai, finché non sarai arrivato ai bordi dell'orribile distesa di sabbia del prossimo girone). Ora apri bene gli occhi (e affidati ad essi), perché vedrai cose tali che, se te le raccontassi, screditerebbero le mie parole (*torrien fede al mio sermone*)». Come dire: ora devi affidarti agli occhi, perché alle mie parole non crederesti.

E non si è spenta la voce del maestro, che il discepolo avverte d'ogni parte un flebile gridio lamentoso, senza veder nessuno che lo faccia. Per modo che si arresta tutto smarrito<sup>6</sup>. E il pensiero gli si attorciglia nella testa, e continua ad attorcigliarsi nella spirale del verso (*Cred'io ch'ei credette ch'io credesse...*), nel quale il poeta si dice, in sostanza, dell'opinione che Virgilio ritenesse che il pellegrino fosse convinto che tutte

---

<sup>3</sup>*brutte* vale qui «sozze», come a VIII 35 (così il nostro «bruttare» vale «insozzare»).

<sup>4</sup>*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.

<sup>5</sup>Come è detto nel canto XI, il cerchio dei violenti *in tre gironi è distinto e costruito* (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...*).

<sup>6</sup>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.

quelle voci venissero emesse da gente nascosta (*gente che per noi<sup>7</sup> si nascondesse*) tra quei tronchi ramosi e ispidi, invisibile. Ma ciò che è passato realmente per la testa del pellegrino non ci è riferito: l'allucinazione non riesce a districarsi dai meandri della profonda sintassi.

Perciò<sup>8</sup>, gli dice il maestro, «Se tu tronchi qualche piccolo ramo d'una di queste piante, *li pensier ch'hai si faran tutti monchi<sup>9</sup>*». Allora il poeta, non sapendo di sé più che quel gesto, sporge titubante una mano, e coglie – non strappa, coglie – un ramoscello<sup>10</sup> da un gran pruno.

E il tronco grida<sup>11</sup>.

«Perché mi schianti?» grida. E si abbruna di sangue. E, abbrunato: «*Perché mi scerpi?*» ovvero perché mi strappi, mi svelli<sup>12</sup>. E ancora: «Non hai nessuno spirito di misericor-

---

<sup>7</sup>*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.

<sup>8</sup>*Però*: perciò (*propter hoc*). Virgilio parla per togliere Dante dal terrore in cui lo immagina caduto.

<sup>9</sup>*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.

<sup>10</sup>*ramicel*: è la fraschetta che Virgilio ha indicato; e forse il *ramicel* vuol essere anche più piccolo, se possibile, della *fraschetta* indicata da Virgilio.

<sup>11</sup>*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. 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.

<sup>12</sup>*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.

dia<sup>13</sup>? Uomini fummo, ed ora siam fatti sterpi: più pietosa<sup>14</sup> avrebbe dovuto essere la tua mano, se fossimo state anime di serpenti<sup>15</sup>...».

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. Si noti che scrive Dante: «*usciva insieme / parole e sangue*»: dove la concordanza – peraltro non insolita nell'italiano antico<sup>16</sup> – fra pluralità di soggetti e verbo al singolare, sanziona l'agghiacciante perfezione d'una coincidenza. E il poeta si lascia cadere di mano la cima del rametto, e lì sta, tacitato dallo sgomento (*e stetti come l'uom che teme*).

Il buon Virgilio scioglie il silenzio, autocitandosi: «Se costui si fosse potuto fidare di ciò *c'ha veduto pur con la mia rima*<sup>17</sup>, si sarebbe risparmiato di allungare la mano su di te: ma, *la cosa incredibile* (diciamo: l'incredibilità assoluta della situazione) mi ha indotto a suggerirgli un gesto *ch'a me stesso pesa*. Ma, a questo punto, perché non gli dici che persona fosti, così che, *'n vece / d'alcun'ammenda* (invece di offrirti un qualche impossibile compenso al danno recato), egli abbia di che rinfrancare la tua memoria, in quel mondo terreno, lassù, dove a lui è consentito tornare?».

L'intervento di Virgilio è piuttosto pretestuoso. Proviamo a spiegarlo. I suoi versi che, se Dante avesse preso a parola, si sarebbe risparmiato ecc. ecc., sono quelli – sempre del

---

<sup>13</sup>*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 abitanti 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.

