

ROSARIO CASTELLI

«Già mi sentia tutti arricciar li peli / de la paura»: lettura di “Inferno” XXIII<sup>1</sup>

I canti dedicati alla quinta bolgia infernale e che precedono il XXIII sono quelli dei diavoli neri, con i loro nomi bizzarri (Alichino, Calcabrina, Farfarello, Barbariccia, Cagnazzo, Graffiacane, Libicocco, Draghignazzo, Ciriatto, Barbarello, Rubicante, Malacoda, Scarmigliane) frutto di un'accorta strategia inventiva che combina le deformazioni acustiche dell'onomastica toscano-lucchese (Calcabrina per Scaldabrina; Cagnazzo per Canasso; Libicocco per Biccicocco; Rubicante per Rubaconte, e così via), relativa alle famiglie parteggianti per i guelfi neri, con la tradizione demonologica popolare veicolata da forme di spettacolo teatrale e con il *topos* del *nomina sunt consequentia rerum* che allude alle caratteristiche che identificano singolarmente i diavoli (Calcabrina è colui che calpesta la brina, cioè la “grazia” perché è questo che la brina rappresenta secondo i commentatori medievali;

---

<sup>1</sup> Le citazioni dei passi sono tratte da Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, *Le opere di Dante Alighieri*, edizione nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, 7, Firenze, Le Lettere, 1994. Riteniamo che il XXIII dell'*Inferno* non abbia goduto, nel tempo, dell'attenzione che meriterebbe, al punto da essere rubricato un po' drasticamente come «il più debole delle bolge», nell'edizione dei Meridiani Mondadori: A. M. Chiavacci Leonardi, *Introduzione e commento al canto XXIII*, in Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, Milano, Mondadori, 1991, p. 678. Una bibliografia critica cui rimandiamo è quella contenuta in *Cento canti per cento anni. Lectura Dantis Romana*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, 2, Roma, Salerno, 2013. Tra i saggi più significativi dedicati al canto, oltre quelli citati nelle successive note, ci sembra però opportuno segnalare almeno: A. Sacchetto, *Il Canto XXIII dell'Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1961; E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olski, 1961; L. Pietrobono, *Il canto degli ipocriti: (XXIII dell'Inferno)*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1961; R. Bacchelli, *Da Dite a Malebolge*, in *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 845-878; F. Maggini, in *Due letture dantesche inedite*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 1-22; V. Russo, *Il canto XXIII dell'Inferno*, in *Esperienze e letture dantesche*, Napoli, Liguori, 1971, pp. 9-52; S. Guyler, *Virgil the Hypocrite-almost: a re-interpretation of "Inferno" XXIII*, «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», XC, 1972, pp. 25-42; P. Giannantonio, *Il canto XXIII dell'Inferno*, «Critica letteraria», VII, 2, Napoli, Loffredo, 1979, p. 211-234, poi in *Endiadi. Dottrina e poesia nella 'Divina Commedia'*, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 119-146; G. Di Pino, *Il canto XXIII dell'Inferno*, in *Per Renzo Negri*, volume monografico di «Italianistica», I, Milano, Marzorati, 1979, pp. 499-513; A. Tartaro, *Il cammino degli ipocriti*, in *Lecture dantesche, Roma, Bulzoni*, 1980, pp. 31-66; J. D. Falvo, *The irony of deception in "Malebolge": "Inferno" XXI-XXIII*, «Lectura Dantis», II, 1988, pp. 55-72; Tibor Wlassics, *The painted people: Lectura "Inferno" XXIII*, «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», 31, 1, 1990, pp. 8-26; R. J. Payton, *Cantos XXIII-XXV. Hypocrisy and theft. St. Thomas and the interrelations of sins*, in *A modern reader's guide to Dante's "Inferno"*, New York, Peter Lang, 1992, pp. 173-192; G. Baroni, *Il XXIII canto dell'Inferno*, «Atti della Dante Alighieri a Treviso 1989-1996», II, 1996, pp. 20-31; John A. Scott, *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis Tauricensis. Inferno*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 321-334; M. Scotti, *Il canto degli ipocriti ("Inf." XXIII)*, in *Contesti della Commedia. Lectura Dantis Fridericiana 2002-2003*, Bari, Palomar, 2004, pp. 155-197; B. Porcelli, *Nome, numero, peso, tempo*, in *"Inferno" XXIII*, «Filologia e Critica», XXXI, 1, gennaio-aprile 2006, pp. 57-74; C. Keen, *Fathers of lies: (mis)reading of clerical and civic duty in "Inferno" XXIII*, in *Dante and the Church. Literary and Historical Essays*, a cura di P. Acquaviva e J. Petrie, Dublin, Four Courts Press, 2007, pp. 173-207; G. Bàrberi Squarotti, *XXIII. Là giù troviamo una gente dipinta*, in *Tutto l'Inferno*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 143-147.

Cagnazzo è grosso e ringhioso come un cane; Rubicante è paonazzo).<sup>2</sup> Dopo il carosello grottesco della bolgia dei barattieri, l'atmosfera dell'ottavo cerchio infernale conosce una virata decisa in direzione di una pensosità turbata. Virgilio e Dante approfittano dello scompiglio creato dalla rissa fra Alichino e Calcabrina per allontanarsi, e al poeta basta un bellissimo endecasillabo incipitario («Taciti, soli, senza compagnia»)<sup>3</sup> per incastonare una situazione psicologica nuova, imprimendo una violenta decelerazione al dinamismo precedente e mettendo la sordina al frastuono da cui i pellegrini sono appena scampati.<sup>4</sup>

Occorre dire, in premessa, che nel successivo snodo narrativo, il poeta opta per una strategia di rappresentazione tutta giocata su uno straordinario equilibrio dialettico tra allusione ed espressione, visibile e invisibile, detto e non-detto e su un intreccio di similitudini che disegnano un ragionamento sempre visivo.<sup>5</sup> In chiave c'è, intanto, un'immagine fratesca che condensa simbolicamente i significati successivi: il maestro e l'allievo procedono silenziosi, ognuno immerso nei propri pensieri, sull'argine fra quinta e sesta bolgia, il primo avanti l'altro dietro, in ordine d'autorevolezza come i frati minori francescani in cui ci si poteva verosimilmente imbattere camminando per le campagne toscane dell'epoca, ma anche secondo una consuetudine del procedere dei due pellegrini, già esplicitata all'inizio della cantica («Allor si mosse, e io li tenni dietro», *Inf.* I, 136) e ribadita, per esempio, nell'incipit del canto X in cui Virgilio «sen va per un secreto calle» (*Inf.*, X, 1) con Dante un passo dietro lui («e io dopo le spalle»; *Inf.* X, 3).

