Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Dottorato di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca - 3

«Luogo è in Inferno...» Viaggio a Malebolge

A cura di
Guido Cappelli, Margherita De Blasi

UniorPress

Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 3

«Luogo è in Inferno...» Viaggio a Malebolge

A cura di
GUIDO CAPPELLI & MARGHERITA DE BLASI

UniorPress

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca – 3

Comitato scientifico:
CARLO VECCE (coordinatore)
MARCELLO BARBATO
GUIDO CAPPELLI
MARIA CENTRELLA
ANNA DE MEO
VALENTINA DI ROSA
PAOLA GORLA
AUGUSTO GUARINO
DONATELLA IZZO
RITA LIBRANDI
SALVATORE LUONGO
ALBERTO MANCO
LORENZO MANGO
FRANCO PARIS

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

copyright:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress
Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

ISSN 2724-5519
ISBN 978-88-6719-168-0

Indice

Nota editoriale 5

MARGHERITA DE BLASI
Introduzione 7

RAFFAELE PINTO
La centralità di Malebolge *nel disegno definitivo dell'*Inferno 13

GUIDO CAPPELLI
Bestie raziocinanti. Anatomie di Malebolge 31

VITTORIO CELOTTO
L'ingresso in Malebolge*. Retorica della menzogna e verità poetica* 49

JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA
I barattieri o la perversione della legge 73

ENRICO FENZI
Inferno XXIII, il canto degli ipocriti (con un'ipotesi su Guittone) 127

Bibliografia 169

Indice dei nomi 179

NOTA EDITORIALE

In questo volume sono contenuti alcuni dei contributi discussi nel corso della Giornata di Studi *«Luogo è in Inferno...». Viaggio a Malebolge*, tenutasi il 5 dicembre 2016 all'Accademia Pontaniana di Napoli a cura della Cattedra di Letteratura italiana del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli L'Orientale, con la collaborazione del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II. Più che un volume di "Atti", si tratta del risultato di una riflessione avviata in occasione di quell'evento, alla quale hanno concorso efficacemente tutti i partecipanti. Oltre agli autori dei contributi qui pubblicati, ricordiamo Chiara Cappuccio e Francesco Montuori; Guido Caserza, che ha proiettato l'interpretazione di Malebolge nel contesto contemporaneo con la lettura di una selezione di sue intense poesie;[1] i dottorandi e dottori di ricerca dell'Orientale che hanno parallelamente organizzato e svolto un seminario di lettura della *Commedia* (Lorenzo Battistini, Marco Borrelli, Margherita De Blasi, Giovanni De Vita, Felice Messina, Margherita Ranaldo, Antonella Staiano); e soprattutto gli studenti dell'Orientale e in *primis* gli studenti del Corso di Laurea magistrale in Lingue, Letterature e Culture dell'Europa e delle Americhe. Ad essi, e ad Andrea Mazzucchi, moderatore e co-organizzatore della giornata, va il più sentito ringraziamento da parte degli organizzatori.

La raccolta, introdotta da Margherita De Blasi, include due saggi di ordine più generale, su Malebolge nell'insieme (Pinto, Cappelli) e tre saggi (Celotto, Varela-Portas, Fenzi) che affrontano singoli canti (in particolare XVIII, XXI-XXIII) e connessi problemi esegetici. Gli au-

[1] G. Caserza, Malebolge, Genova, editrice Zona, 2009.

tori hanno avuto la possibilità di usufruire di uno spazio editoriale ampio, aperto, senza condizionamenti di "numeri di caratteri" né di temi né di posture critiche. Con tale impostazione, il volume può aspirare a offrire qualche progresso nella ricerca o qualche suggerimento a largo raggio – basti ricordare le importanti proposte sulla funzione e il significato strutturanti della figura di Gerione, offerte da Pinto; le interpretazioni della *fabula* della rana e il topo, entrambe dottrinalmente raffinate anche se fortemente divergenti, avanzate da Varela-Portas e Fenzi; l'approfondimento del concetto e della portata dei *peccata linguae* svolto da Celotto, nonché la riflessione sulla "bestialità" della ragione quando rivolta al male proposta da Cappelli.

L'*affaire* Malebolge, insomma, ora più che mai, con i suoi peccati politico-civili, con la sua pressante denuncia dell'ipocrisia pubblica delle classi dirigenti (il livello sociale del girone è decisamente alto) ha ancora molto da dire, non solo sul piano della ricostruzione storico-critica, ma su quello degli interrogativi attuali, senza tema di coinvolgere il presente e confrontarlo interrogando l'Antico.

INTRODUZIONE

Margherita De Blasi

La Giornata da cui prende spunto questo volume ha potuto contare sul contributo di alcuni dei più prestigiosi dantisti a livello internazionale. Si è trattato di un'occasione di confronto tra gli studiosi che sono intervenuti e di un momento importante per gli studenti che vi hanno attivamente partecipato.

Il volume – si vede subito dall'indice – non aspira all'esaustività, e la sua concezione non è quella della *Lectura* canto per canto, passo per passo. Piuttosto, esso intende riproporre la riflessione su Malebolge attraverso una selezione di *loci* esemplari per l'esegesi del testo e antiche *cruces* interpretative, liberamente avvicinate dai singoli studiosi.

Il primo contributo, di Raffaele Pinto, intitolato *La centralità di* Malebolge nel disegno definitivo dell'*Inferno*, confronta e fa interagire questa sezione dell'*Inferno* con il resto della *Commedia* e con altri testi danteschi, ma soprattutto evidenzia il mutamento di disegno che avviene all'altezza dei canti VIII-XI: una proposta originale e "forte", che investe la struttura e la composizione stessa del poema. Guido Cappelli, nel suo intervento *La bestia raziocinante. Anatomie di* Malebolge, propone una visione panoramica di Malebolge, centrata sull'idea di corruzione del *corpus*, fisico e politico, e cercando di indagare la natura ambigua – razionale ma, a suo giudizio, "bestiale" al tempo stesso – del peccato di frode e il denominatore comune, per così dire, delle pene.

Si prosegue con *L'ingresso in* Malebolge*. Retorica della menzogna e verità poetica*, di Vittorio Celotto, in cui si analizza il canto XVIII

dell'*Inferno* a partire dalla sua posizione tutt'altro che casuale (primo canto della seconda metà della Cantica), con particolare attenzione al *peccatum linguae* che caratterizza i peccatori di frode, e in particolare quelli della prima bolgia. Il saggio di Juan Varela-Portas (che siamo certi costituirà uno spartiacque negli studi sull'argomento), *I barattieri o la perversione della legge*, si concentra sui canti della baratteria (XXI-XXII), approfondendo, in una prospettiva originale, il concetto di *patto*, la corruzione dei diavoli (definiti «funzionari corrotti») e il rapporto tra Dante e Virgilio, e facendo inoltre riferimento al peccato di lingua come "cifra" di tutti i canti di Malebolge; il Varela-Portas propone anche una nuova e originale interpretazione della celebre *fabula* della rana e il topo. L'ultimo contributo è di Enrico Fenzi, *Inferno XXIII, il canto degli ipocriti (con un'ipotesi su Guittone)*, che, oltre a proporre un'interpretazione diversa da quella di Varela-Portas sulla questione della *fabula* di Esopo – dimostrando ancora una volta le molteplici dimensioni del testo dantesco – offre una lettura che, interrogandosi sui motivi della colpa, apparentemente poco perspicui, dei due podestà papali di Firenze (i Frati godenti Catalano e Loderingo), evidenzia l'avversione di Dante per la fatale, e ipocrita, collusione/commistione tra potere politico e potere religioso, coinvolgendo nella critica dantesca anche il Frate godente Guittone d'Arezzo – e facendo così luce su più di un aspetto controverso del canto.

Il volume rappresenta, quindi, un'occasione per confrontare *cruces* dantesche di secolare memoria, come appunto l'interpretazione della favola esopiana o la coerenza di Dante nel condannare i due frati godenti, mettendo in evidenza in quale misura occasioni come questa si configurino come una sorta di *vademecum* esegetico.

È chiaro dunque che si è cercato di offrire una varietà di approcci tale da confrontare varie letture dantesche e proporre nuovi spunti di riflessione. Una considerazione potrebbe partire proprio dal peccato fondativo di *Malebolge*, il *peccatum linguae*, che, naturalmente, va ol-

tre i confini di questa sezione dell'Inferno. Uno dei fraudolenti per eccellenza è Ulisse, consigliere fraudolento, seduttore e, per certi versi (come suggerisce Pinto), "ispiratore" di Dante, che gli invidia una sete di conoscenza così forte da spingerlo a superare i confini imposti dalla divinità. Il motivo per cui, però, Dante pone l'eroe greco all'inferno non è la sua *hybris*, ma l'*orazione picciola* con cui ha condotto i suoi compagni a sfidare il limite rappresentato dalle colonne d'Ercole. Ulisse è quindi, propriamente, un *consigliere fraudolento*, consapevole – nell'ottica dantesca – del *peccatum linguae* di cui si è macchiato e che accetta e comprende.

A confermare la sterminata *varietas* che si trova all'interno della *Commedia* sono anche i casi in cui un consigliere fraudolento non è tale. Si pensi per esempio a Pier della Vigna – protagonista del canto XIII dell'*Inferno* – condannato nella *Commedia* in quanto suicida e punito con una metamorfosi di tradizione classica, che gli toglie ogni parvenza di umanità, rendendolo una pianta. Nel corso del suo incontro con Dante il dannato prima racconta la sua storia:

> Io son colui che tenni ambo le chiavi
> del cor di Federigo, e che le volsi,
> serrando e diserrando, sì soavi,
> che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi;
> fede portai al glorïoso offizio,
> tanto ch'i' ne perde' li sonni e ' polsi.
> La meretrice che mai da l'ospizio
> di Cesare non torse li occhi putti,
> morte comune e de le corti vizio,
> infiammò contra me li animi tutti;
> e li 'nfiammati infiammar sì Augusto,
> che' lieti onor tornaro in tristi lutti.
> L'animo mio, per disdegnoso gusto,
> credendo col morir fuggir disdegno,
> ingiusto fece me contra me giusto.
> (*If.* XIII, 58-72).

Poi, e solo in un secondo momento, quando Dante gli chiede di descrivergli la sua pena, il cancelliere gli spiega il perché della sua trasformazione in pianta. Ma al dannato sembra stare a cuore più tramandare la propria storia terrena che spiegare la propria condizione eterna: il tema centrale del suo incontro con Dante è infatti quello dell'accusa che lo ha spinto al suicidio, dal momento che la sua più intensa preoccupazione è quella di riabilitare la propria memoria:

> Per le nove radici d'esto legno
> vi giuro che già mai non ruppi fede
> al mio segnor, che fu d'onor sì degno.
> E se di voi alcun nel mondo riede,
> conforti la memoria mia, che giace
> ancor del colpo che 'nvidia le diede.
> (73-78).

Pier della Vigna è stato accusato della stessa colpa per cui Ulisse è stato posto tra i consiglieri fraudolenti. Ci troviamo, così, davanti a diversi *peccata linguae*, con la particolarità che il suicida Piero non si è macchiato di tale *peccatum*, ma ne ha ugualmente pagato le conseguenze, subendo la colpa commessa da chi lo ha diffamato. La scelta di come usare la parola è una facoltà esclusivamente umana: sono gli uomini che, in quanto dotati di libero arbitrio, possono scegliere di fare del bene o del male. Leggendo dell'incontro con Ulisse non si può non pensare a quello con il celebre cancelliere: Dante li ha messi a confronto a partire dall'evidente simmetria numerologica, XIII e XXVI, che – come sempre nella *Commedia* – non è certo casuale.