<sup>14</sup>*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 e Paolo

<sup>15</sup>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.

<sup>16</sup>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).

<sup>17</sup>*la mia rima*: la mia poesia: *rima* vale genericamente per composizione poetica. Virgilio allude evidentemente all'episodio di Polidoro che Dante esplicitamente richiama a confronto con il suo testo

III dell'Eneide – in cui Enea racconta l'approdo dei fuggiaschi troiani sulle coste della Tracia. Per coprire di fronde verdi un altare improvvisato, il pio eroe tenta di svellere i rami d'un mirto. Tre volte tenta, e tre volte le radici gocciolano sangue. Finché un gemito lagrimevole si leva di sotto il tumulto di terra su cui il mirto sta piantato, e lo supplica di risparmiare un uomo sepolto: è la voce di Polidoro figlio minore di Priamo. Priamo, per allontanare il fanciullo dalla guerra di Troia, lo affidò a Polimnestore, re del Chersoneso, che aveva sposato una figlia di Priamo, Ilione. Polimnestore, quando seppe della caduta di Troia, uccise Polidoro facendolo crivellare di giavellotti. Da quei giavellotti sarebbe poi germogliato l'arbusto, ecc. ecc.

Ma la sovrapposizione delle due situazioni analoghe tradisce la loro diversità radicale. Il mirto sempreverde, flessibile e tanece è gentile metafora di un istrice di giavellotti; e la voce che Polidoro esala dal tumulto per dissuadere il concittadino dal perseverare in un sacrilegio involontario, illustra il prodigio del sangue: non è sangue. La pianta artritica e sempresecca che parla sangue nell'inferno è la forma snaturata e definitiva di un'anima snaturata; e, spezzandole un ramo, il pellegrino adempie inconsapevolmente ad un obbligo di conoscenza e a un'opera di giustizia.

Ha un bello scusarsi, Virgilio, con l'anima lesionata. Se Dante non avesse colto quel ramicello, sarebbe rimasto intrizzito in un'angoscia impalpabile, e il transito per il bosco infernale non avrebbe avuto per lui alcun valore iniziatico: per dar voce a queste piante maledette, non c'è che farle sanguinare. Infatti, che cosa vuole Virgilio con l'elegante ipocrisia del suo intervento? Semplicemente che la pianta continui a parlare, raccontando la sua storia. Che si scongiuri l'emòstasi. E lo ottiene.

E il tronco inizia: «Talmete mi alletti<sup>18</sup> con le tua parole gentili *ch'i' non posso tacere*. Anzi, non vi pesi, se mi lascerò invischiare un po' nel mio discorso. Io sono<sup>19</sup> colui

---

<sup>18</sup>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 Ciaccio, come sarà con Ugolino, e sempre in genere nell'Inferno dantesco.

<sup>19</sup>Chi parla, come abbiamo anticipato, è Petrus de Vineia, volgarmente 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. Di umile famiglia capuana, Pier 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 detenne tutt'e due le chiavi<sup>20</sup> del cuore di Federico (la chiave del sì, la chiave del no), e che, ora serrando ora disserrando, seppe girarle nella toppa con tanta discrezione e delicatezza, da togliere a chiunque altro l'accesso alla sua confidenza (*che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi*). E così ligio sono stato alle mie alte e prestigiose funzioni (*al glorioso officio*),» seguita il tronco, «da perdere prima il riposo, e infine la vita<sup>21</sup> (*li sonni e' polsi*)<sup>22</sup>). L'invidia, che non distoglie mai lo sguardo dalla casa di Cesare, perdizione del genere umano e vizio peculiare delle corti, *infiammò contra me li animi tutti*», sobillò contro di lui i cortigiani, i quali, sobillati, sobillarono l'angusto sovrano, a segno che i lieti onori si convertono in tristezza e lutto.

Ora Pier delle Vigne ragiona il suicidio con magistrale tortuosità:

L'animo mio, per disdegnoso gusto,  
credendo col morir fuggir disdegno,  
ingiusto fece me contra me giusto.

La chiusa del lungo discorso di Piero rimonta di là dal suicidio, ed è semplificata dalla

---

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.

<sup>20</sup>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 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*.

<sup>21</sup>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.