Il richiamo figurativo prelude però, più che altro, alla centralità che l'immagine dei monaci ha in un canto che si polarizza, in generale, su quattro nuclei narrativo-tematici che potremmo così riassumere: la particolare condizione psicologica di Dante, turbato e atterrito oltre misura; il ruolo di Virgilio nel contenere e indirizzare il turbamento del discepolo; la situazione dell'incontro con i «frati godenti» e con la torma degli ipocriti; la sconvolgente e raccapricciante visione di Càïphas.

Nei primi venti versi, la calma esteriore che sembra prevalere è in realtà inversamente proporzionale al tumulto interiore; i due pellegrini, infatti, sono spaventati, hanno ancora negli occhi e nelle orecchie la rapsodia diabolica cui hanno assistito, culminante nella zuffa tra Calcabrina che muove su Alichino per azzuffarsi, finendo insieme nella pece bollente. Dante rimemora quanto ha appena visto e

---

<sup>2</sup> Su questi aspetti, rimandiamo alle note al canto nell'edizione della *Commedia* a cura di S. A. Chimenz, Torino, Utet, 2000 nonché al saggio di E. Landoni, *Virgilio si è distratto. Una proposta per "Inf.", XXI-XXIII*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXVIII, 1, 2010, pp. 9-18.

<sup>3</sup> Sull'incipit del canto, si legga C. Pepe, «*Taciti e soli, e senza compagnia, Ne andavam l'un dinanzi e l'altro dopo Come i frati minor vanno per via*». «*Inf.* XXIII, 1-3, in *Scritti danteschi*, a cura di G. Angiolillo, Salerno, Edisud, 1981, pp. 117-122.

<sup>4</sup> Sulla continuità di natura stilistica e generalmente formale con i canti XXI e XXII, si legga D. Conrieri, *Il secondo e il terzo tempo dell'episodio dei barattieri ("Inferno" XXII e XXIII, 1-57)*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CIII, CLXIII, 521, 1986, pp. 1-26.

<sup>5</sup> La rilevanza di questa strategia è messa in luce da N. Mineo, *Lettura di «Inferno» XXIII*, in AA.VV., *Dante tra antichità, medioevo ed età moderna*, a cura di S. Cristaldi e C. Tramontana, Catania, CUECM, 2008; ma riguardo l'insistenza sulla categoria del 'vedere' e sull'importanza del guardare, particolarmente intensa nei canti che precedono il XXIII trovando in questo il suo compimento, si legga ancora il saggio della Landoni di cui alla nota 2.

associa la situazione a una famosa favola esopiana - quella della rana e del topo - per mezzo della quale si addentra in una sorta d'esercizio di «analisi militante della psicologia diabolica».<sup>6</sup> La storiella era fin troppo nota già nel Medioevo, la si poteva leggere in varie raccolte, come il *Liber Esopi* che Dante cita espressamente nel *Convivio* (IV, XXX).<sup>7</sup> Ragion per cui non si prende la briga di raccontarla nuovamente, dandone per implicita la conoscenza da parte del lettore e la consapevolezza del senso. L'erronea attribuzione medievale a Esopo non conta tanto quanto il valore morale intrinseco e cioè il principio per cui la discordanza tra ciò che si dice e ciò che si fa, tanto più se attuata con malizia, come fa la rana, finisce col nuocere anche a chi la attua. Il topo che le chiede aiuto per attraversare il fiume, si vede tirato giù fino ad affogare quand'è in mezzo all'acqua, per il tradimento del patto animalesco. Ma il nibbio, che dall'alto adocchia le prede e si fionda su entrambe artigliandole e portandosele via, è la nemesi della malaccorta perfidia anfibia e della sua fraudolenta loquacità.

È chiaro che le tre creature sono travestimenti analogici della situazione diavolesca precedente, meno evidente è l'esatta identificazione tra i personaggi della favola e gli elementi della situazione infernale precedente anche se la maggior parte dei commentatori concordano riconoscendo nel topo Alichino, il diavolo che combina il guaio, nella rana Calcabrina che arriva dall'alto fingendo di volerlo salvare, ma precipitandosi in realtà con l'impulso rissoso di chi vuole gettarsi nella mischia, per il piacere un po' malandrino di azzuffarsi, e nel nibbio la pece in cui entrambi s'invischiano. La perfetta riducibilità reciproca delle due situazioni - quella appena vissuta e la fiabesca - è spiegata attraverso l'esempio di un'omologia lessicale per cui due avverbi temporali che vogliono dire la stessa cosa - cioè "adesso" (Dante usa le forme dialettali del fiorentino "mo", da *modo* latino, ancora usato nell'Italia centro-meridionale, e il pisano-lucchese "issa", da *ipsa hora*, che è invece voce settentrionale - non sono altrettanto equivalenti o sovrapponibili, se si presta attenzione a come iniziano e a come finiscono entrambe: «ché più non si pareggia 'mo' e 'issa' / che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia / principio e fine con la mente fissa» (*Inf.*, XXIII, 7-9).<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> B. Capaci, *In fuga sui versi sdrucchioli. Dante e Virgilio nel canto XXIII*, in *Presi dalle parole. Gli effetti della retorica nella letteratura e nella vita*, Bologna, Pades, 2010, p. 65. Sulla sonorità e sul sistema degli effetti ritmico-acustici del poema, segnaliamo l'accurata monografia P. Sessa, *Suoni e voci nella "Commedia" di Dante*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 2016.

<sup>7</sup> Ma Dante non si rifaceva al testo classico, bensì verosimilmente a uno dei volgarizzamenti di età carolingia, come il *Romulus*; sulla questione della conoscenza diretta di Esopo e dell'interpretazione complessiva del passo, rimandiamo ai seguenti studi: N. M. Larkin, *Another look at Dante's Frog and Mouse*, «Modern Language Note», LXXI, 1962, pp. 94-99 e, dello stesso autore, *Inferno XXIII, 4-9 Again*, «Modern Language Note», LXXXI, 1, 1966, pp. 85-88; G. Padoan, *Il "Liber Esopi" e due episodi dell'"Inferno"*, in *Il pio Enea, l'empio Ulisse*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 151-169; A. Bisanti, *La tradizione favolistica mediolatina nella letteratura italiana dei secoli XIV e XV*, «Schede Medievali», XXIV-XXV, 1993; J. Varela-Portas de Orduña, *Función y rendimiento de la fábula de Esopo en la "Divina Commedia" ("Inf." XXIII 1-9)*, «Medioevo y literatura», IV, 1995, pp. 439-451; B. Peroni, *Figure di animali nella "Commedia"*, in *Lezioni su Dante*, a cura di G. Nuvoli, Bologna, Archetipo libri, 2011, pp. 227-238; L. Marozzi, *Dante ed Esopo*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi e L. Marozzi, Bologna, Carocci, 2013, pp. 131-149.