Naturalmente l'atteggiamento nei confronti dei due appare molto diverso: Ulisse si è macchiato della stessa colpa per cui è punito nell'Inferno, mentre Pier della Vigna è condannato in quanto suicida, anche se i suoi contemporanei lo hanno considerato un consigliere fraudolento. Quello che per Ulisse è visto in qualche modo come un "merito" – in quanto mosso da sete di conoscenza – per Pier della Vi-

gna è una macchia grave sulla sua reputazione al punto da fargli considerare un altro peccato, il suicidio («ingiusto fece me contra me giusto»). Il diverso trattamento che Dante riserva ai due personaggi è testimoniato anche dalla scelta metamorfica: entrambi hanno subìto una metamorfosi come parte della pena, ma se il primo mantiene – in quanto pianta – una parvenza di vitalità, il secondo diventa – anche nella sua apparenza – un emblema del *peccatum linguae*.

Il riferimento ai due consiglieri fraudolenti (uno innocente, l'altro colpevole) continua idealmente con Romeo di Villanova (*Pd*. VI, 127-142):

> E dentro a la presente margarita
> luce la luce di Romeo, di cui
> fu l'ovra grande e bella mal gradita.
> Ma i Provenzai che fecer contra lui
> non hanno riso; e però mal cammina
> qual si fa danno del ben fare altrui.
> (*Pd.* VI, 127-132).

Anche Romeo di Villanova è un uomo di corte e anch'egli è stato vittima delle malelingue, in questo caso provenzali alla corte di Raimondo Berengario IV, di cui era ministro. Ma la differenza tra la sua situazione e quella di Pier della Vigna sta nel fatto che i suoi calunniatori furono puniti per il cattivo uso che avevano fatto del dono della parola.

Dante sembra dunque seguire un *fil rouge* che, ricordando la Fama virgiliana, attraversa tutta la *Commedia*, dando la possibilità al lettore di interpretare una medesima situazione non in un modo univoco, ma ricorrendo a una pluralità di livelli:

> Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,
> Fama, malum qua non aliud velocius ullum:
> mobilitate viget virisque adquirit eundo,
> parva metu primo, mox sese attollit in auras
> ingrediturque solo et caput inter nubila condit.
> (*Aen.* IV, 173-177).

LA CENTRALITÀ DI MALEBOLGE NEL DISEGNO DEFINITIVO DELL'INFERNO

Raffaele Pinto

Viene analizzata la centralità di Malebolge nella struttura definitiva dell'Inferno e nel quadro dei procedimenti di riscrittura utilizzati da Dante per dissimulare il primo progetto e integrare in esso la parte già scritta del testo (canti I-VII).

The centrality of Malebolge in the definitive structure of Hell is analyzed along with the rewriting processes used by Dante to conceal his first project and integrate into it the previously drafted part of the text (chants I-VII).

1. Se, come credo e ho mostrato qualche anno fa,[1] l'*Inferno* acquista la sua forma definitiva solo a partire dal canto VIII, e se i canti VIII-XI rappresentano la cerniera fra questa e il disegno primitivo,[2] possiamo considerare l'*Inferno*, quale ci si presenta dal canto XII in poi, come un paesaggio, fisico e morale, non solo perfettamente strutturato nei suoi elementi architettonici e morali (e ciò vale in particolare per Ma-

[1] R. Pinto, *Indizi del disegno primitivo dell'*Inferno *(e della* Commedia*)*, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de dantología», 12, 2011, pp. 105-152.

[2] Nella loro primitiva ideazione, l'*Inferno* (e la *Commedia*) avevano una estensione molto minore: con ogni probabilità, 12 canti, di cui uno introduttivo all'intero *Poema*, che avrebbe avuto, quindi, in totale 34 canti (1+11+11+11). Il nuovo disegno si basa come l'altro sul 3 (1+33), ma al quadrato, per cui abbiamo il disegno definitivo: 1+33+33+33, ossia 1+99. Il rapporto fra il 3 e il 9 è, nella numerologia di Dante, algoritmo strutturante (come si evince dal cap. XXIX della *Vita Nuova*: «Se lo tre è fattore per se medesimo del nove, e lo fattore per se medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e figlio e Spirito santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade»).

lebolge), ma inoltre anche autonomo, nella ideazione della sua struttura, rispetto ai canti ed al paesaggio precedenti.[3] In effetti, i tre cerchi successivi al sesto possono essere visualizzati come un trittico, con un'ampia formella centrale (Malebolge), affiancata da due formelle minori, rappresentate dal cerchio dei violenti e da quello dei traditori. Anche dal punto di vista della estensione testuale, la simmetria è quasi perfetta: canti XII-XVI (i violenti); canti XVII-XXX (Malebolge); canti XXXI-XXXIV (i traditori). Sul piano morale è altrettanto evidente la logica costruttiva, che prevede un incremento della colpa e del castigo in funzione della premeditazione del male (minima fra i violenti, massima fra i traditori). Si osservi, al riguardo, che la nozione giuridica di *iniuria*, che sottende tale tipologia, è in radicale opposizione alla nozione teologica di *peccatum*, sottesa al disegno originario, che prevedeva una tipologia basata sul settenario dei vizi capitali (analoga a quella che è descritta nel *Purgatorio*).[4] Fino al VII canto Dante

[3] Tale autonomia di ideazione si riflette nelle spiegazioni di Virgilio del canto XI: in esse l'ordinamento dei «tre cerchietti» (17) inferiori è del tutto indipendente dalla descrizione dei criteri seguiti nei cerchi superiori: anche sul piano formale sono discorsi del tutto irrelati. L'imbarazzo del poeta nel cercare una prospettiva unificante, per la quale i peccati descritti fino al sesto cerchio sarebbero peccati di incontinenza, mentre quelli descritti nei canti successivi sarebbero peccati di *malizia* e *matta bestialitade* è abbastanza flagrante. Senza entrare nella discussione relativa, si consideri semplicemente che la eresia, punita nel sesto cerchio, è nozione del tutto estranea ad Aristotele, invocato da Virgilio come teorico del "sistema" complessivo (79-84): «Non ti rimembra di quelle parole / con le quai la tua Etica pertratta / le tre disposizion che 'l ciel non vole, / incontenenza, malizia e la matta / bestialitade? E come incontenenza / men Dio offende e men biasimo accatta?». I canti VIII-X, quindi, nei quali viene "riscritto" il significato della palude stigia e descritto il peccato della eresia (di cui sono allegoria le Furie che impediscono ai due poeti l'accesso alla città di Dite), sono sostanzialmente estranei ad entrambi i sistemi morali, e costituiscono una parentesi di passaggio e commutazione da un sistema all'altro.

[4] La differenza sostanziale fra la nozione di "peccato" (utilizzata al principio da Dante: Minosse è «conoscitor delle peccata» V 9) e quella di "ingiuria" è lo spostamento della prospettiva sul contenuto etico del male, che in un caso è concepito come infrazione alla legge divina e naturale, e nell'altro come infrazione alle leggi umane ed alla civile convivenza (e solo in seconda istanza come peccato commesso

segue il sistema dei vizi (lussuria, gola, avarizia, ira, accidia), abbandonato a partire dal XII per il nuovo criterio, spiegato nel canto XI. Da ogni punto di vista, si tratta di *Inferni* indeducibili l'uno dall'altro, che riflettono progetti compositivi molto diversi, che nel testo della prima cantica si affiancano e succedono l'uno all'altro.

Anche la configurazione del cerchio, nel passaggio dal primo al secondo *Inferno*, cambia sostanzialmente: fino al canto XI il cerchio delimita in modo rigoroso un unico paesaggio ed un unico vizio[5] (oppure due vizi che sono in rapporto di contiguità etica: avari e prodighi nel quarto cerchio, iracondi e accidiosi nel quinto).[6] A partire dal canto

contro Dio); la terzina che apre la spiegazione di Virgilio sull'ordinamento del basso Inferno (cerchi settimo-ottavo-nono) è perentoria, al riguardo (XI, 22-24): «D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista, / ingiuria è 'l fine, ed ogne fin cotale / o con forza o con frode altrui contrista». Le osservazioni di A. M. Chiavacci Leonardi, nel suo commento, che riassumono le opinioni della critica al riguardo, valgono quindi non per l'intero *Inferno*, ma solo per quello descritto dal poeta dal canto XII in poi: «Dante riprende qui alla lettera un testo ciceroniano, del *De Officiis* (I, 13): «Cum autem duobus modis, id est aut vi aut fraude, fiat iniuria […] utrumque homine alienissimum, sed fraus odio digna maiore»; il concetto di colpa è fondato quindi sul concetto romano di diritto, come sull'etica classica è costruito tutto l'*Inferno*».

[5] Il Limbo nel primo cerchio ed i traditori nel nono cerchio avrebbero completato il paesaggio infernale, nel quale ogni cerchio doveva accogliere un vizio. Si tratta di uno schema analogo a quello del *Purgatorio*, nel quale le sette cornici corrispondono ai sette vizi capitali, con due zone esterne all'inizio e alla fine del percorso: l'Antipurgatorio e il Paradiso terrestre.

[6] Il VII canto è quello maggiormente problematico, poiché in esso i due disegni infernali si sovrappongono: mentre nei canti precedenti ad ogni canto corrisponde un cerchio ed un peccato, nel VII sono attraversati due cerchi e considerati quattro peccati; tale improvvisa e stranissima accelerazione è dovuta al fatto che Dante aveva già abbandonato lo schema dei vizi capitali, per una più complessa ed articolata tipologia della malvagità, ma non aveva ancora deciso di estendere da 34 a 100 il numero dei canti dell'intero *Poema*, per cui il settenario dei peccati mortali doveva essere liquidato nel minore spazio possibile: tre peccati nel settimo (più la prodigalità, che si aggiunge alla avarizia per bilanciare la coppia ira-accidia), e, con ogni probabilità, due nell'ottavo (invidia e superbia), riservando gli ultimi quattro canti, dal IX al XII, alle colpe comprese nella categoria della *iniuria*. Relativamente alla coppia invidia – superbia, si osservi che i due personaggi che avrebbero dovuto esemplificarla sono gli stessi che, nel disegno definitivo, esemplificano la eresia, cioè Cavalcante (l'invidia) e

XII il cerchio diventa un contenitore estremamente diversificato sul piano etico, all'interno del quale il paesaggio muta con il mutare delle colpe in esso castigate. Tale clamorosa differenza nella configurazione dei cerchi rivela, credo in modo chiaro, il passaggio da un sistema all'altro: avendo fin dal principio previsto nove zone per ciascun regno, quando decide di ampliare il campionario della malvagità, molto più esteso di quanto la dottrina popolare (e teologica) faccia pensare, è giocoforza diversificare il paesaggio del cerchio in funzione della varietà degli esempi considerati.

Tale diversa, più ampia e complessa, configurazione del cerchio viene potentemente suggerita dalle due transizioni, dal settimo all'ottavo e dall'ottavo al nono, mentre l'autonomia del basso Inferno rispetto alla sezione precedente viene sottolineata dalla sosta cui sono obbligati i due viaggiatori, prima di discendere alla «valle […] che 'nfin lassù facea spiacer suo lezzo» (X, 136) per assuefare l'olfatto al «tristo fiato» (XI, 12) che esala. Mentre fino al settimo il passaggio da un cerchio a quello inferiore è relativamente agevole (anche l'attraversamento delle mura della città di Dite, grazie all'intervento del messo celeste, non presenta sul piano fisico alcuna difficoltà), le due ultime discese sono eccezionalmente drammatiche: in entrambi i casi si tratta di discendere un burrone, e i due viaggiatori hanno bisogno di personaggi mostruosamente soprannaturali che fisicamente li trasportino e depositino da un luogo all'altro, cioè prima Gerione e poi il gigante Anteo.