<sup>22</sup>I polsi, luogo dove pulsa il sangue, indicavano appunto la vita stessa.



disperazione: sulle recenti<sup>23</sup> e strane radici di quella pianta, cioè sull'anima dell'anima sua degradata, il cancelliere d'un tempo giura ai viandanti che non vede di aver violato mai la fedeltà<sup>24</sup> dovuta al suo signore, *che fu d'onor sì degno*<sup>25</sup>; e prega chi dei due è destinato a tornare al mondo di riabilitare la sua memoria, ancora prostrata dai colpi che l'invidia le ha inferto. E tace.

Dopo un attimo di pausa (*Un poco attese*), Virgilio sussurra a Dante di non lasciare che il silenzio dell'albero si prolunghi: «*ma parla, e chiedi a lui, se più ti piace*» ché la ferita potrebbe cicatrizzarsi. Dante prega Virgilio di continuare a interrogarlo lui, su argomenti da cui ritiene egli possa trarre profitto (*di quel che credi ch'a me satisfaccia*): egli, Dante, non sarebbe capace, tanta pietà<sup>26</sup> gli preme nel cuore<sup>27</sup>.

E Virgilio torna subito a rivolgersi a Piero, con tutta la sua consumata cortesia: «*Se l'om ti faccia / liberamente ciò che 'l tuo dir priega...*» che, con i consueti *se* augurativi alla latina e *l'om* (l'uomo) con valore impersonale (francese *on*) ma che naturalmente s'intende alludere a Dante, varrà qualcosa come: «la tua preghiera sia esaudita di buon grado, spirito incarcerato, quant'è vero che... tu ti compiacerai di spiegarci come l'anima è imprigionata nei nodi di questi arbusti (*in questi nocchi*). E dicci, ove tu lo sappia, se è mai possibile che una delle vostre anime si svincoli e spieghi il volo da queste membra di legno».

Il tronco soffia forte<sup>28</sup>, per soffrire quanto gli è necessario a parlare, finché quel soffio

---

<sup>23</sup>*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.

<sup>24</sup>*non ruppi fede*: cioè non tradii la mia fedeltà. Si ripete la parola tematica dell'inizio (v. 62), anche qui in rilievo enfatico.

<sup>25</sup>*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.

<sup>26</sup>*tanta pietà*: è la parola del canto di Francesca, che si rimanda, qui come allora, dall'uomo dannato all'uomo ancor vivo. 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.

<sup>27</sup>*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).

<sup>28</sup>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 converte in parole: risponderà brevemente. «Quando l'anima *feroce*<sup>29</sup> si allontana dal corpo, da cui si è strappata (*disvelta*<sup>30</sup>) da sé, Minosse la spedisce al settimo cerchio; cade nel bosco a caso, e là dove il caso l'ha scagliata, germoglia come *gran di spelta*<sup>31</sup>. Una volta germogliata, cresce come vermena («cioè – precisa Boccaccio – come una sottile verga, come tutte le piante fanno ne' lor principi»), poi cresce in arbusto selvatico. Le Arpie, nutrendosi delle sue foglie, dolorosamente le potano e, nel contempo, procurano un varco al manifestarsi del dolore stesso (in quei lamenti che si sono uditi all'inizio, e che riempiono il bosco)<sup>32</sup>. Come tutte le altre anime,» sospira sanguinando Pier delle Vigne, «noi torneremo nel giorno del Giudizio a raccogliere le nostre spoglie sulla terra; ma non per rivestircene, poiché non è giusto che si riabbia indietro ciò di cui ci si è deliberatamente privati (*ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie*<sup>33</sup>).

Qui le trascineremo<sup>34</sup>, e per la mesta<sup>35</sup>  
selva saranno i nostri corpi appesi<sup>37</sup>,  
ciascuno al prun de l'ombra sua molesta<sup>38</sup>».

---

Si confronti lo stesso processo (da mormorio o ruggchio indistinto a voce) nel parlare della fiamma che nasconde i consiglieri fraudolenti nella settima bolgia (XXVI 85 – 90 e XXVII 58 – 60).

<sup>29</sup>*feroce*: efferata, crudele (contro se stessa); mantiene il senso etimologico latino di crudeltà selvaggia: «imperò che come fiera incrudelisce contro se medesima» (Buti).

<sup>30</sup>*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 (per porre radici di pianta). Il verso dichiara quel *feroce* detto sopra dell'anima del suicida.

<sup>31</sup>*come gran di spelta*: con la stessa facilità del seme di spelta, erba graminacea (specie di biada) che attecchisce molto facilmente.