<sup>8</sup> Sulla questione si veda F. Franceschini, *Tra secolare commento e storia della lingua: "ora", "mo", "issa"/"istra", "adesso", "avale", nella «Commedia» e negli antichi commenti*, in *Leggere Dante*, a cura di L.

L'associazione d'idee esplode letteralmente nella mente di Dante («e come l'un pensier de l'altro scoppia»; *Inf.*, XXIII, 10), abilissimo nel rendere visibile un pensiero astratto, e anzi l'involontaria analogia sembra accrescere la prima paura che, lungi dal placarsi, è alimentata invece da un'ulteriore remota preoccupazione. Dante si attribuisce intimamente la responsabilità propria e di Virgilio nell'aver dato troppa corda al barattiere di Navarra, causando danno e scorno ai diavoli, e temendo così la loro esasperazione («ch'assai credo che lor nòi»; *Inf.*, XXIII,15; la "noia" e il "noiare", nell'accezione che ne aveva la cultura medievale, sono una forma di vera e propria sofferenza fisica, come sperimenterà anche Petrarca). E una volta che l'ira per la beffa subita avrà fatto groppo - "aggueffare" significa aggiungere filo al filo per fare una matassa (la "gueffa", dal longobardo "wyffa", è lo spago avvolto insieme, un filo sopra l'altro) - una volta dunque che lo scorno subito si sarà ammatassato con la naturale perfidia diabolica, i diavoli gli si avventeranno dietro, più crudeli del cane che sta per addentare la lepre («lievre ch'elli acceffa», dove "lievre" è inequivocabile francesismo e "acceffare" è un termine mutuato dal linguaggio venatorio per dire "azzannare", afferrare col ceffo, cioè il muso).

Ecco allora che questa seconda associazione d'idee, che scaturisce dall'analogia con la favola esopiana, concorre alla sua rilettura per cui la rana alluderebbe al barattiere Ciampolo di Navarra e alla sua perfidia, e il topo alla coppia dei diavoli che, caduti nel tranello, rischiano di fare una brutta fine. Cosicché, sommando l'idea della rapacità del nibbio all'idea della rabbia dei diavoli, il risultato è che Dante è ora in preda al panico, a una sensazione di vero e proprio raccapriccio che si traduce in una vera e propria reazione psicosomatica («Già mi sentia tutti arricciar li peli»; *Inf.* XXIII, 19) causata da una paura concreta che, quantunque suscitata da una fantasia, appare così viva da materializzarsi, da configurarsi alla stregua di una minaccia incombente che rende il poeta circospetto, gli fa voltare sempre la testa indietro, come se si sentisse braccato, aspettandosi di veder spuntare le Malebranche da un momento all'altro («io li imagino sì, che già li sento»; *Inf.*, XXIII, 24). Al culmine di una *climax* ascendente («i' ho pavento» - «li avem già dietro» - «già li sento»; *Inf.*, XXIII, 22-24), a questo punto, la sospensione riflessiva che ha contrassegnato l'incipit si spezza all'improvviso, sotto la pressione della paura, dell'immaginazione che trasforma in realtà il concetto.<sup>9</sup>

Neanche Virgilio è tranquillo, anche se il suo dire sembra essere più controllato, come si addice a un saggio che ha già previsto l'incombente di una minaccia e ha prontamente valutato il da farsi. «S'io fossi di piombato vetro»: così premette, se fossi cioè un «vetro terminato con piombo», come dice Dante nel *Convivio* (III, IX), e quindi uno specchio, non riuscirei a riflettere la tua persona («l'immagine di fuor tua»;

---

Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 85-112; poi in *Tra secolare commento e storia della lingua. Studi sulla "Commedia" e le antiche glosse*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 179-203.

<sup>9</sup> In ordine alla paura di Dante, qualche suggestione può venire dalla lettura, in chiave meramente psicanalitica, di M. Pigazzini, *Freud va all'Inferno. Il viaggio dell'uomo da Dante a oggi passando per Freud*, Vol. 5: *Canti XXIII-XXX*, emuse, 2015. Ma si veda anche S. A. Gilson, *The anatomy and physiology of the human body in the "Commedia"*, in *Dante and the human body. Eight essays*, a cura di J. C. Barnes e J. Petrie (2007), pp. 11-42.

*Inf.*, XXIII, 26) con la stessa prontezza e simultaneità con cui m’immagino i pensieri che ti si agitano nella mente, la tua interiorità che ricevo con materica evidenza («d’entro impetro»; *Inf.*, XXIII, 27). Alcuni commentatori (Torraca, per esempio) intesero l’“impetro” come lo “scogliere dentro sé”, ma in questo senso la similitudine con lo specchio sembrerebbe più confusa e debole, data l’opacità della pietra. Più che l’“impetrare”, comunque, ci sembra che acquisti maggior rilievo l’aggettivo “piombato” che concorre, con l’immagine iniziale dei frati, a definire il registro plumbeo e fratesco del canto.

Virgilio legge quindi nella mente di Dante, comunica quasi telepaticamente con lui e confonde i pensieri del discepolo che “vengono” tra i suoi, come fossero persone (ma qui la personificazione, che è convenzione della lirica stilnovista, serve a dare ancora evidenza fisica alla paura, come se la torma dei pensieri fosse paragonabile al panico che si può ingenerare in una folla e che fa scappare le persone in ogni direzione) e lo fanno decidere risolutamente per una soluzione: entrambi devono correre lungo il declivio dell’argine alla loro destra, sperando che non sia troppo ripido, e scendere nell’altra bolgia attraverso esso, per evitare di essere braccati dai diavoli, come s’immaginano possa accadere.

Non fa in tempo a dirlo a Dante che questi vede arrivare davvero i diavoli ad ali spiegate e qui è come se ci fosse uno scarto cinetico che aumenta l’angoscia, un’improvvisa accelerazione resa attraverso la rima sdrucchiola di “scendere” con “rendere” e “prendere”, e che sdrucchiolando suggerisce l’accelerazione del ritmo.<sup>10</sup> Dante ha una spiccatissima sensibilità che, secondo alcuni commentatori, ha qualche analogia con la tecnica musicale;<sup>11</sup> al di là di questa suggestione, è da ritenere forse che il poeta abbia semplicemente una padronanza assoluta del ritmo propriamente narrativo, sappia perfettamente come dosare accelerazioni e pause come un esperto affabulatore. Il canto, in effetti, è come se procedesse a due velocità alternando, in parallelo alla dialettica tra allusione ed espressione, il doppio pedale tra lentezza e velocità. L’istantaneo dinamismo metrico interno riproduce quello del repentino sottrarsi all’attacco degli assalitori attraverso la corsa che i due personaggi intraprendono, ma si tenga presente che pochi versi prima Virgilio ha già accennato alla velocità e simultaneità della sua intuizione telepatica dei pensieri di Dante,<sup>12</sup> paragonandola al riflesso di uno specchio che istantaneamente replica una forma e a cui, di lì a poco, farà da contrappunto la lentezza della processione degli «incarcerati», esasperante al punto che anche l’incedere *lento pede* dei due pellegrini apparirà paradossalmente ai dannati come una corsa. Si ricordi altresì che, all’inizio del canto, quest’elastico dinamico aveva conosciuto già una variante nel doppio movimento dei due poeti che procedono di conserva, cui corrisponde a contrasto la tumultuosa torma dei pensieri che per analogia “scoppiano” in testa a Dante. Il fiato gli si mozza