Queste due (uniche) discese aeree al cerchio inferiore nitidamente isolano l'ottavo cerchio, cioè Malebolge, sia rispetto ai cerchi contigui che rispetto all'Inferno nel suo insieme. Si tratta di una centralità innanzitutto visiva (Dante ha ovviamente visualizzato la struttura fisica dell'Inferno prima di tradurla in immagini e parole),[7] che rinvia ad una

Farinata (la superbia), i quali occupano, pur nella nuova (e in fondo incongruente con la realtà storica dei personaggi) categorizzazione etica, un unico canto.

[7] L'architettura complessiva di Malebolge è ben descritta da P. Mazzamuto, *Malebolge*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970: «Le dieci bolge for-

centralità ideale che privilegia l'ottavo cerchio rispetto a tutti gli altri, e ci fa capire perché proprio a questo cerchio sono riservati alcuni elementi metastrutturali che definiscono il testo nella prospettiva dell'autore e in funzione della comprensione del lettore.[8] Mi soffermerò su uno di questi elementi, il personaggio di Gerione, che di Malebolge è non solo trasbordatore ma anche figura simbolicamente riassuntiva.

2. Ho suggerito, in un precedente contributo,[9] che il titolo della *Commedia* sia dedotto dal poeta dalle osservazioni sul "comico" da lui svolte nel secondo Libro del *De Vulgari Eloquentia*. La connessione è evidente in *If.* XXI, dove il titolo appare in apertura di canto, per introdurre il "comico" dei diavoli (il canto precedente, inoltre, si era chiuso con una parola addotta in *De Vulgari* I, XIII 2 per esemplificare il municipalismo linguistico fiorentino: *in-*

mano un tutto unitario, un organato edificio, caratterizzato dalla stessa natura del terreno: *pietra di color ferrigno* (XVIII, 2) tagliata quasi sempre allo stesso modo, fatta d'irte frastagliate sporgenze, di cupi fondali, di aspri scoscesi passaggi, un paesaggio cioè d'imponente geometria e di tenebroso colore, oltre che di solida e possente struttura, dove il vario articolarsi degli ambienti appare dominato da una tetra costante dimensione di architettura chiusa e razionale, di carcere inflessibilmente custodito e ordinato».

[8] La centralità testuale del canto XVII (e quindi quella topografica del VII cerchio) è stata messa in luce da Guglielmo Gorni: «Il canto XVII dell'*Inferno* occupa un posto centrale nella prima cantica, per quanta simmetria consente la somma di trentaquattro. È preceduto da quindici canti, ai quali va aggiunto il primo proemiale, ed è seguito da diciassette. Questa sua centralità, sancita dai numeri, vale anche sul piano del racconto, dato che il volo di Gerione, che è l'episodio principale del canto, è un evento, quasi un rito di passaggio. Gerione porta i due visitatori da una zona all'altra, a loro inattingibile, dell'Inferno […] Indugio sulla contiguità di canti che presentano lo stesso numero dei versi. Nella prima cantica ciò accade tre volte: in VII e VIII con 130 versi, in XXIV e XXV con 151, e soprattutto in XVI, XVII e XVIII, che formano un trittico di 136. Il nostro XVII canto è dunque preceduto e seguito da altri due di eguale consistenza, il che determina un incremento di centralità» (*Canto XVII*, in *Inferno*, a cura di G. Güntert – M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 233-241 [233-234]).

[9] R. Pinto, *Il 2º Libro del* De Vulgari *e la genesi della* Commedia, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de dantología», 17, 2016, pp. 53-112.

trocque).[10] Ma più significativa è la prima occorrenza, in *If.* XVI, 128, che, attraverso la contestuale "faccia di menzogna" (124) di Gerione, stabilisce un preciso legame di parentela tra la *fictio poetica* teorizzata in *De Vulgari* II, IV, 2 e la "comicità" del *Poema*: «Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna […] / e per le note / di questa comedía, lettor, ti giuro».

Si osservi, per inciso, che, identificando qui in un unico piano espressivo verità e finzione, il poeta smentisce clamorosamente la duplicità dei livelli, "lettera" *vs.* "allegoria", teorizzata nel *Convivio*. La neutralizzazione di tale duplicità, per cui Gerione o la lupa o Medusa hanno lo stesso contenuto di verità/finzione di qualunque altro personaggio, storicamente reale o no, è, in effetti, l'a-priori espressivo della *Commedia*.[11]

[10] Sul senso del titolo del *Poema*, credo che siano definitive le parole di Gianfranco Contini: «In questo luogo summativo di tutte le tradizioni, in questo istituto straordinario di mistioni tematiche e tonali […] il colpo di genio intellettuale è stato di denominarsi dal livello più basso, quasi segno e misura dell'escursione massima, così come (se pure a rovescio) nella metafísica tradizionale del *De Vulgari* i reali si commisurano al loro individuo semplicissimo, il numero all'uno, il colore al bianco, l'ente a Dio – e così il volgare al volgare illustre. Denominarsi dal piano infimo è una proclamazione di libertà. Il pluralismo linguistico della *comedìa* non è infatti sempre teso all'espressività, ma la contiene come suo limite»: G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 369-405 [399].

[11] R. Pinto, *Il 2º Libro del* De Vulgari, cit., pp. 68-73. La neutralizzazione della duplicità di piani teorizzata nel *Convivio* viene acutamente spiegata, proprio in rapporto al personaggio di Gerione, nella voce relativa dell'*Enciclopedia Dantesca*, da Fernando Salsano, che stabilisce anche un preciso rapporto di corrispondenza analogica fra Gerione e la lupa-avarizia di *If.* I: «Non è esatto asserire che quelle prerogative essenziali, la coda aguzza, la facoltà di superare ogni ostacolo, la presenza universale del suo fetore, disorientino la linea narrativa in una direzione tutta allegorica. Che esse siano proprie del mostro escatologico e non soltanto della frode (*imagine*, come in altre adozioni, ha valore congiuntivo e non disgiuntivo tra l'essere e l'esprimere) può riuscir chiaro se si precisi che l'invenzione dantesca non pone interruzione o salto – come può apparire nella partizione retorica dei "sensi" – tra lettera e allegoria: sì che Gerione, come lupa-avarizia, non è distinguibile dalla frode per un meccanico gioco di sensi giustapposti».

A Malebolge si discende a cavallo di Gerione, che è figura sintetica dei valori estetici dell'*Inferno* (e dell'intero *Poema*, se «le cento rote» di XVII, 131 sono allusione ai cento canti),[12] nella misura in cui esso è visualizzabile all'altezza dei canti che a Malebolge sono dedicati. Credo che molti degli aspetti enigmatici del personaggio di Gerione risultino meglio comprensibili se considerati alla luce della centralità ideale di Malebolge, nella cui presentazione (i canti XVI-XVII) Dante ha concentrato la nuova visione dell'Inferno e del *Poema*. Innanzitutto va interpretata, in tale prospettiva, la corda utilizzata da Virgilio per attirate il mostro. La sua funzione, sul piano della trama, è decisiva: è anzi questo uno dei momenti in cui più chiaramente viene in luce il sovrapporsi del secondo progetto romanzesco al primo e la conseguente necessità di "riscrivere" la parte già scritta del *Poema* per renderla congruente con la successiva. Proprio come succedeva al principio del canto VIII, quando il poeta retrocedeva ad un momento anteriore del viaggio correggendo eventi già narrati, cioè l'attraversamento della palude stigia,[13] così qui la corda richiama l'inizio del viaggio e ne riscrive il senso alla luce del nuovo progetto. Il lettore scopre, ora, che la lonza di *If.* I potrebbe essere stata catturata grazie alla corda che cingeva i fianchi di Dante. Non è chiaro se fu un semplice proposito non realizzato, o un tentativo non riuscito (XVI, 106-108: «Io avea una corda intorno cinta, / e con essa pen-

[12] Sul collegamento fra Gerione e la *Commedia*, per il quale il mostro infernale simboleggia il *Poema*, ha insistito Zygmunt Baranski nella sua lettura del canto XVI (*Il meraviglioso e il comico*, in *Sole nuovo, luce nuova. Saggi sul rinnovameno culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 153-182).

[13] Il personaggio di Filippo Argenti e l'investitura "cristologica" che il protagonista riceve da Virgilio dopo averlo insultato («Benedetta colei che 'n te s'incinse», 45), "riscrivono" il senso della palude stigia secondo valori ben più impegnativi e sostanziali di quelli abbastanza prevedibili ad essa assegnati nel canto settimo: nel passaggio da un canto all'altro vediamo come il poeta abbia trasformato, e quanto radicalmente!, l'immagine di sé che propone attraverso il suo personaggio; da cronista imparziale ed eventualmente partecipe del dolore dei dannati (la prima reazione di Dante alle pene infernali è di pianto: «per ch'io al cominciar ne lagrimai», III, 24, come poi anche nei confronti di Francesca e Ciacco), a giustiziere e profetico interprete della volontà divina.

sai alcuna volta / prender la lonza alla pelle dipinta»). È più probabile la prima interpretazione, che falsifica di meno la prima cronaca dei fatti. È chiaro però che l'impresa sarebbe stata possibile solo sciogliendo la corda ed utilizzandola come strumento di cattura. Prima di entrare nel merito del significato simbolico della corda, sul quale si è concentrata l'attenzione della critica, bisogna considerare, credo, il suo significato metaromanzesco. E, comunque, il significato simbolico ha poco a che vedere con le eventuali fonti del poeta, e molto di più con la rete di connessioni a distanza con altri luoghi del *Poema*, con i quali stabilisce una trama di risonanze che rende più coerente e compatta la *fabula* definitiva. E si tratta di luoghi strategicamente essenziali che Dante aveva già chiari quando ridisegnava la struttura della *Commedia*.

Tale intelaiatura di personaggi e temi si ricostruisce con relativa facilità. Se il lettore conosce un po' la storia dell'*Odissea*,[14] sa che Ulisse per difendersi dal canto delle sirene si fece legare all'albero della nave con una corda; Dante invece si difende dalla lussuria e dalla frode sciogliendosi da una corda (per catturare la lonza o per utilizzare Gerione). Ma Ulisse, secondo la versione che della sua vita avventurosa dà la *fabula* del *Poema* dantesco, e a differenza di quanto accade in Omero, invece di sfuggire al canto delle sirene per tornare incolume in patria, soccombe ad esse (cioè a Circe, che Dante identifica con le sirene, come si evince da *Pg*. XIX) e se ne allontana definitivamente, per cui quella corda che lo avvince all'albero della nave, secondo Omero, in Dante sembra piuttosto, e anzi deve essere interpretata come, il segno della sua forza/debolezza nei confronti delle fraudolente lusinghe della lussuria. L'Ulisse dantesco resta "legato" alla propria sensualità:[15] Circe-sirena, infatti, lo induce al

[14] Al tempo di Dante, come asserisce Benvenuto da Imola nel suo commento, anche i bambini la conoscevano: «nulla persuasione possum adduci ad credendum, quod autor ignoraverit illud quod sciunt etiam pueri et ignari».

[15] È come se Dante pensasse (o suggerisse) che Ulisse, dopo essersi legato all'albero, non riesca più a slegarsene, e si condanna, quindi, a navigare, avvinto dalla corda della propria inesausta sensualità, fino al naufragio e alla morte.

«folle volo» in cui l'eroe antico naufragherà (*If.* XXVI). Il suo *alter ego* moderno, invece, si scioglie dai legami che lo imprigionano nella rete dei desideri terreni, così che Circe-sirena invano cercherà di *volgere* Dante distogliendolo dal suo cammino di redenzione (*Pg.* XIX).