<sup>32</sup>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.

<sup>33</sup>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.

<sup>34</sup>*le trascineremo*: con penoso sforzo essi trascineranno quelle spoglie senza vita, inerti.

<sup>35</sup><sup>36</sup>: al limite del verso, l'aggettivo è tanto più amaro nel suo risalto: quella selva, già ora terribile, sarà ben più triste e funerea.

<sup>37</sup>*corpi appesi*: l'immagine dei corpi impiccati agli alberi, che riempiranno la selva per l'eternità, trae la sua origine dal primo 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.

<sup>38</sup>*al prun... molesta*: al pruno germogliato dalla sua stessa anima (*ombra*), a lui infesta (<sup>39</sup>) 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.

I due sono ancora protesi in ascolto, vicino all'albero suicida, nella convinzione che voglia dire altro, *quando noi fummo d'un romor sorpresi*<sup>40</sup> come il cacciatore che dal suo appostamento (*a la sua posta*) sente avvicinarsi il cinghiale e la muta che lo tallona, e ode insieme l'urlo dei cani e il fruscio delle frasche.

Il cinghiale sono due dannati, e la sistematica del canto XI non lascia dubbi sul fatto che di scialacquatori si tratti: ndi e graffiati, appaiono da sinistra, fuggendo così forte, da rompere ogni ostacolo (*ogne rosta*<sup>41</sup>), da strappar via l'intrico del sottobosco.

Quello davanti<sup>42</sup> invoca urlando la morte<sup>43</sup>; quello di dietro<sup>44</sup> sbeffeggia cagnescamente la velocità del primo<sup>45</sup>, ma poi, mancandogli il fiato, si tuffa in un cespuglio e ci si

---

<sup>40</sup>*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 Ciaccio nel fango), irrompono sulla scena due nuovi peccatori: sono gli scialacquatori (i distruttori 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.

<sup>41</sup>*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). 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

<sup>42</sup>*Quel dinanzi...*: secondo gli antichi si tratta di Lano (Arcolano) di Ricolfo Maconi, giovane senese ricchissimo, che appartenne alla cosiddetta «brigata spenderaccia» (cfr. XXIX 130) 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. La morte da lui cercata nella battaglia riappare nelle parole che ora grida, e che riflettono l'ultimo momento cosciente della sua vita.

<sup>43</sup>*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».

<sup>44</sup>*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 narra. 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).

<sup>45</sup>*tardar troppo*: esser troppo lento (rispetto a Lano), e quindi alla portata dei cani inseguitori; per questo inveisce contro il più veloce

aggroviglia. Qui irrompe una muta di nere cagne<sup>46</sup>, *bramose*<sup>47</sup> e *correnti*<sup>48</sup>, come veltri appena liberati dalla catena; cagne che si avventano sull'aggrovigliato, lo lacerano smembrandolo, e scompaiono portandosi via fra i denti brandelli di carne straziata (*poi sen portar*<sup>49</sup> *quelle membra dolenti*: sulla consistenza anatomica delle anime dei trapassati danteschi, seguita ad aleggiare un confuso mistero).

Virgilio, senza dir parola, conduce (*menommi*) Dante *per mano* al cespuglio che, *per le rotture*<sup>50</sup> *sanguinenti invano*<sup>51</sup>, piange sangue e i rimproveri seguenti: «A cosa ti è servito farti schermo di me? Che colpa ho io della tua vita sciagurata?».

Virgilio domanda al neo dannato cespuglio (la sua condizione di cespuglio, appunto, denuncia una scarsa potatura), dolorante, chi è, chi fu, lui che *per tante punte*<sup>52</sup> *soffia con sangue*<sup>53</sup> *doloroso sermo*. E lui supplica i viandanti che stanno contemplando il suo indecoroso strazio (*lo strazio disonesto*<sup>54</sup>) di raccogliere le fronde strappate (*si da me disgiunte*<sup>55</sup>), e ammucchiarle a piè del tristo cespuglio (*cesto*<sup>56</sup>). «Fui», soggiunge, «cit-

---

<sup>46</sup>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).

<sup>47</sup>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 necessitài sono bramose, perché fanno l'uomo bramoso»: Buti). Ma a questa immagine se ne sovrappone un'altra, quella delle *cagne magre studioso e conte* che caceranno e azzanneranno nel sogno Ugolino e i figli. È un altro legame, tra i tanti, di questo con l'ultimo cerchio.