---

<sup>10</sup> Sui versi sdrucchioli e sulla velocità del loro accento dato dall’arretramento della tonica e dalle due atone consecutive, cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

<sup>11</sup> Su questa chiave insiste, tra i primi, E. Bonora, *Gli ipocriti di Malebolge*, in *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 3-29.

<sup>12</sup> Si legga, a tal proposito, R. Hollander, *Virgil and Dante as mind-readers (“Inferno” XXI and XXIII)*, «Medioevo Romanzo», IX, aprile 1984, 1, pp. 85-100.

in gola e lo paralizzerebbe, se non intervenisse Virgilio afferrandolo, come una madre agitata dal repentino istinto di protezione, la quale è pronta ad agguantare fisicamente il figlio in pericolo, senza stare a preoccuparsi di essere discinta nel momento dell'emergenza: «Lo duca mio di subito mi prese, / come la madre ch'al romore è desta / e vede presso a sé le fiamme accese»; *Inf.*, XXIII, 37-39). Le ragioni dell'immagine materna sono varie e non riconducibili esclusivamente alla maggiore potenza del sentimento femminile rispetto a quello paterno, quanto alla consuetudine dantesca di richiamare il rapporto madre-figlio - in cui è adombrato il rapporto con Virgilio - ogni volta che si sente dominato dal sentimento della paura. Ma ancor più decisivo appare il fatto che la Madre sia colei che dà alla luce, fa nascere, e in questo drammatico itinerario d'iniziazione sarà Virgilio - compagno di viaggio prima, poi guida e ora anche Madre - a far nascere Dante alla ragione, a rivelargli una fede composta, una fede che può tremare di una paura, ma che alla fine s'impone sulla paura naturale, una fede che ha la scandalosa dignità di una madre nuda il cui unico scopo è quello di proteggere il figlio.

Eccoli allora precipitarsi entrambi lungo la parete che delimita uno dei due lati della successiva bolgia, come l'acqua che sgorga impetuosa, avviata e stretta in un canale, per far girare la ruota di un mulino di terraferma (sull'Arno c'erano anche dei mulini posti su barconi al centro dei fiumi) e che si fa più veloce nel punto di massima pendenza, quando si avvicina di più alle pale. Arrivati al fondo dell'altra bolgia, ormai in salvo, i due pellegrini possono guardare i diavoli in alto, impossibilitati ad andar oltre perché la Provvidenza divina che li ha destinati alla guardia della quinta, ha negato loro la facoltà di sconfinare. Dante dice «l'alta provvidenza» - lo scrive con la minuscola - che è sì quella imperscrutabile volontà divina della teologia scolastica, in senso dottrinale, ma potrebbe essere benissimo anche la preveggenza prudenza divina, ma tant'è che la fuga dei due rappresenta anche il congedo da quella che Vossler definiva una «drastische Situationskomik»<sup>13</sup>, cioè la situazione farsesca dei canti XXI e XXII.

«Là giù trovammo una gente dipinta» (*Inf.*, XXIII, 58): questo verso, come la risoluzione di un'onda che muore sulla riva, segna il confine tra le due bolge e l'incontro con la schiera degli ipocriti. Dante raffigura il peccato in linea con il dettato evangelico che l'associa ai farisei, cioè agli uomini di Chiesa, «sepolcri imbiancati» secondo il dettato di Matteo, il loro più accanito fustigatore, «gente dipinta» secondo Dante. Ma ancora una volta è la dialettica tra interno ed esterno, tra essenza e apparenza, l'aspetto fondamentale; i cappucci coprono ai dannati gli occhi che sono, per antonomasia, lo specchio dell'anima, i mantelli ricordano le ampie tonache dei monaci benedettini cluniacensi della contea borgognona di Mâçon. Li immaginiamo perciò come frati in processione, con vesti molto ampie e inutilmente pompose. Alla

---

<sup>13</sup> K. Vossler, *Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*, (Heidelberg, 1907-10); ma sul senso e le caratteristiche del congedo di Dante dalle precedenti atmosfere comiche si veda anche L. Spitzer, *The Farcical Elements in Inferno, Cantos XXI-XXIII*, «Modern Language Notes», 59, 2, 1944, pp. 83-88; poi con il titolo *Gli elementi farseschi nei canti XXI-XXIII dell'“Inferno”*, in *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 185-190.

fulgida doratura esteriore («Di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia», dove l'“egli” può intendersi in forma impersonale, come un neutro pleonastico, o personale se riferito all'oro, all'essere dorato) corrisponde l'interno che è di un piombo tanto pesante da far sembrare leggere le cappe che l'imperatore Federico II faceva indossare ai rei di lesa maestà, atrocità questa frutto di una credenza popolare, frutto della propaganda guelfa, che immaginava una punizione tremenda: la cottura di questi condannati, per di più piombati, dentro grandi calderoni.

«Oh in eterno faticoso manto!» (*Inf.*, XXIII, 67) è il verso che fa da cerniera con la seconda parte del canto e che ci traghetta definitivamente dal tumultuoso e litigioso spettacolo della bolgia dei barattieri all'immobilità senza gesti dello stuolo di anime affaticate, fin quasi alla paralisi, dal peso di un mantello che è come una bara, smaltata e lucida fuori, piombata dentro. Dante e Virgilio, mettendosi sulla scia dei dannati «intenti al tristo pianto», procedono così lentamente che a ogni passo si trovano ad aver nuovi compagni accanto. Il primo si rivolge allora al maestro, sollecitandolo a guardarsi intorno mentre camminano, per cercare di riconoscere qualcuno che sia noto per il nome o per la fama delle sue azioni. A quel punto, un'anima che hanno doppiato, riconoscendo il suono fiorentino della parlata di Dante, grida loro di rallentare: «Tenete i piedi, / voi che correte sì per l'aura fosca!» (*Inf.*, XXIII, 77-78). La notazione acustica, in relazione al fiorentino vivo è una costante di tante tappe del viaggio dantesco - pensiamo agli episodi di Farinata, dei sodomiti, di Ciampolo, di Ugolino - a misura dell'importanza che il luogo natio ha anche nell'aldilà.