Nel nuovo disegno della *Commedia* gli elementi strutturali del *Poema* sono già programmati e distribuiti, pur a grande distanza testuale, nella sua trama romanzesca. Essi agiscono inoltre a ritroso per cancellare, nella misura del possibile, le tracce del disegno primitivo. Si osservi come il fascio dei valori semantici della corda lanciata nell'abisso per adescare Gerione si proietti sia all'indietro, verso la lonza, per ridefinirne a posteriori il significato, sia in avanti, verso Ulisse e verso la sirena di *Pg.* XIX, per anticiparne l'apparizione. Tali valori solo in minima parte dipendono da estrinseci sensi allegorici (gli unici eventualmente pertinenti sono quelli deducibili, sul piano etico-teologico, dall'episodio dell'Odissea),[16] e rispondono invece a una logica compiutamente romanzesca, che si preoccupa, essenzialmente, di ridurre i vari elementi testuali alla coerenza di una trama. A Malebolge, in quanto sezione centrale dell'*Inferno*, così come nella sua struttura definitiva esso è disegnato all'altezza dell'VIII canto, Dante affida il compito di veicolare la esibizione di questi elementi: tali sono appunto la problematica identificazione del protagonista con l'*alter ego* classico e pagano, Ulisse, e la esplicitazione del titolo dell'opera e della sua collocazione fra i generi e gli stili letterari. Su entrambi i piani il personaggio di Gerione acquista un rilievo straordinario, che va ben al di là delle sue risonanze intertestuali di provenienza mitologica.

Relativamente alla identificazione con Ulisse, l'accenno al personaggio omerico, attraverso la corda, rivela che esso non solo era previsto, come personaggio centrale dell'*Inferno*, quando viene ridisegnata la sua struttura; agendo all'indietro sulla parte già scritta

[16] Ho affrontato la questione in R. Pinto, *Circe e la rotta di Ulisse*, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de dantología», 7, 2006, pp. 111-136.

dell'*Inferno*, il suo personaggio riconfigura l'immagine iniziale di sé che il poeta aveva proposto nei canti iniziali. Che cosa significa, infatti, ora, che il protagonista aveva pensato, in una certa occasione, di utilizzarla per «prender la lonza a la pelle dipinta»? Nell'episodio cui si fa riferimento, Dante supera l'ostacolo della lonza grazie ad elementi estrinseci («l'ora del tempo e la dolce stagione») che sono poi riflessi della volontà o provvidenza divina (I, 37-43):

> Temp'era dal principio del mattino,
> e 'l sol montava su con quelle stelle
> ch'eran con lui quando l'amor divino
> mosse di prima quelle cose belle;
> sì ch'a bene sperar m'era cagione
> di quella fiera a la gaetta pelle
> l'ora del tempo e la dolce stagione…

Che cosa cambia, nella rilettura di quell'episodio prodotta in *If.* XVII? La risposta è evidente: secondo tale rilettura, Dante avrebbe cercato o pensato di superare l'ostacolo con le sue proprie forze, con i miserabili strumenti umani di cui disponeva, cioè la corda che gli cingeva i fianchi, e invece ben diverse sono le risorse di cui ha bisogno per vincere quella fiera e tutte le altre (come Virgilio gli spiegherà pochi versi dopo: «A te convien tenere altro vïaggio», 91). E quella corda, dalla quale è comunque necessario sciogliersi, servirà sì a proseguire con successo il cammino, ma solo all'interno, e come strumento, di un sapere "tecnologico" ben superiore a quello di Dante, cioè quello di cui dispone Virgilio. È qui che il personaggio di Ulisse, programmato fin dall'inizio nella seconda trama del romanzo, ma, forse, non nella prima, campeggia poderosamente: la corda di *If.* XVII ci informa del fatto, ignorato finora, che prima dell'intervento di Virgilio che gli mostra un cammino alternativo, Dante, come Ulisse, ha creduto di poter contare sulle sue sole forze, sugli strumenti che gli fornisce la sua materiale umanità, strumenti che si riveleranno utili solo se maneggiati, e quindi risemantizzati, da un personaggio di natura provvidenziale come Virgilio.

L'idea che verrà sviluppata in *If.* XXVI, di un viaggio metafisico realizzato con strumenti esclusivamente umani (quello di Ulisse in quanto proiezione "classica" di Dante), affiora già, in modo ovviamente solo allusivo, in *If.* XVII, in un passaggio che rilegge l'episodio della lonza secondo tale paradigma identificativo. La lonza, quindi, viene attratta nello stesso campo semantico-romanzesco cui appartengono Gerione e la Sirena di *Pg.* XIX, un campo semantico generato dalla corda in quanto elemento caratterizzante del mito di Ulisse.[17]

Relativamente alla Sirena-*femmina balba*, a sua volta identificata con la strega Circe di *If.* XXVI, si osservino le analogie con la lonza:

If. I, 31-36:
Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggera e presta molto,
che di pel macolato era coverta;

[17] L'ombra di Ulisse si protende su Gerione anche per le immagini marine utilizzate per descriverne inizialmente i movimenti: Gerione emerge dall'abisso nuotando, come un marinaio che si sia tuffato per disincagliare l'ancora. Michelangelo Picone ha colto il fascio di simbolismi che lega Gerione ad Ulisse attraverso l'immagine del "palombaro che ritorna a galla": «Chiaramente è la precedente immagine della "corda" a suggerire all'autore il ricorso a questo paragone coll'abile nuotatore subacqueo che con movimento veloce e perfetto, estendendo le braccia verso l'alto e dandosi impulso con i piedi, ritorna in superficie proprio seguendo la linea tracciata dalla gomena a cui è legata l'àncora. Tale paragone dà al poeta la possibilità di descrivere un movimento a metà fra il nuoto e il volo: quale è appunto quello compiuto dal mostro infernale. Gerione propriamente vola, usando le sue branche come ali, ma dà anche l'impressione di nuotare, immerso com'è nell'ambiente acquatico del Flegetonte. Viene in tal modo riproposta una delle metafore fondamentali del Poema sacro: quella della *navigatio* alata, della nave magica. Metafora destinata a scandire le tappe fondamentali dell'itinerario salvifico e poetico della *Commedia*: dal "folle volo" di Ulisse alla navigazione magica del "vasello" dell'angelo nocchiero all'inizio del *Purgatorio*, fino ad arrivare al volo paradisiaco del nuovo argonauta Dante» (*Canto XVI*, in *Inferno*, a cura di G. Güntert – M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 221-231).

e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi 'mpediva tanto il cammino,
ch'i' fui per ritornar più volte vòlto.

Pg. XIX, 10-24:
Io la mirava; e come 'l sol conforta
le fredde membra che la notte aggrava,
così lo sguardo mio le facea scorta
la lingua, e poscia tutta la drizzava
in poco d'ora, e lo smarrito volto,
com'amor vuol, così le colorava.
Poi ch'ell' avea 'l parlar così disciolto,
cominciava a cantar sì, che con pena
da lei avrei mio intento disciolto.
«Io son», cantava, «io son dolce serena,
che' marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena!
Io volsi Ulisse del suo cammin vago
al canto mio; e qual meco s'ausa,
rado sen parte; sì tutto l'appago!».

L'elemento comune più evidente è il potere ipnotico (o autoipnotico) della seduzione; ma si osservino anche le consonanze verbali: innanzitutto la coincidenza fra «i' fui vòlto» e «Io volsi Ulisse», che stabilisce un preciso rapporto di analogia fra Dante e Ulisse da una parte e fra la lonza e la sirena dall'altra, rapporto ulteriormente ribadito dai colori (la «pelle dipinta» di *If.* XVI, 108) che caratterizzano le due creature, colori che sono, ovviamente, ed innanzitutto, quelli della sensualità accattivante. Si badi, però, che l'analogia viene istituita dall'episodio del *Purgatorio*. Noi lettori non potremmo pensare che la lonza è figura di una sirena, se non ci fossero i riscontri appena evidenziati. Ciò vuol dire che la lonza (quando fu inventata, all'altezza del primo canto), non aveva ancora il significato che ad essa attribuisce l'episodio del *Purgatorio*, e tale significato dipende, ovviamente, dalla funzione di *alter ego* che Dante ha voluto assegnare ad Ulisse, funzione che era invece già presente come progetto

all'altezza di *If.* XVI, che si suggerisce proprio attraverso il particolare della corda. Se si considera, inoltre, che in *Pg.* XXXI Dante sarà accusato da Beatrice di essersi lasciato sedurre da *sirene*, nei confronti delle quali non è stato abbastanza *forte* («Tuttavia, perché mo vergogna porte / del tuo errore, e perché altra volta, / udendo le *serene*, sie piú forte», 43-45), deduciamo agevolmente che la trama romanzesca definitiva che ha presieduto l'invenzione del *Poema*, ideata all'altezza dei canti VIII-XI, si distende e articola fra i canti XVI e XXVI dell'*Inferno*, e XIX e XXXI del *Purgatorio*, attraverso episodi che in modo diretto o allusivo ruotano intorno al rapporto di identificazione/differenziazione fra Dante ed Ulisse.

Tutto ciò conferma che in Gerione il poeta ha proiettato la sintesi non solo di *Malebolge* ma dell'*Inferno* e dell'intero *Poema* così come esso poteva essere visualizzato, in quanto disegno e progetto, all'altezza dei canti introduttivi all'ottavo cerchio. Si tratta di una trama romanzesca i cui perni narrativi affiorano nel testo all'interno di tali canti, ma che doveva essere stata elaborata all'altezza dei canti VIII-XI, quando il disegno definitivo dell'Inferno e dell'opera viene finalmente licenziato.

3. C'è qualcosa da dire, in rapporto alla logica romanzesca che governa il *Poema* e alle sue fasi di elaborazione, anche circa la parola creata da Dante, *Malebolge*, per denominare tale luogo strutturante nella architettura generale della *Commedia*. L'analogia semantica fra i settori in cui è diviso il cerchio e le "borse", intese come contenitori (di dannati), non è così ovvia da non richiedere un'indagine che scavi più a fondo nei valori metaforici della parola, che colorano di intense suggestioni l'intero *luogo* fisico (XVIII, 1), la cui centralità non è solo strutturale, ma anche ideale. L'analisi può partire dalla prima e più immediata suggestione semantica, e cioè l'allusione al denaro (si pensi al «pregio della borsa e della spada» di *Pg.* VIII, 129), allusione confermata inoltre, al livello del significante, dal fiorentino che in *If.* XVI

è nominato da Iacopo Rusticucci: Guigliemo *Bors*iere, personaggio del tutto ignoto, di cui è lecito supporre che al poeta interessasse soprattutto il nome che, in assenza di riscontri biografici, sembra alludere alla avarizia, di cui si parla nei versi seguenti (e che, comunque, ha il significato, in toscano antico, di tesoriere).[18] Abbiamo poi la *tasca* (55 e 73), successivamente *borsa* (59) e *sacchetto* (65), che pende dal collo degli usurai in *If.* XVII, in un episodio che s'incastra fra l'arrivo di Gerione e la navigazione aerea verso il fondo del cerchio. Sono indizi non oscuri del fatto che la parola *Malebolge*, al grado zero del puro significante, allude all'avidità di denaro, un denaro, ovviamente, malandrinamente insaccato e che, come si sa, il poeta considera radice dei vizi che si appresta a descrivere, e quindi causa dei mali che affliggono innanzitutto Firenze, e poi il mondo intero: insomma, il *maladetto fiore* di *Pd.* IX, 130.[19]

In tale prospettiva, la breve invettiva gridata dal protagonista in *If.* XVI, 73-75, che denuncia «la gente nuova e i subiti guadagni» che hanno pervertito Firenze, può anche essere interrogata in rapporto alla nuova trama romanzesca, operante a partire dal canto VIII: «La gente nuova e i súbiti guadagni / orgoglio e dismisura han generata / Fiorenza, in te, sì che tu già ne piagni».