<sup>48</sup>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.

<sup>49</sup>si portarono via, ognuna il suo pezzo. Immagine terribile, accentuata dal lento scandirsi del verso dopo la furia di quello che precede.

<sup>50</sup>*per le rotture*: attraverso le ferite provocate da Iacopo.

<sup>51</sup>*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.

<sup>52</sup>*punte* sono le estremità dei suoi rami, ora troncate, che appaiono come tante punte acute e piangenti.

<sup>53</sup>*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*, dove *sermo* sta per «discorso» (dal nominativo latino, invece della forma volgare *sermone*) è usato un'altra volta nella Commedia (Par. XXI 112), ugualmente in rima.

<sup>54</sup>*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).

<sup>55</sup>*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.

<sup>56</sup>*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

tadino di quella città che (divenuta cristiana) cambiò il suo primo protettore (cioè il dio Marte) con san Giovanni Battista; onde l'antico non cesserà di contristarla con la sua arte funesta. E se di questo patrono originario non fosse rimasta una qualche traccia sul passo d'Arno (cioè sul luogo dove si passa il fiume), i cittadini che riedificarono la città sulle ceneri che Attila s'era lasciate indietro, avrebbero sprecato fatica (*avrebbero fatto lavorare indarno*)<sup>57</sup>».

La circonlocuzione con cui il cespuglio designa Firenze è molto involuta, ma non oziosa. Cerchiamo di spiegare il perché. La *vista* del dio Marte che resta ancora in capo a Ponte Vecchio, e che scongiurerebbe la rovina definitiva di Firenze, era la parte inferiore di una statua equestre (in realtà non romana, ma gotica) che si diceva fosse appartenuta al tempio del dio Marte, poi divenuto la chiesa di San Giovanni.

Tolta dal tempio, non fu distrutta, ma posta su una torre presso l'Arno. 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. Ma con l'alluvione del 1333 («il diluvio che fece cadere li tre ponti di Firenze» come dice 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 con cui si chiude il canto (e con esso il dire del cespuglio) – l'impiccarsi del fiorentino – sembra porsi come naturale conseguenza dell'esser egli nato in quella città: lui-anima ha impiccato il suo povero corpo a una trave di casa (*Io fei gibetto*<sup>58</sup> *a me de le mie case*). A Firenze.

---

sopportare, pur di vivere (Aen. VI 434-7).

<sup>57</sup>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 pianeta 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)

<sup>58</sup>*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

### Canto XIII

Non era ancor di là Nesso arrivato,  
quando noi ci mettemmo per un bosco  
che da nessun sentiero era segnato. 3

Non fronda verde, ma di color fosco;  
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;  
non pomi v'eran, ma stecchi con tòscò: 6

non han sì aspri sterpi né sì folti  
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno  
tra Cecina e Corneto i luoghi cólti. 9

Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,  
che cacciar de le Strofade i Troiani  
con tristo annunzio di futuro danno. 12

Ali hanno late, e colli e visi umani,  
piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;  
fanno lamenti in su li alberi strani. 15

E 'l buon maestro "Prima che più entre,  
sappi che se' nel secondo girone",  
mi cominciò a dire, "e sarai mentre 18

che tu verrai ne l'orribil sabbione.  
Però riguarda ben; sì vederai  
cose che torrien fede al mio sermone". 21

Io sentia d'ogne parte trarre guai,  
e non vedea persona che 'l facesse;  
per ch'io tutto smarrito m'arrestai. 24

Cred'io ch'ei credette ch'io credesse

---

terribile canto.

che tante voci uscisser, tra quei bronchi  
da gente che per noi si nascondesse. 27

Però disse 'l maestro: "Se tu tronchi  
qualche fraschetta d'una d'este piante,  
li pensier c'hai si faran tutti monchi". 30

Allor porsi la mano un poco avante,  
e colsi un ramicel da un gran pruno;  
e 'l tronco suo gridò: "Perché mi schiante?". 33

Da che fatto fu poi di sangue bruno,  
ricominciò a dir: "Perché mi scerpi?  
non hai tu spirito di pietade alcuno? 36

Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:  
ben dovrebb'esser la tua man più pia,  
se state fossimo anime di serpi". 39