L'anima si offre allora di dir lui qualcosa dei peccatori presenti, per cui Virgilio invita Dante a fermarsi e a rallentare il passo fino a tenere l'andatura lentissima delle anime dannate. Due di loro tradiscono, già nell'espressione, un'agitazione, un desiderio smanioso di avvicinarsi che il corpo però, gravato com'è dal peso dei manti plumbei e dal camminamento angusto, non può assecondare. Dopo aver raggiunto Dante, lo scrutano muti e con lo sguardo in tralice («con l'occhio bieco / mi rimiraron senza far parola»; *Inf.*, XXIII, 85-86); la notazione visiva è molto fine perché i due, come fanno gli ipocriti, evitano di guardare negli occhi Dante, poi tra loro cominciano a borbottare. Questi due cenni - lo sguardo indiretto e il parlottare - bastano a dipingere il ritratto di due individui che non hanno nulla di sincero, la cautela che mostrano è tipica di chi non si espone mai apertamente.

Dai versi successivi («Costui par vivo a l'atto de la gola»; *Inf.*, XXIII, 88) capiremo che ai dannati non è concesso l'atto del respirare (nel *Purgatorio* si scoprirà altresì che non possono nemmeno deglutire), nonostante la loro corporeità consenta la mimesi espressiva. Difatti si sorprendono nel vederlo fare a Dante che par loro un privilegiato perché conserva tutti quei segni vitali che sono invece propri dell'esistenza terrena. Al termine del loro ciangottare, si rivolgono allora a lui chiamandolo «tosco», come aveva già fatto Farinata, e lo invitano a identificarsi a quel collegio di ipocriti tristi.

Il termine “ipocrita” ha, nel suo etimo, l'idea della doratura che arriva a Dante già variamente attestata, derivando esso da una preposizione greca (*hypér*: “sopra”, o

*hypó*: “sotto”) e dal sostantivo *chrysós*: “oro”. Letteralmente, dunque, significa “che ha l’oro sopra” o “che ha qualcosa sotto l’oro” - ma all’uso dantesco non è forse estraneo qualche verso di Brunetto Latini sulla falsa amicizia, paragonata a una coperta ammantata di rame indorato. L’etimologia non dice tuttavia che cosa nasconda l’oro; sappiamo però che le fodere delle cappe sono di piombo e questo metallo rimanda alla simbologia degli alchimisti che ritenevano possibile la sua trasformazione in oro, cioè nel più nobile dei metalli, luce solidificata ed emblema dell’orma del divino sull’umano, per mezzo della pietra filosofale. Mentre al contrario, il piombo, la più duttile e infima delle leghe, allude all’opacità dell’anima, alla malleabilità tipica di chi si adatta facilmente alle circostanze per trarne vantaggio.

Capiamo, a questo punto, il senso del contrappasso: la materializzazione del peccato nelle tonache pesantissime e dorate che indossano i dannati della sesta bolgia facendone quasi il monumento del loro stesso peccato. Gli ipocriti sono imbozzolati in un involucro che irradia una luce falsa, nascondendo dietro il riverbero fallace di quest’apparenza il grigiore di un’anima opaca e spregevole come quella dei farisei, casta di “separati” - questo significa il termine ebraico *perushim* -, contraddistinta per un’osservanza assoluta della Legge, fino alla sua inaccessibilità. Nei Vangeli sinottici l’ipocrisia, paragonata al lievito che, anche in piccole dosi, fermentando fa montare la pasta, è il peccato da cui in qualche modo tutti gli altri discendono, se è vero che il primo ipocrita è Satana, mentitore *ab ovo*, quando assume le sembianze del serpente per avvicinarsi ad Eva, o quando si traveste da «angelo della luce» (2 Corinzi 11:14). Le parole di Gesù nel Vangelo di Marco sono chiare su questo punto: «questo popolo mi onora con le labbra, ma il suo cuore è lontano da me» (Mc 7,6). E l’ipocrisia è il peccato dei farisei; Matteo li chiama sette volte “ipocriti”, due volte “guide cieche”, due volte “stolti e ciechi”, una volta “serpenti” e una volta “progenie di vipere”. I reiterati moniti agli scribi e ai farisei che serrano il regno dei cieli alla gente, non entrandoci loro e non lasciandoci entrare chi cerca di entrarvi (Mt 23, 13), il *j’accuse* «ai sepolcri imbiancati, che appaiono belli di fuori, ma dentro sono pieni d’ossa di morti e d’ogni immondizia» (Mt 23, 27) ci fanno capire come, nell’economia del messaggio evangelico l’ipocrisia sia il “peccato dei peccati”, accolto come tale in tutto il Medioevo, dai *Moralia in Iob* di Gregorio Magno alla *Summa theologiae* di Tommaso d’Aquino.<sup>14</sup> Gesù si arrabbia con i farisei e gli scribi che fanaticamente studiavano il Testo Sacro, non perché fossero peccatori, ma perché andavano smarrendo il senso della Legge, per concentrarsi sulla conoscenza delle numerose regole sociali e culturali. Ad essere in gioco, infatti, era la credibilità della Parola, ormai idolatrizzata e resa statica nella sua aura definitiva e divina; la Sacra Scrittura, intesa come dialogo sempre aperto al senso, una volta diventata sinonimo di trabocchetto, pesantezza, tristezza, punizione, avrebbe finito col rappresentare il

---

<sup>14</sup> Su questa ricezione medievale si veda, oltre al citato saggio di Mineo, anche T. R. Toscano, *La tragedia degli ipocriti* (“Inferno”, XXIII), in *La tragedia degli ipocriti e altre letture dantesche*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 29-30.

bavaglio a un'opera che Dio stesso aveva costruito un po' alla volta per il proprio popolo.

Ma interessante è anche l'aggettivo "triste" che, dal vangelo di Matteo, si riverbera sul «collegio» infernale e alla cui spiegazione soccorre anche Luca (18,12) dal quale sappiamo dell'abitudine ascetica dei farisei di praticare il digiuno due volte la settimana, laddove la legge mosaica lo imponeva soltanto una volta l'anno, per la festa dell'espiazione. L'accentuazione più o meno artificiosa e artificiale dei conseguenti segni esteriori, più che l'atto del digiunare in sé, sono il bersaglio dei moniti dell'evangelista (Mt 6, 16-18): «Quando digiunate non datevi come gli ipocriti un'aria triste; essi si alterano il volto perché la gente veda che si danno al digiuno. Ve l'assicuro: hanno già ricevuto la loro ricompensa. Tu invece, quando vuoi digiunare, lavati la faccia e profuma i capelli, perché nessuno si accorga che stai digiunando se non il Padre tuo che è lì nel segreto. E il Padre tuo che vede anche ciò che è nascosto, te ne renderà la ricompensa».