Sulla «gente nuova» insisterà con dovizia di dettagli Cacciaguida nel *Paradiso* (XV-XVI). Ma i «subiti guadagni» rappresentano una diagnosi dei mali di Firenze abbastanza diversa da quella pronunciata

[18] 'Custode della cassa (di una comunità o ente)', secondo il *Tesoro della Linga Italiana delle Origini* (TLIO); sulle interpretazioni degli antichi commentatori, che a partire dal testo della *Commedia* ipotizzano dettagli biografici più o meno plausibili, si veda la voce relativa di V. Presta nell'*Enciclopedia Dantesca*; Boccaccio, nella novella del *Decameron* a lui dedicata (I, 8), attribuisce al personaggio valori opposti all'avarizia (cioè la cortesia), interpretando in tal senso il testo di Dante; raccoglie però il senso di borsa = denaro nella descrizione del personaggio antagonista, il genovese Erminio de' Grimaldi, che «in onorare altrui teneva la *borsa* stretta».

[19] «La tua città, che di colui è pianta / che pria volse le spalle al suo fattore / e di cui è la 'nvidia tanto pianta, / produce e spande il maladetto fiore / c'ha disvïate le pecore e li agni, / però che ha fatto lupo del pastore» (*Pd.* IX, 127-132).

da Ciacco in *If.* VI.[20] Qui, alla domanda di Dante («e dimmi la cagione / per che l'ha tanta discordia assalita», 62-63), il goloso risponde in modo teologicamente protocollare, indicando i vizi che hanno corrotto e diviso la cittadinanza: «superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville c'hanno i cuori accesi» (74-75). È vero che la denuncia si ripeterà negli stessi termini in *If.* XV, proprio a ridosso del frammento che ora ci interessa, quando Brunetto Latini descrive i cattivi costumi dei fiorentini, dai quali Dante dovrebbe preservarsi immune: «Vecchia fama nel mondo li chiama orbi; / gent'è avara, invidiosa e superba: / dai lor costumi fa che tu ti forbi» (67-69).

Si tratta, però, non di una informazione nuova che il protagonista, e il lettore, potrebbe ignorare (come nel canto VI); ma bensì di una "vecchia fama", che non ha certo bisogno di una voce profetica dell'aldilà per essere proclamata: tutti sanno che i fiorentini sono avari, invidiosi e superbi! Ciò che il protagonista non sa ancora è, semmai, che anche e proprio lui sarà vittima innocente di tali vizi. Si osservi ora come Brunetto (e Farinata poco prima) hanno messo Dante al centro delle loro profezie, mentre Ciacco ha descritto eventi che apparentemente non hanno nulla a che vedere con il protagonista. Non possiamo non osservare qui un radicale mutamento di "posizione" di Dante nella *fabula* che il testo descrive, giacché egli, a partire dal canto VIII, è divenuto protagonista non solo del viaggio ma anche degli eventi storico-escatologici che durante il viaggio gli sono profeticamente rivelati. Per questo motivo, ciò che nel canto VI è, nelle parole di Ciacco, una diagnosi profeticamente enunciata in accordo con il primo disegno dell'*Inferno*, in cui il male viene tipificato secondo lo schema teologico tradizionale, nel XV diventa luogo comune a tutti

[20] Le corrispondenze e i richiami del canto XVI al VI, ben noti alla critica, sono però così evidenti e ostentati (dei tre sodomiti fiorentini che apostrofano Dante e conversano con lui, due erano stati evocati dal protagonista nel suo dialogo con Ciacco: Iacopo Rusticucci e Guido Guerra) da far sospettare che il poeta abbia voluto dissimulare, proprio con questi richiami, la "riscrittura" cui sottopone l'episodio di Ciacco.

noto. Sembra allora che l'autocitazione abbia la funzione di destituire la diagnosi di *If.* VI della solennità profetica che essa aveva, perché sono ora diversi i criteri con i quali Dante interpreta la degenerazione di Firenze e dell'umanità, non più (schematicamente) teologici, ma civili e politici.

E infatti ben diversa è la situazione di *If.* XVI, nella quale ci si interroga sulle cause del male che sconvolge Firenze, come in *If.* VI, ma con un sostanziale spostamento di messa a fuoco del problema. Innanzitutto, non è Dante che chiede di essere informato a persone che, nell'aldilà, hanno informazioni privilegiate, ma sono i dannati fiorentini che vogliono essere informati da Dante che, in quanto vivo, conosce il presente, e l'autorevolezza della cui voce è stata appena proclamata (*If.* XV) da Brunetto Latini, cioè da un fiorentino la cui fama di maestro, universalmente riconosciuta, si riverbera su quella del discepolo (XVI, 64-69):

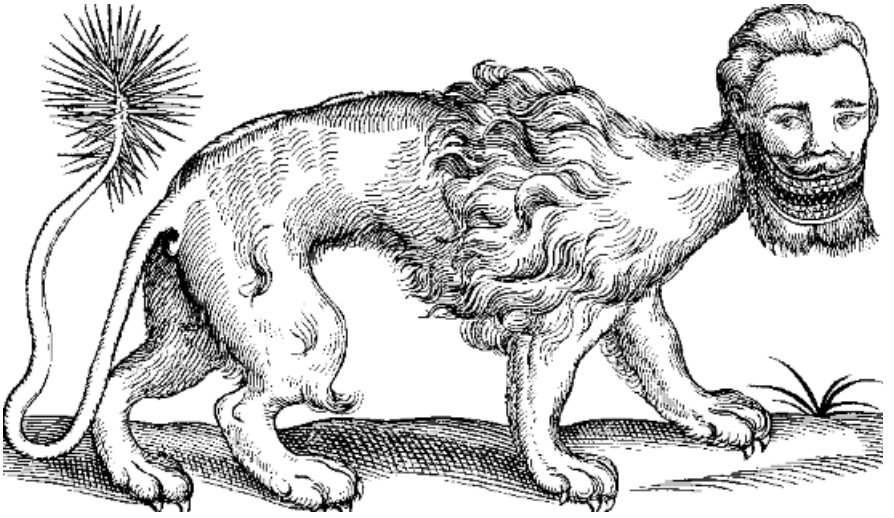
> «Se lungamente l'anima conduca
> le membra tue», rispuose quelli ancora,
> «e se la fama tua dopo te luca,
> cortesia e valor dì se dimora
> ne la nostra città sì come suole,
> o se del tutto se n'è gita fora».

La «gente nuova e i subiti guadagni» cui Dante attribuisce la causa dei mali di Firenze sposta il discorso dal piano della teologia a quello della economia politica,[21] la quale colora di sé il cerchio nel quale Dante è in procinto di entrare, che con la sua variegata umanità rappresenta la (perversa) cultura cittadina che in blocco è stata corrotta

[21] Ingiustamente trascurata dai critici, l'economia politica di Dante (degna della massima attenzione sia sul versante filosofico che su quello poetico) è un territorio tutto da esplorare; elementi di analisi, in direzione di una precocissima intuizione da parte di Dante dei fattori destabilizzanti dell'economia capitalistica, si trovano nel volume di «La Biblioteca de *Tenzone*» dedicato a *Doglia mi reca ne lo core ardire*, a cura di U. Carpi, Madrid, Universidad Complutense, 2008.

dal culto del denaro. Nel nuovo disegno infernale, basato su una idea non più religiosa ma civile del peccato, la centralità di Malebolge riflette la centralità del denaro nella cultura cittadina che ha trasformato e pervertito modernamente l'umanità, distruggendo quei legami di solidarietà che ne garantiscono la sopravvivenza in vista dei fini che le sono assegnati, che consistono, in sostanza, nel perseguimento della felicità, individuale e collettiva.

Equidistante dal cieco furore dei violenti e dalla diabolica infamia del tradimento, Malebolge descrive la complessità dei rapporti sociali perversamente dominati dall'ansia di danaro, che prima di specializzarsi nella usura, descritta come peccato contro natura nel canto XVII nella imminenza dell'arrivo di Gerione, viene denunciata nel XVI come causa della rovina di Firenze, e illustrata poi secondo la varia tipologia di un'umanità degradata e spesso animalizzata, quale appare nelle bolge del cerchio ottavo. Credo che fra gli elementi ideologici che caratterizzano il disegno definitivo della *Commedia*, quale esso appare riassuntivamente in Malebolge, ci sia anche una percezione più chiara del carattere pervasivo dell'ansia di denaro. Nel canto VII essa era ancora categorizzabile come un (aristotelico) eccesso polarmente speculare rispetto all'eccesso opposto, la prodigalità, secondo una visione "quantitativa" della avarizia che Dante aveva già argomentato e dispiegato nel IV Trattato del *Convivio* (XI-XIII). Ora, invece, il denaro malvagiamente accumulato o concupito viene pensato come radice reale, cioè politica, del male. Saremmo insomma alle soglie di quella denuncia della *obstinata cupiditas*, origine di tutti i conflitti nel mondo, che troverà la sua definitiva e sistematica formulazione nella *Monarchia* (III, III, 8).



BESTIE RAZIOCINANTI.
ANATOMIE DI *MALEBOLGE*

Guido Cappelli

Il saggio cerca di mettere in luce i nodi centrali che percorrono i canti di Malebolge. L'analisi individua nell'idea di inversione l'ossatura concettuale del cerchio ottavo e si cimenta con le nozioni di corpo – corpo personale, ma anche *corpus* politico e *testuale* – e di animalità, come elementi centrali per la comprensione di Malebolge, giungendo a suggerire un'ipotesi per l'interpretazione dell'idea di *matta bestialità*.

The essay tries to highlight the central knots that run through *Malebolge*'s cantos. The analysis points out that the idea of inversion is the conceptual framework of the eighth circle and delves into the notions of the body– the physical body, but also political and even textual *corpus*–and of animality, as core elements for the understanding of *Malebolge*. It concludes suggesting a hypothesis for the interpretation of the idea of *matta bestialità*.

Un solo peccato per dieci peccati a prima vista anche molto diversi tra loro. L'ottavo cerchio dell'Inferno, quello dei fraudolenti, è innanzitutto un problema di struttura, a partire dall'asimmetria più vistosa: tredici canti per dieci *bolge*.[1] Comincia qui, come si sa, la seconda metà dell'*Inferno testuale*: ed è il testo, il *corpo* del testo, con le sue violenze linguistiche, con le sue ostentate oscenità, con le sue pose di crescente aggressività, fino a irridere il dolore, a segnare la

[1] Ripropone la questione, con ipotesi non sempre condivisibili da chi scrive ma in fecondo dialogo critico con la bibliografia pregressa, T. Cachey, *Cartografie dantesche: mappando Malebolge*, «Critica del testo», XIV/2, 2011, pp. 229-260; vers. inglese originale «Italica», 87/3, 2010.

svolta.[2] È innanzitutto il trionfo dei *contrari*: quello dei fraudolenti è un mondo all'inverso, che si muove in senso opposto a quello celeste, come emerge plasticamente dalla prima delle bolge, dove ruffiani e seduttori procedono come docili mandrie, animalizzati, con ritmo meccanico, in una processione falsamente solenne, in senso contrario l'uno agli altri.[3] E sono i diavoli della quinta bolgia, dodici come apostoli al rovescio.[4] Ed è Caifa, l'ipocrita archetipico crocifisso all'incontrario e grottescamente; o i papi, sepolti all'incontrario, coi piedi in alto e il corpo in basso. O il fuoco dei piedi dei simoniaci, specie di anti-aureola: il contrario delle lingue di fuoco che troneggiano sulle teste dei santi nelle raffigurazioni coeve; del resto la «bella donna», la Chiesa prostituita e "tolta a inganno" dal simoniaco Bonifacio VIII (XIX, 56-57), non inverte l'allegorica *sponsa formosa* del *Cantico dei Cantici*? O, ancora, gli indovini che camminano all'indietro, letteralmente, a rovescio: è qui, e solo qui in tutte le Malebolge, che Dante si commuove, proprio per quest'inversione, e lo dice chiamando direttamente e attivamente in causa noi lettori, come nelle occasioni importanti:

> Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto
> di tua lezione, or pensa per te stesso
> com'io potea tener lo viso asciutto,
> quando la nostra imagine di presso
> vidi sì torta…
> (XX, 19-23).