Come d'un stizzo verde ch'arso sia  
da l'un de' capi, che da l'altro geme  
e cigola per vento che va via, 42

sì de la scheggia rotta usciva insieme  
parole e sangue; ond'io lasciai la cima  
cadere, e stetti come l'uom che teme. 45

"S'elli avesse potuto creder prima",  
rispuose 'l savio mio, "anima lesa,  
ciò c'ha veduto pur con la mia rima, 48

non averebbe in te la man distesa;  
ma la cosa incredibile mi fece  
indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa. 51

Ma dilli chi tu fosti, sì che 'n vece  
d'alcun'ammenda tua fama rinfreschi

nel mondo sù, dove tornar li lece”.	54
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.	57
Io son colui che tenni ambo le chiavi del cor di Federigo, e che le volsi, serrando e diserrando, sì soavi,	60
che dal secreto suo quasi ogn’uom tolsi: fede portai al glorioso officio, tanto ch’i’ ne perde’ li sonni e ’ polsi.	63
La meretrice che mai da l’ospizio di Cesare non torse li occhi putti, morte comune e de le corti vizio,	66
infiammò contra me li animi tutti; e li ’nfiammati infiammar sì Augusto, che ’ lieti onor tornaro in tristi lutti.	69
L’animo mio, per disdegnoso gusto, credendo col morir fuggir disdegno, ingiusto fece me contra me giusto.	72
Per le nove radici d’esto legno vi giuro che già mai non ruppi fede al mio signor, che fu d’onor sì degno.	75
E se di voi alcun nel mondo riede, conforti la memoria mia, che giace ancor del colpo che ’nvidia le diede”.	78
Un poco attese, e poi “Da ch’el si tace”, 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

di dirne come l'anima si lega  
in questi nocchi; e dinne, se tu puoi,  
s'alcuna mai di tai membra si spiega". 90

Allor soffiò il tronco forte, e poi  
si convertì quel vento in cotal voce:  
"Brevemente sarà risposto a voi. 93

Quando si parte l'anima feroce  
dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta,  
Minòs la manda a la settima foce. 96

Cade in la selva, e non l'è parte scelta;  
ma là dove fortuna la balestra,  
quivi germoglia come gran di spelta. 99

Surge in vermena e in pianta silvestra:  
l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,  
fanno dolore, e al dolor fenestra. 102

Come l'altre verrem per nostre spoglie,  
ma non però ch'alcuna sen rivesta,  
ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie. 105

Qui le trascineremo, e per la mesta  
selva saranno i nostri corpi appesi,  
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

similmente a colui che venire  
sente 'l porco e la caccia a la sua posta,  
ch'ode le bestie, e le frasche stormire. 114

Ed ecco due da la sinistra costa,  
nudi e graffiati, fuggendo sì forte,  
che de la selva rompieno ogni rosta. 117

Quel dinanzi: "Or accorri, accorri, morte!".  
E l'altro, cui pareva tardar troppo,  
gridava: "Lano, sì non furo accorte 120

le gambe tue a le giostre dal Toppo!".  
E poi che forse li fallia la lena,  
di sé e d'un cespuglio fece un groppo. 123

Di dietro a loro era la selva piena  
di nere cagne, bramose e correnti  
come veltri ch'uscisser di catena. 126

In quel che s'appiattò miser li denti,  
e quel dilaceraro a brano a brano;  
poi sen portar quelle membra dolenti. 129

Presemi allor la mia scorta per mano,  
e menommi al cespuglio che piangea,  
per le rotture sanguinenti in vano. 132

"O Iacopo", dicea, "da Santo Andrea,  
che t'è giovato di me fare schermo?  
che colpa ho io de la tua vita rea?". 135

Quando 'l maestro fu sovr'esso fermo,  
disse "Chi fosti, che per tante punte

soffi con sangue doloroso sermo?". 138

Ed elli a noi: "O anime che giunte  
siete a veder lo strazio disonesto  
c'ha le mie fronde sì da me disgiunte, 141

raccoglietele al piè del tristo cesto.  
I' fui de la città che nel Batista  
mutò il primo padrone; ond'ei per questo 144

sempre con l'arte sua la farà trista;  
e se non fosse che 'n sul passo d'Arno  
rimane ancor di lui alcuna vista, 147

que' cittadin che poi la rifondarno  
sopra 'l cener che d'Attila rimase,  
avrebber fatto lavorare indarno. 150

Io fei gibbetto a me de le mie case".