Al sentirsi chiamare «tosco», Dante, da esule che ha sempre in mente la patria, sembra commuoversi al ricordo del «dolce seno» di Fiorenza, come è detto nel *Convivio* (I, III), tant'è che fieramente rievoca la sua nascita «sopra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa» (*Inf.*, XXIII, 95), confermando così d'essere vivo. È questo un momento in cui il canto sembra accendersi facendoci percepire l'intenso coinvolgimento morale di Dante nella vicenda politica di Firenze.

Alla richiesta del poeta di farsi riconoscere e di spiegare perché piangano e in cosa consista la pena, resa visibile dalle loro tonache sfavillanti, uno dei due risponde che le cappe sono dorate («rance», da *aurantium*, il colore cioè dell'oro carico, quasi arancione) e foderate di piombo così spesso da farli gemere come bilance sovraccariche. Si dicono frati godenti, originari di Bologna: si chiamano Catalano e Loderingo e furono chiamati insieme da un'altra città, uno guelfo l'altro ghibellino, ad assumere, come in una sorta di compromesso storico *ante litteram*, la carica di podestà solitamente conferita a una sola persona, per pacificare i contrasti a Firenze. «E fummo tali / ch'ancor si pare intorno dal Gardingo» (*Inf.*, XXIII, 108), amministrarono cioè in modo da lasciare segni ancora visibili dalle parti della torre longobarda che dava il nome alla zona che corrisponde all'attuale Piazza della Signoria. Lì c'erano le case degli Uberti, distrutte proprio per effetto della podesteria dei due frati di cui sappiamo dalla *Cronica* di Giovanni Villani, che è quella che anche Dante conosce.

Loderingo degli Andalò dei Carbonesi, bolognese, ghibellino, aveva rifondato a Bologna, nel 1260, ottenendo nel 1261 da papa Urbano IV l'approvazione della regola l'anno successivo, l'ordine religioso - mezzo ecclesiastico mezzo laico - dei Cavalieri Gaudenti, o Cavalieri della Milizia della Beata Maria Vergine Gloriosa, sull'esempio di un ordine provenzale che aveva patrocinato a suo tempo la crociata contro gli Albiges. Scopo della congregazione era l'aiuto alle vedove e agli orfani, la difesa dall'eresia, la tutela degli interessi ecclesiastici nei comuni e la pacificazione della società civile. La regola però, pur consentendo agli adepti di indossare armi, come fossero un corpo paramilitare, proibiva all'inizio l'assunzione di cariche pubbliche e

quindi vietava espressamente la podesteria in varie città. Ma entrambi - Napoleone Catalano de' Malavolti,<sup>15</sup> bolognese, guelfo, fu uno dei primi frati ad aderire all'ordine - ebbero invece diversi incarichi di governo e per tre volte insieme (nel 1265 a Bologna, l'anno dopo a Firenze e l'anno successivo di nuovo a Bologna). Nella città emiliana avevano pure ben operato; nell'anno della reggenza fiorentina, nominati nel maggio 1266 «rettori della città», dal papa Clemente IV, tre mesi dopo la battaglia di Benevento, istituirono la magistratura dei Trentasei Buoni Uomini, con scopi pacificatori. In realtà, per il loro mandato rispondevano direttamente al Papa e lo scopo di questi era far rientrare i guelfi fuoriusciti e cacciare il capo dei ghibellini Guido Novello con i suoi uomini. È questo l'antefatto della sommossa popolare che si scatenò dopo la loro partenza, con gli espropri dei beni ghibellini e la messa a ferro e fuoco delle loro case, tra cui quella degli Uberti che non potranno più rientrare in città.

Catalano e Loderingo, insomma, furono dei sobillatori, di levantina astuzia, ma non peggiori di altri podestà dell'epoca, certamente non avevano un curriculum adamantino. Loderingo era stato podestà a Siena nel '52, si era fatto anche un paio d'anni di carcere a Firenze, sul finire del decennio, avendo tramato molto con il cardinale Ubaldini con cui farà successivamente un abile lavoro di mediazione tra le fazioni bolognese dei Lambertazzi e dei Geremèi, a Bologna nel 1265. Che il loro comportamento fosse ipocrita, non si può ammettere però fino in fondo poiché rispondevano agli ordini del Papa, cui non potevano disubbidire. Giovanni Villani insiste in verità molto sulla loro avidità che ne farebbe anche degli amministratori corrotti; l'impressione generale è perciò che Dante - il quale aveva fatto diretta esperienza dell'accusa di baratteria,<sup>16</sup> essendosene dovuto difendere in prima persona - voglia ancora una volta stigmatizzare non tanto l'individualità del peccato, ma l'essere peccatori *contra civitas*, tanto più quando l'ambiguità della casta si fa schermo della mitezza fratesca, per portare discordia nella società civile.<sup>17</sup>

L'aggettivo dantesco «godenti», che Dante attribuisce invece ai frati con imprecisabile cifra d'ironia, non ha un'originaria connotazione spregiativa (gli stessi frati la vantavano come segno della partecipazione ai sette gaudii mistici della Madonna), ma assumerà via via un'accezione popolare sarcastica (erano detti «capponi di Cristo»), quando l'Ordine si rivelerà un centro di francescanesimo politicizzato e mondano.<sup>18</sup> Anche se nulla ci autorizza a ritenere che la campionatura

---

<sup>15</sup> Utili informazioni su Catalano de' Malavolti si ricavano anche dalla lettura di V. L. Puccetti, *Da Pietro il Venerabile a Dante (per Guido, Ciriatto, Catalano, Buoso e altri)*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», XXX, 48, 2007, pp. 25-48.

<sup>16</sup> Sulla risonanza autobiografica che il reato della baratteria ha in questo e altri contesti della cantica, si rimanda al capitolo IX (*Dal priorato alla condanna: le vicende d'uno sconfitto*) di G. Petrocchi, *Vita di Dante*, Roma-Bari, Laterza, (1983) 2008, pp. 77-90.

<sup>17</sup> Sulle analogie tra l'episodio dei «frati godenti» e l'incontro con le ombre di Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci, nel XVI dell'*Inferno*, cfr. L. Howard, *The Episodes of the "Tre Ombre" and the "Frati Godenti": Linguistic and Structural Parallels*, «Modern Language Notes», 104, 1, 1989, pp. 189-192.