[2] Sulla funzione strutturale e strutturante dell'ottavo cerchio, sono fondamentali alcuni studi di R. Pinto, ultimo cronologicamente quello che compare in questo volume, e che va letto in stretto rapporto con questa sezione del presente lavoro.

[3] Cfr. J. Nohrnberg, *Canto XVIII. Introduction to Malebolge*, in Lectura Dantis. Inferno*: A Canto-by-Canto Commentary*, a cura di A. Mandelbaum – A. Oldcorn – Ch. Ross, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998, pp. 238-257.

[4] C. Vela, *Canto XXI: il pellegrino tra diavoli e barattieri*, in *Cento Canti per cento anni*. I, *Inferno*, a cura di E. Malato – A. Mazzucchi, Roma, Salerno Ed., 2013, t. II, p. 690.

La *nostra immagine*. Direi che uno dei vantaggi del "prender frutto" dalla lezione/lettura del Poema è di carattere *intratestuale*: ciò che provoca le lagrime dantesche, infatti, è *la nostra immagine*, l'uomo nelle sua carnalità vivente: è un pianto comprensibile, perché quell'immagine è la stessa che si forma quando, alla fine e al culmine del viaggio, Dante figge l'occhio nell'occhio di Dio.

Inversione massima, dunque:

> Quella circulazion che sì concetta
> pareva in te come lume riflesso,
> da li occhi miei alquanto circunspetta,
> dentro di sé, del suo colore stesso,
> mi parve pinta *della nostra effigie*
> (*Pd*. XXXIII, 127-132).

L'inversione articola, anima e si riverbera sulla vicenda intera di Malebolge. Pervertire, *ratione mediante*, a base di cavilli "loici", i fondamenti e i sentimenti più alti, amore e *fides*, sociale e politica. Se l'amore "muove" i cieli, la "matta" – cioè "insubordinata", ribelle, secondo il lessico politico – malizia intenzionale (sorta di intelligenza infernale), diretta a suscitare un amore artificiale (cioè antinaturale), "muove" il primo dei cerchi di Malebolge. Una coordinazione quasi cosmologica, parodia della stelle fisse intorno al polo, una *nova*, cioè straordinaria, eccezionale, *pieta*:

> Nel fondo erano ignudi i peccatori
> del mezzo in qua ci venien verso 'l volto,
> di là con noi, ma con passi maggiori
> (XVII, 25-27).

Allora, perché "dieci peccati in uno"? Si tratta, in effetti, di peccati differenti, inseriti nella stessa zona ma distinti anche se uniti da una relazione, evidentemente, di stretta affinità. Qual è questa affinità?

In un celebre passo del canto XI dell'*Inferno* (79-90), Dante mette in campo Aristotele per offrire una versione della *ratio* intrinseca alla macrosuddivisione dei peccati infernali:

Non ti rimembra di quelle parole
con le quai la tua Etica pertratta
le tre disposizion che 'l ciel non vole,
incontenenza, malizia e la matta
bestialitade? e come incontenenza
men Dio offende e men biasimo accatta?
Se tu riguardi ben questa sentenza,
e rechiti a la mente chi son quelli
che sù di fuor sostegnon penitenza,
tu vedrai ben perché da questi felli
sien dipartiti, e perché men crucciata
la divina vendetta li martelli.

In Aristotele, la "matta bestialità" è l'esatto contrario della *magnanimitas*, la dote eroica propria degli individui eccezionali, «quella certa virtù eroica e divina» (*Etica* VII, 1145a), è cioè una virtù che eccede in qualche misura la normalità umana. La matta bestialità, applicata agli umani, definisce «quegli uomini che eccedono per vizio» (ivi): si tratta dunque di un comportamento antinaturale, volto al male, un male eccezionalmente dannoso, distinto dalla bestialità "normale", quella degli incontinenti (vd. *infra*). Sembra stabilirsi così una "scala" che *dalla* malizia, male cosciente, per così dire, in grado zero, trascolora, si fonde proprio *nella* matta bestialità: una scala *discreta*, graduale, dove, più che marcare una differenza radicale, categoriale, la malizia e la bestialità trascolorano l'una nell'altra, secondo una gradualità impercettibile che evoca i colori dell'arcobaleno.[5] È vero, per esempio, che un "genio del male" come Vanni Fucci può proclamare: «vita bestial mi piacque e non umana» (XXIV, 124); e la bestia caratteristica di quella bolgia, la settima ("non rubare"!), il serpente, ingannatore per eccellenza fin dal *Genesi*, bestia parlante, si trasforma nel peccatore, e viceversa: ancora una metamorfosi, grottesca, crudele, ma pur sempre metamorfosi: come

[5] Ho trovato spunti fecondi in un art. poco citato di C. López Cortezo, *La estructura moral del Infierno*, in *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso Internacional de la AHLM, a cura di J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, pp. 71-79.

ben sa Petrarca, "l'amante nell'amato si trasforma" (e anche questa è un'inversione). Anche Gerione, del resto, entità tutt'altro che irrazionale, è definito (XVII, 30) «bestia malvagia». C'è una zona in cui ragione e bestialità si intersecano. E questo va tenuto assai presente.

D'altra parte, il peccato è dinamico.[6] L'inferno è un processo: un processo di degrado della volontà e della ragione, «uso difettoso della ragione pratica nel trovare i mezzi per l'azione»,[7] quindi di progressivo orientamento della *ratio* verso il male – secondo uno schema siffatto che include i mezzi e i fini:

	Fine	Mezzo
Incontinenza:	naturale	bestiale
Violenza:	antinaturale	bestiale
Frode:	antinaturale	umano/razionale

È qui, in questa zona di intersezioni e di intrecci etici – partendo dalla tersa razionalità di una malvagità infra- o sovra- umana – che va indagato il motivo della gravità della frode, e al tempo stesso la relazione di affinità concettuale che lega i vari peccati, in sé distinti, di Malebolge, un abisso, letteralmente, dove l'intelligenza acquisisce dimensioni e morfologie, letteralmente, mostruose. Malebolge è anzitutto l'umiliazione – via insuperbimento luciferino – della ragione e della conoscenza, non solo quando sono svincolate dal bene – come implicito dovunque, da Giasone a Ulisse, da Taide a maestro Adamo, ma anche quando ne è portatore la guida per eccellenza, l'umana *ratio* personificata, come clamorosamente avviene nell'inganno dei diavoli a Virgilio.[8]

[6] E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961, p. 10, limitatamente all'ultimo settore infernale; devo alla lettura dell'articolo di López Cortezo cit. nella nota prec., nonché all'intensa conversazione con Juan Varela-Portas, l'ispirazione per lo schema che segue e quanto su di esso commentato.

[7] Vedi Varela-Portas, qui, p. 87.

[8] Sulle svariate interpretazioni della *defaillance* virgiliana nell'episodio – qui prescindibili – si veda Fenzi, in questo volume.

La frode è volgere *contro natura* la capacità, in sé naturale, della Ragione, tradendo Dio per trarre profitto dagli uomini. È far assurgere alla Ragione un ruolo di preminenza assoluta riservato solo alla Grazia, come nella celebre canzone di Guinizzelli: «ch'a me convien la laude / e alla reina del regname degno / per cui cessa omne fraude» (*Al cor gentil,* 55-57).

Questa sorta di "falso ideologico", di deformazione e inversione dell'ordine è il motivo della conformazione delle pene, che di preferenza macchiano, degradano il corpo e soprattutto ne alterano la composizione, sempre coinvolgendolo – a differenza delle pene precedenti – in modo radicale, totale, integrale, come a sottolinearne *fisicamente*, con mal dissimulato compiacimento, la mostruosità. Se nel resto dell'Inferno il castigo normalmente è *esterno*, si esercita *sul* corpo, in Malebolge questo avviene, in termini generali, attraverso un incremento di aggressività della pena, per mezzo di un'alterazione del corpo o di sue parti, o comunque sottoponendolo a situazioni e pose degradanti e grottesche. Le pene di Malebolge si esercitano *sul* corpo ma anche *nel* corpo, secondo tipologie quasi simmetriche: la prima è rappresentata da ruffiani e seduttori, adulatori, barattieri, ipocriti; la seconda, da indovini, ladri, seminatori di discordia, falsari; le pene "del fuoco" che affliggono sia i simoniaci che i consiglieri fraudolenti, sembrano essere a metà strada, potendosi interpretare il fuoco come agente esterno di tortura, come nella prima tipologia, o male che nasce da dentro, dall'interno del corpo, come nella seconda.

Il fatto è che, la frode essendo «un'offesa contro la Natura», gli "umori" non si mescolano più nel modo corretto:[9] «le membra con l'omor che mal converte» (XXX, 53). I corpi dei ladri stravolti dalle metamorfosi; i seminatori di discordie lacerati o con la testa staccata dal corpo – a indicare l'innaturalità della *ratio* mal spesa (è il luogo in cui si nomina il *con-*

[9] W. Ginsberg, *Hell's Borderlands: A Preliminary Carthography*, «Modern Languages Notes», 127 Supplement, 2012, pp. 146-154, a p. 150, con accenno a usurai e sodomiti; «gusto del corrotto e del guasto», dice Sanguineti, *Interpretazione*, cit., p. 342, a proposito del canto.

trapasso: XXVIII, 142); e quando Dante, come già accennato, vede sfilare gl'indovini con la testa stravolta, orribilmente rivolta all'incontrario, ha l'unica reazione di pietà di Malebolge, e piange. Si è molto insistito sulla reazione negativa di Virgilio in questo frangente, che lo rimprovera con sdegno; ma ciò ha finito per offuscare l'atteggiamento iniziale di Dante, che è e resta di *pietà*, un pianto esplicitamente dettato proprio dal vedere lo stravolgimento del corpo, fatto oggetto esso stesso di mostruosa e innaturale inversione (vd. *supra*).

Corpi cosificati, animalizzati, disumanizzati, come marionette, dai gesti meccanici dettati dal dolore fisico provocato dalla pena, in pose di una comicità forzata che fanno parte integrante del castigo: i ruffiani sferzati dai diavoli, costretti a «levar le *berze* / a la prime percosse», sì che, come ridicoli automi saltellanti, «già nessuno / le seconde aspettava né le terze» (XVIII, 37-39, con quell'*hapax* che ghigna feroce); i barattieri che saltano come delfini per cercare un istante di refrigerio dalla pece: «talor così, ad alleggiar la pena, / mostrava alcun de' peccatori il dosso / e nascondea in men che non balena» (XXII, 22-24), o nella stessa bolgia, l'anzïan di santa Zita, il senese corrotto trascinato come un sacco col diavolo che gli tiene «de' piè ghermito 'l nerbo» (XXI, 34-38); o ancora – d'impatto ancor maggiore, nel suo espressionismo visivo e uditivo – gli adulatori, «gente che nicchia / […] e che col muso sbuffa / e sé medesma con la palme picchia».[10] Manipolare la *res publica* – leggi sacre incluse – attraverso la parola, non è segno di intelligenza, ma di bestialità: è la Bestia che entra nel reame della *ratio* – massima delle perversioni, mondo al contrario, Anticristo.[11] La parola è veicolo del pensiero, cosicchè come scrive il

[10] Più espressiva, ma minoritaria, la lezione *scuffa* (cfr. l'ed. di F. Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, *ad loc*.).

[11] Sulle metafore animali in Malebolge, si veda ora G. Ledda, *Per un bestiario di* Malebolge, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi – L. Marcozzi, Roma, Carocci, 2013, pp. 92-113; «bestia» è definito di fatto il serpente tentatore, consigliere fraudolentissimo, in *Pg*. VIII, 102; e si vedano in questo volume le molteplici

Peraldo, «sarebbe indecoroso che il nunzio della ragione sia inviato privo di ragione».[12] Se infatti, come si spiega nel I libro del *De vulgari eloquentia*, ciò che distingue l'uomo dall'animale è la parola, l'uso pervertito di essa stravolge l'*humanitas* inerente l'individuo: né sovrané infra-:

> Nam eorum quae sunt omnium soli homini datum est loqui, cum solum sibi necessarium fuerit. Non angelis, non inferiorius animalibus necessarium fuit loqui, sed nequiquam datum fuisse eis: quod nempe facere natura aborret.

La parola, insomma, è cosa esclusivamente umana ed è *per* gli altri: ignorarlo significa disconoscere il maggior dono divino e dunque pervertire in grado massimo la natura umana:

> Si etenim perspicaciter consideramus quid cum loquimur intendamus, patet quod nichil aliud quam nostre mentis enucleare aliis conceptum. Cum igitur angeli ad pandendas gloriosas eorum conceptiones habeant promptissimam atque ineffabilem sufficientiam intellectus, qua vel alter alteri totaliter innotescit per se, vel saltim per illud fulgentissimum Speculum in quo cuncti representantur pulcerrimi atque avidissimi speculantur, nullo signo locutionis indiguisse videntur.[13]

metafore animali, in particolare quelle associate alla favola del topo e della rana e conseguente problema esegetico, nelle analisi di Fenzi e Varela-Portas.

[12] G. Peraldi *Summa vitiorium* IX,I, in *Summae virtutum ac vitiorum tomus primus [-secundus]*, Lugduni, apud Gulielmun Rouillium, 1571 («Indecens est ut rationis nuntius sine ratione mittatur»), e cfr. in questo vol., p. 63.

[13] *DVE* I, II, 1-3; cito dall'ed. di E. Fenzi, Roma, Salerno Ed., 2012, con la sua impeccabile traduzione: «fra tutte le creature solo all'uomo, infatti, è stato concesso di parlare, perché solo a lui era necessario. Agli angeli e agli animali inferiori la parola non era necessaria, e perciò a loro la si sarebbe concessa inutilmente, cosa che la natura sicuramente aborre dal fare. Se infatti consideriamo attentamente quale scopo abbiamo quando parliamo, è chiaro che non si tratta di niente altro che di formulare a beneficio altrui, con la massima precisione, quanto la nostra mente ha concepito. Gli angeli, dunque, non hanno bisogno di nessun segno linguistico perché per manifestare i loro pensieri di gloria hanno una immediata e ineffabile capacità intellettuale, mediante la quale si fanno l'un

Individui bestializzati dotati di squisita *eloquentia* e modi spesso furbeschi: la natura *perversa*, nel senso etimologico di perversione della *ratio*, del peccato di frode si materializza, come abbiamo visto, proprio nell'insistenza sul rovesciamento parodico. L'innaturalità del peccato si riflette in una sorta di contrapasso generale dove ogni cosa eccede le proporzioni e non vi è più posto per la pietà: «qui vive la pietà quand'è ben morta» (XX, 28): di qui (fatto salvo il pianto di cui sopra) gli accenti sarcastici, burleschi e francamente crudeli che Dante impiega in queste bolge, visibili un po' ovunque, ma particolarmente duri nei confronti di barattieri come Ciampòlo o simoniaci come papa Niccolò III: qui, nel prestigio pubblico acquisito o venduto per denaro – delittuosa inversione concettuale – risiede, a mio giudizio, il centro ideologico di Malebolge.

La complessa struttura di Malebolge serve prima di tutto a sottolineare l'affinità, l'unitarietà, nella varietà, dei peccati, con il suo particolare realismo cartografico che qualifica plasticamente quest'Inferno più complesso, più articolato nella sua seconda parte, rispetto alla semplice schematicità, sostanzialmente modellata sui peccati capitali, della prima. Dieci valli, undici argini, con spianate di arrivo: nove dividono una bolgia dall'altra, una collega la decima bolgia al pozzo dei Giganti; tra una bolgia e l'altra, i ponti a campata unica, che ricordano topografie toscane.[14] Ma anche l'accenno alle «miglia ventidue» che misura la bolgia – altra *crux* critica intorno a cui si sono sbizzarrite le più acute menti matematiche, ma che forse ha più che altro un signifi-

l'altro compiutamente palesi da se stessi, o almeno attraverso quel fulgidissimo Specchio nel quale tutti si riflettono nel pieno della loro bellezza e al quale tutti guardano con ardente desiderio»; Fenzi, a mio parere correttamente, coglie il dativo di vantaggio di *aliis* e rende con "a beneficio" (il Mengaldo, per. es., traduce "agli altri"); questo passo invita a riconsiderare anche la questione dell'interpretazione della "matta bestialità", che a questo punto potrebbe intendersi come un forma di "bestialità razionale", antiumana: farsi bestia attraverso l'uso sbagliato della parola/ragione.

[14] Cfr. E. Rebuffat, *«Luogo è in Inferno detto Malebolge»: Una ricerca di topografia dantesca*, «L'Alighieri», 41, 2013, pp. 33-62, in part. 52-58.

cato genericamente simbolico, iconico, anche se certo persegue quella patina realistica di cui stiamo evidenziando il senso.[15] A maggior razionalità del peccato, maggior razionalità "architettonica".[16]

In ultima analisi, un imbuto nell'imbuto, un vortice, un labirinto razionale sotto il segno della parola perversa. Il suo straordinario peso nelle Malebolge si manifesta dall'ottica dei dannati, molti dei quali (su tutti Vanni Fucci) autentici bestemmiatori e macchiatisi nella vita terrena di (com'è stato ampiamente rilevato) *peccati di lingua*,[17] ché la parola è strumento principe della frode, e non solo nel mondo cristiano, se (senza scomodare Sinone) la Medea ovidiana esclama (*Heroides* XII, 11-12): «Cur mihi plus aequo flavii placuere capilli / et decor et linguae gratia ficta tuae?».[18] Ma anche, dal lato della punizione: parola che graffia, che irride, che insulta, parola-castigo, proprio come i barattieri, condannati a non *poter* parlare, castigati nella parola; pena che si manifesta negli insulti e nel linguaggio dei diavoli e, naturalmente, in quello dello stesso Dante, particolarmente, come pure è notissimo, virulento in questi canti;[19] addirittura, la «chiara favella» (XX, 53) del poeta obbliga

[15] Ivi, pp. 42-45.

[16] Vedi Sanguineti, *Interpretazione*, cit., pp. 11-14: «fermissime architetture di discorso morale».

[17] Cfr. Celotto, in questo volume, limitato ai primi tre peccati (ma si veda invece l'art. della Ildiko cit. *infra* n. 22, nonché le riflessioni sulla baratteria di Varela-Portas, in questo volume); in generale, C. Casagrande – S. Vecchio, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Treccani, 1978.

[18] Sul valore morale-esemplare delle *Heroides*, testo ampiamente diffuso nel Medioevo, vedi S. Carrai, *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012, p. 23.

[19] Si vedano qui le considerazioni di Varela-Portas, *passim*, sulla violenza linguistica nei canti dei barattieri; S. Vazzana, *Il diavolo parla toscano*, «L'Alighieri», XXXII/1, 1991, pp. 51-67, rileva con acume che «il comico ha nell'Inferno un'accentuazione verticale, nel senso che man mano che si scende, facendosi sempre più tetra la rappresentazione del male, più il linguaggio mira a scendere verso le forme orride e realistiche (parole sconce, espressioni

Alessio Interminelli a parlare a sua volta: si fa, cioè, a rigore, strumento di un supplemento di pena[20]. Sembra insomma che questi fraudolenti, ingannatori, falsari e truffatori dicano la verità solo all'altro mondo. In realtà, sulla scorta di un ingegnoso critico statunitense, è anche possibile distinguere, nel campo generale della frode, la menzogna vera e propria (seduttori, adulatori, ipocriti, consiglieri fraudolenti e falsari), dall'inganno finalizzato specificamente ad attentare contro la *fides* pubblica: ruffiani, contro il matrimonio; simoniaci, contro l'organizzazione ecclesiastica; barattieri, contro l'amministrazione (la comunità politica); ladri, contro la proprietà; scismatici, contro la religione. Una classificazione che include dunque *ratio* e *oratio*.[21]

Colpisce la simmetria, con ogni evidenza cercata e coltivata, tra personaggi antichi e moderni: a rammentare che il peccato, come la natura umana, non ha tempo e include l'essere al di là della Storia ma dentro la Storia: coppie: la meschinità di Caccianemico opposta alla regalità di Giasone; Catalano e Loderingo, versioni sbiadite di Caifa e Anna (questi ultimi, a loro volta, "figure" della Chiesa contemporanea, come suggerisce Fenzi *infra*). L'abilità "piccolo-borghese" di Interminelli, opposta al degrado della nobile cortigiana classica Taide; e se i canti dei ladri (XXIV-XXV) sono eminentemente contemporanei e "fiorentini" (comunque sotto il segno dell'archetipico Caco, ladro di armenti divini), quelli della frode accoppiano simmetricamente un consigliere antico (*il* consigliere:

triviali, rime aspre e chiocce) e un'accentuazione orizzontale, nel senso che risponde alla qualificazione interna di personaggi più o meno abietti e tetri» (p. 51).

[20] E si veda l'uso in senso degradante dello stile epigrafico nelle autopresentazioni di alcuni dannati in questo cerchio: Carrai, *Dante e l'antico*, cit., pp. 67-68.

[21] Cfr. Nohrnberg, *Introduction to Malebolge*, cit., pp. 250-251; se poi, come sostiene l'autore, questa suddivisione configuri un'alternanza *voluta* tra bolge "pari" e bolge "dispari" (ma escludendo evidentemente i seduttori nella prima), è cosa che lasciamo all'intendimento del lettore.

Ulisse) e uno moderno, Guido da Montefeltro. E infine Sinone, l'ultima voce di Malebolge, un antico che col moderno falsario maestro Adamo arriva addirittura alle mani, in una grottesca riedizione dell'eterna *querelle des anciennes et des modernes*.

Ulisse comunque è isolato nel suo canto, il contrappunto moderno è lasciato al canto seguente, sì da scolpire un medaglione in cui si stagli, per *mise en abyme*, la tragicità irrisolta dell'uomo (e di una parte di Dante, o del Dante passato) che cerca la Verità prescindendo da Dio – così come Guido da Montefeltro cercherà la salvezza "ingannando" Dio e san Francesco:[22] in questo caso, il diavolo che lo trascina all'inferno si comporta come difensore della *verità* (del peccato) contro l'apparenza (dell'abito francescano).