<sup>18</sup> Per uno studio sulla parodia sacra nell'*Inferno* con riferimento particolare agli elementi anticlericali del canto, si rimanda a F. Zanini, «*Simulacra gentium argentum et aurum*». *Parodia sacra e polemica anticlericale nell'"Inferno"*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», LIII, 39, n.s. gennaio-giugno 2012, pp. 133-147.

dantesca dei dannati assegni esclusivamente ai religiosi il marchio dell'ipocrisia, è pur vero che l'archetipo che Dante costruisce è sacerdotale, rimanda al modello tartufesco dei falsi religiosi che il giovane Dante aveva prelevato dall'epopea didattico-allegorica in lingua d'oïl, e ridisegnato nel personaggio di Falsembiante, nel *Fiore* (la riduzione-traduzione del *Roman de la rose* ormai generalmente attribuitagli). Figlio di Ipocresia, egli indossa il saio dei frati, si mescola a barattieri e chierici accattoni, frequenta religiosi, «in vista, / che ffan la ciera lor pensosa e trista / per parer a le genti più pietosi», ed è lui stesso il re elettivo dei barattieri.<sup>19</sup>

Ma a questo punto l'episodio s'interrompe con la tecnica retorica della *praecisio* che Dante usa anche nel canto di Farinata: «Io cominciai: “O frati, i vostri mali...”; / ma più non dissi» (*Inf.*; XXIII, 109-110). Sta per rampognare, sdegnato, i due frati, ma l'invettiva gli muore in bocca perché la sua vista è distratta da un'immagine di rara potenza drammatica: c'è un uomo crocifisso a terra, con tre picchetti di legno conficcati alle mani e ai piedi invece dei chiodi, raffigurazione michelangiolesca di rara violenza simbolica che sconvolge la ragione di un corpo nudo, colto nello sforzo muscolare di contorcersi per l'ira o la vergogna.

Questi si accorge di Dante e comincia rabbiosamente a rantolare e soffiare, come farebbe una bestia immobilizzata. Catalano, preso atto della situazione, si affretta a spiegare che quegli è l'uomo che convinse i Farisei dell'opportunità di sacrificare col martirio un solo individuo, per non lasciar morire un popolo intero. Messo di traverso, sul cammino, egli sente sopra di lui tutto il peso dei dannati che lo calpestano; allo stesso modo soffre il suocero Anna e similmente coloro che parteciparono al concilio che fu seme di sventura per gli Ebrei.

Càiphaz, di cui è probabile sia stata di recente ritrovata la tomba, in un antico cimitero nella parte meridionale di Gerusalemme, in realtà si chiamava Giuseppe. Veniva da una famiglia di solida aristocrazia sadducea, ed era divenuto pontefice dei Giudei grazie a una strategia matrimoniale che ne favorì certamente la carriera, legandolo a una famiglia ancor più importante, quella di Anna, anch'egli sacerdote del sinedrio che demandò al procuratore Ponzio Pilato l'imputazione di Gesù Cristo come millantatore e istigatore del popolo nel proscioglimento di Barabba.

Non sappiamo molto, invece, di quello che erroneamente si definisce il “processo” a Gesù;<sup>20</sup> nei Vangeli sinottici peraltro non c'è nessun accenno all'istruzione di un procedimento giudiziario in piena regola. Quel che si desume è piuttosto la concitata seduta di un'assemblea di notabili farisei e sadducei - sacerdoti, scribi, anziani - di evidente impronta teocratica, con compiti molto vari, inclusi quelli di un tribunale, ma pur sempre nei limiti dell'autonomia amministrativa concessa dai Romani. Un'assemblea eccezionale, in una casa privata, per quanto prestigiosa, fra la tarda notte e l'alba, per assolvere in tempi rapidi un adempimento - la formulazione cioè di

---

<sup>19</sup> Su questa modellizzazione allegorica dell'ipocrisia, affine alla baratteria, e riconducibile al *Fiore*, si legga M. Picone, *Attraverso le Malebolge dantesche*, in *L'Inferno di Dante*, Atti della giornata di studi (19 gennaio 2004), a cura di P. Grossi, Parigi, Quaderni dell'Hotel de Galliffet, Istituto Italiano di Cultura, 2004, pp. 65-94.

<sup>20</sup> Ma a colmare molte lacune è il recente studio di A. Schiavone, *Ponzio Pilato. Un enigma tra storia e memoria*, Torino, Einaudi, 2016, cui facciamo riferimento.

un atto d'accusa, inderogabilmente sollecitato dal potere romano, come condizione indispensabile per intervenire, e a cui non era possibile opporsi.

I membri del sinedrio sapevano bene chi avevano di fronte ed è solo quando si riuniscono per decidere cosa fare di Gesù, secondo quanto racconta Giovanni, che Càiphàs pronuncia il famoso giudizio improntato al principio della *pars pro toto*, sull'opportunità di un capro espiatorio da immolare invece del sacrificio di un intero popolo, prefigurazione questa, in chiave profetica, del sacrificio redentorio di Cristo. È un passaggio decisivo perché rappresenta la linea che sarà fatta propria dal sinedrio e cioè lo slittamento delle imputazioni da un piano religioso a uno meramente politico, allo scopo da un lato di coinvolgere Pilato, dall'altro di allargare la responsabilità all'intero concilio dei membri. Che è cosa ben diversa dal fare di Càiphàs, come di Pilato del resto, un uomo la cui vita sarà destinata, a memoria d'uomo, ad aggrumarsi intorno a un atto, con tutto il resto reso opaco dal riverbero di un solo gesto. Agli occhi di Dante, perciò, la sua condanna alle tenebre è la conseguenza della troppa luce dell'unico motivo per cui è ricordato: l'essere il barattiere della vita di Cristo per la tutela dei privilegi di una casta. Basta questo a farne un ipocrita diverso dagli altri, che sconta, con le proprie responsabilità, non la propria, ma tutta l'ipocrisia del mondo. Ecco perché gli è riservata una plusvalenza di pena, essendo l'unico nudo, crocefisso e calpestato da altri ipocriti.

Non appaia superfluo rammentare come, tanto ai Vangeli quanto alla *Commedia*, non si debba ascrivere un'attendibilità storica sommandone aritmeticamente i nuclei per costruire un racconto unitario della situazione sociale della Palestina ai tempi di Gesù o delle tormentate vicende politiche dell'età comunale di Dante. Occorre esimersi cioè dal considerare il rapporto tra storia e memoria culturale individuale nei termini della dialettica vero-falso, rispetto al piano degli eventi. La "verità" neotestamentaria risiede molto più nella potenza millenaria del cristianesimo che nell'oggettività documentale di ciò che raccontano, così come la "verità" della *Commedia* dantesca deve tutto alla potenza del suo messaggio poetico. Nello specchio neotestamentario, la morte di Cristo ci appare non come l'epilogo di una parabola, ma al contrario come apogeo di una missione, il perfezionamento di un dettato che si proietta nella dimensione dell'Eterno. È quel momento a stabilizzare la riforma dell'ingessatissimo monoteismo biblico in un sistema duale- Padre e Figlio - prima del completamento trinitario che sarà successivo e legato alla simbologia del Tre, tipica delle architetture teologico-filosofiche fra Egitto, Grecia e India.

I Vangeli sono l'espressione di un rivoluzionario e inedito modello di comunicazione letteraria, per via del singolare rapporto tra composizione scritta e tradizione orale, che esclude la loro utilizzabilità sotto un profilo meramente storiografico. Ma lo stesso discorso vale per la *Commedia* dantesca, del resto: entrambi si offrono come delle grandi officine della memoria religiosa cristiano-occidentale, molto più orientata al significato e alla comprensione teologica degli eventi cui allude, e alla difesa del loro valore nella coscienza presente di chi racconta, che alla registrazione del passato in quanto tale. In questa specola, allora, la memoria

può persino ricorrere a ciò che appare come pura invenzione, se risulta funzionale al raggiungimento di determinati obiettivi teologico-didascalici.

Sotto un'altra luce, dunque, gli argomenti addotti da Càiphaz presso i Farisei del sinedrio erano in realtà seri, se visti nella prospettiva della *realpolitik*: da un lato c'era un uomo proclamatosi Figlio di Dio e un popolo pronto a seguirlo anche a costo di creare disordini, dall'altro c'era la minaccia di una sanguinosa rappresaglia dei Romani che avrebbe avuto come conseguenza la restrizione drastica del potere dei sacerdoti. Era una strategia che conteneva già l'indicazione con cui sottoporre Gesù al giudizio del governatore romano: un pericoloso fomentatore di disordini non costituiva tanto un problema religioso, ma rappresentava una minaccia politica da arginare prima possibile per evitare irreparabili conseguenze. Non fu quindi un procedimento giudiziario quello cui Càiphaz e Anna sottoposero Cristo, ma la riunione di un comitato teocratico d'emergenza, se così può dirsi, presieduto da un alto sacerdote, condotto con i metodi di un'inquisizione sommaria, con un capo d'imputazione politico-religiosa già scritto nel nome d'Israele.

Si tenga altresì presente che, mentre i Vangeli sinottici insistono molto sull'ipocrisia dei Farisei, quello di Giovanni - l'unico che registri quegli argomenti - tace sull'ipocrisia di Càiphaz, ma non sulla malafede dei sacerdoti del sinedrio. Sono da leggersi così le parole di Gesù nell'ultima cena («Se non avessi fatto in mezzo a loro opere che nessun altro mai ha fatto, non avrebbero alcun peccato; ora invece hanno visto e hanno odiato me e il Padre mio»; Gv 15, 24).

Dante nota la meraviglia di Virgilio di fronte alla pena del sommo sacerdote, non tanto per lo stupore di una visione che doveva aver avuto già nella sua prima discesa all'*Inferno*, quanto per la singolarità di una violenza tanto umiliante da risultare quasi abnorme. Ma non c'è più tempo per spiegazioni accessorie, i pellegrini devono riprendere il cammino e capire da quale parte convenga dirigersi, per quale passaggio più agevole transitare senza dover far ricorso ai diavoli, verso l'uscita dalla bolgia, e l'unica risposta gliela possono dare i frati con cui hanno parlato. Catalano indica un ponte di pietra poco distante, l'unico rimasto in piedi nel sistema dei ponti crollati, che scavalca i fossati dei dannati («Più che tu non spero / s'appressa un sasso che da la gran cerchia / si move, e varca tutt'i vallon feri»; *Inf.*, XXIII, 133-135) staccandosi dalle mura perimetrali delle Malebolge. È un tema - quello degli ipocentri e delle lesioni procurate alla struttura tettonica dell'*Inferno*, conseguenza del terremoto provocato dalla morte di Gesù Cristo - piuttosto controverso tra i commentatori, implicato com'è in un complesso simbolismo mistico di natura sismologica.<sup>21</sup>

Virgilio è perplesso, contrariato dalla constatazione improvvisa dell'inganno di Malacoda che, dopo aver affidato i pellegrini alle cure dei dieci diavoli neri, li aveva anche assicurati del fatto che avrebbero trovato un passaggio agevole lì vicino («Mal contava la bisogna / colui che i peccator di qua uncina!»; *Inf.*, XXIII, 140-141). Ed è questa l'unica volta nella *Commedia* in cui egli mostri esplicitamente di aver fatto un errore di valutazione. Catalano si prende gioco sarcasticamente della buona fede del

---

<sup>21</sup> Per uno studio specifico, rimandiamo a G. Baglivi e G. McCutchan, *Dante, Christ, and the fallen bridges*, «Italice», LIV, 2, 1977, 2, pp. 250-262.

duca, dicendogli che nella dotta Bologna aveva già sentito dire che tra i difetti del diavolo ci fosse anche l'esser «padre di menzogna». Come a dire: non occorre esser laureati per capire che non ci si possa fidare del diavolo.<sup>22</sup> Il maestro, ferito nell'orgoglio dall'insolenza del frate, non ribatte, trattiene l'amarezza dentro sé e si allontana a passo svelto da quella processione di «incarcerati», reazione legittima perché la beffa dei Barattieri colpisce il simbolo stesso della Ragione e per di più la dileggia col sarcasmo degli Ipocriti: una doppia perfidia che sorprende Virgilio inerme.

Fortuna che c'è il fedele Dante a porsi sulle sue «care» orme (di questo verso si ricorderà Petrarca nel *Canzoniere* («ne l'orme impresse de l'amate piante»; *RVF*, CCIV, 8): il semplice aggettivo dice tutto dell'affetto e della fiducia che il poeta ripone nella propria guida. E dice altresì del superamento della paura iniziale, grazie a quella rassicurante presenza nel solco del cui magistero l'allievo intende la necessità. Il rapporto tra i due è qui di una tenerezza struggente: il porsi «dietro a le poste de le care piante» (*Inf.*, XXIII, 148) è il riconoscimento ulteriore di un ruolo non astratto, come poteva essere per Dante l'insegnamento di Brunetto Latini. Qui è l'allievo che fa di Virgilio il Maestro e non questi che impone un sigillo elettivo sul discepolo, perché lo fa diventare materia della propria storia, proclamandogli devozione inalterabile, accarezzandone la momentanea tristezza, nel momento in cui capisce che la sua fede non trema più.

rcaste@unict.it  
(Università di Catania)

---

<sup>22</sup> Sull'immagine negativa della Bologna accademica, si leggano E. Raimondi, *I canti bolognesi dell'«Inferno» dantesco*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 239-248, e il più recente M. Tavoni, «*Inferno*» XXIII. *Il canto degli ipocriti, Bologna bell'aldilà, la visione come meccanismo narrativo*, in «*Lectura Dantis Bononiensis. IV*» (2014), pp. 47-77.