Naturalmente, si tratta, come sempre ma con maggior virulenza che mai, di regolare i conti col presente, il presente storico: molti, forse tutti i peccati di Malebolge sono peccati *politici*: barattieri, simoniaci, frati gaudenti, ladri e falsari, in una condanna che coinvolge fazioni e scelte politiche al di là dei singoli individui, in un andirivieni tra il particolare e l'universale, tra il dato di cronaca e l'orizzonte teorico e ideologico, che è la cifra stessa dell'*Inferno* e della *Commedia* tutta. La frode distrugge la *fides*, elemento fondante sia del rapporto mercantile che di quello giuridico-politico, e così mette in crisi le strutture profonde della società. In questo senso, il corpo castigato nell'Inferno è contrapasso del *vulnus* inferto al *corpus* politico: il corpo della *res publica* offeso da comportamenti che non hanno mai valenza individuale (e questa è altra chiara peculiarità di Malebolge), ma si proiettano *sempre* sulla collettività. Il corpo del falsario – di parola e di moneta, si badi: in guerra e in economia – si "autopunisce", il male nasce da dentro e fiacca e consuma: in questa

[22] La connessione tra i due canti è evidente ed è stata analizzata già in B. Terracini, *Il canto XXVII dell'*Inferno, «Lettere italiane», VI, 1954, pp. 3-35; si veda ora la lettura di G. Ildiko Baika, *Tongues of Fire and Fraud in Bolgia Eight*, «Quaderni d'italianistica», XXXII/2, 2011, pp. 5-26.

prospettiva, esso è il concentrato, l'emblema della frode, e certo per questo conclude l'orrida rassegna.

E inganno, falso se non documentale giuridico, è la Donazione di Costantino, come politica e non religiosa è l'invettiva antipapale, che denuncia la frode delle frodi, la conversione della Chiesa in *magna meretrix*:

> Di voi pastor s'accorse il Vangelista,
> quando colei che siede sopra l'acque
> puttaneggiar coi regi a lui fu vista
> […]
> Ahi Costantin, di quanto mal fu matre,
> non la tua conversion ma quella dote
> che da te prese il primo ricco patre!
> (XIX, 106-117).

Non so se sia stato già affermato con chiarezza, ma stando a quanto qui dichiarato, per Dante, come per gl'inquieti Ghibellini che fin dal Duecento si scagliavano contro la nefasta *Donatio*, l'*unica* Chiesa incorrotta è quella primitiva, quella anteriore a Costantino. La chiesa paolina, per intenderci, non quella agostiniana.[23]

Ma peccato politico per eccellenza è la baratteria, l'accusa che aveva colpito Dante stesso, infamia civile e politica massima, piaga della *res publica* perché ne perverte il funzionamento, in modo esattamente speculare a come fa la simonia con la Chiesa, cioè degradando le cariche pubbliche, mescolando in oscena simbiosi il potere politico e quello finanziario: forse anche per questo la pece, una poltiglia indistinta dove tutto diventa scuro, dove le distinzioni si dissolvono nella viscosità dei favori e delle prebende. E vi è anche un motivo di fondo, legato alla parabola politica di Dante e forse alle ragioni biografiche profonde del poema: si tratta di ristabilire la credibilità del Dante in-

[23] Si rileggano comunque la pagine di A. Pagliaro, *Ahi Costantin*, in Id., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, pp. 253-291.

tellettuale e poeta, risollevarlo dell'*infamia facti*, anche questa una questione di *fides*.[24]

* * *

Il corpo di Gerione – uno e trino, un'ulteriore parodia divina (stando a un suggerimento del Gorni) –[25] è un assemblaggio di *fontes* prima ancora che di pezzi di animali, sul modello dello *stellio* pliniano e ovidiano o della manticora, anch'essa pliniana, corpo di leone, coda di scorpione, volto umano.[26] Ma il volo di Gerione può essere anche inteso come quello dei mostri alati che in sogno trasportano gli eretici nelle loro notti di stregoneria, come ha insegnato Carlo Ginzburg.[27] Il meccanismo è lo stesso: un animale volante e un viaggio onirico, suggellati da un giuramento di veridicità, che non a caso Dante pone alle soglie di Malebolge, perché a Malebolge si va per volo onirico: «e per le note di questa comedìa, lettor, ti giuro...» (XVI, 127-28).

Una parte della credibilità intellettuale dantesca è senza dubbio dovuta a un rapporto con gli antichi di maggiore intensità e consapevolezza, una più scafata, per dir così, *ars combinatoria*. Al di là del dibattito, a mio

[24] Suggestive in proposito le considerazioni di J. Steinberg, *Dante e le leggi dell'infamia*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri – A. Punzi, Roma, Viella, 2014, t. II, pp. 1651-1659.

[25] G. Gorni, *Dante: Storia di un visionario*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 255; e ora Ledda, *Per un bestiario*, cit., p. 98.

[26] Simbolo dunque di frode: cfr. Ledda, *Per un bestiario*, cit., p. 96; per l'identificazione con lo *stellio*, C. López Cortezo, *Questione n°16: Gerione (If. XVII, 10-18) – Stellio (Plinio, Nat. Hist. XXX, 89)*, «Tenzone», 9, 2008, p. 219; ma per la sua funzione cardinale in tutta l'architettura della *Commedia*, si veda il saggio di Pinto in questo volume.

[27] In effetti, le analogie tra il volo di Gerione e i viaggi notturni su mostri alati immaginati dalle prime "streghe", proprio al sorgere del XIV secolo (e poi per secoli), presentano un'affinità che non so se sia stata messa in rilievo (e forse causerà qualche perplessità nei più "puristi"): cfr., a ogni buon conto, C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, nuova ed. Milano, Adelphi, 2017.

avviso sterile, sull'*umanesimo* di Dante – chi abbia contezza approfondita del movimento umanistico non potrà non essere diffidente verso tali etichette –,[28] questa consapevolezza è un fatto. Il rapporto dantesco con i classici, e soprattutto (è importante sottolinearlo) con i *grandi* classici non è di ossequio, ma di complessa emulazione, se non, in qualche caso, di parodia: a contatto con i testi della tradizione classica, emerge bene la coscienza di Dante, del Dante della *Commedia*, di essere «sesto tra cotanto senno», cioè un *moderno*: moderno perché cristiano.[29]

E anche qui compare un tenue segno di emulazione, se non di opposizione; in Malebolge l'amore *non* vince ogni cosa: Ulisse parte per il suo "folle volo" e nulla può fermarlo:

> né dolcezza di figlio, né la pieta
> del vecchio padre, né 'debito amore
> lo qual dovea Penelopé far lieta
> *vincer potero*…
> (XXVI, 94-97).

Trasgredire i classici vuol dire andare *oltre* i classici, come Ulisse oltre le colonne d'Ercole: è così che Dante edifica il suo ambiguo omaggio al desiderio di sapere che aveva presieduto il *Convivio* e che qui si oppone a un altro moto naturale, come l'amore familiare, il desiderio di quiete nella vecchiaia. Qui invece il desiderio non è più *naturale*, al contrario è perversione, è antinatura, è il peccato di Eva; è voler andare, appunto, *oltre*, come segnala la trasgressione letteraria.[30]

[28] In questo senso, di recente Carrai, *Dante e l'antico*, cit., in part. pp. XIV-XVII.

[29] Altri spunti per il rapporto con i classici nel contesto medievale in M. Dell'Aquila, *Dante lettore dei classici*, «Rivista di letteratura italiana», XXII/1, 2004, pp. 137-148; G. Policastro, *Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il* topos *drammatico dell'incontro e il riuso simbolico del rito*, «Italianistica», 3, 2004, pp. 11-27.

[30] Sul canto, bastino qui le preziose notazioni di M. Picone, *Attraverso le Malebolge dantesche*, in *L'Inferno di Dante*. Atti della giornata di studi, a cura di P. Grossi, Parigi, Istituto italiano di cultura, 2004, pp. 65-94.

È una forma di competizione, di cripto-smentita del maestro e guida – un Virgilio che nel viaggio ha perso una parte della sua credibilità.[31] Il modo è più sottile, più rispettoso, ma è della stessa specie della contesa, scoperta e sfrontata, con Lucano e Ovidio, a proposito delle metamorfosi dei ladri: «taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio» (XXV, 97)![32] Forse una visione nella visione,[33] cioè un'allucinazione letteraria e dottrinale.[34]

Dante si esercita dunque anche sul corpo testuale, altrui e proprio. Trasgressione e autocastigo sono le fulminee palinodie che egli inserisce qua e là – forse proprio in ossequio a quel tentativo di autoaffermazione apologetica di cui si diceva.

Lo spettacolo dei seminatori di odio produce un effetto similare a quello dell'amore stilnovistico:

> Chi poria mai pur con parole sciolte
> dicer del sangue e de le piaghe a pieno
> ch'i' ora vidi, per narrar più volte?
> Ogne lingua per certo verria meno...
> (XXVIII, 1-4).

I commentatori segnalano in genere il celebre stacco virgiliano *(Aen*. VI, 635-637) «non, mihi si linguae centum sint oraque centum...», e certo non si ha nulla da obiettare; ma ugualmente, se non più, calzante è un'eco intratestuale, gigantesca e ingombrante: «ogne lingua deven tremando muta», dove l'attacco identico si vede rafforzato dal parallelismo eviden-

[31] Si pensi di nuovo all'episodio del patto coi diavoli nella bolgia dei barattieri, su cui insiste anche Varela-Portas in questo volume.

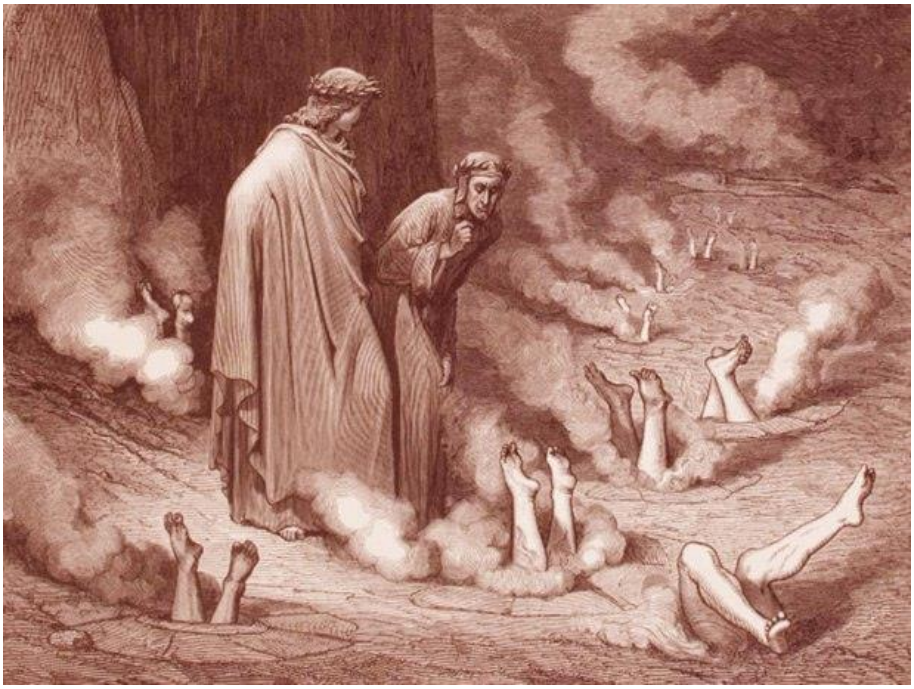
[32] Sui raffinati meccanismi di questa *aemulatio*, vedi ora L. Livraghi, *Strategie dell'*aemulatio *dantesca in* Inferno *XXV*, õDanteÕ, XIV, 2017, pp. 55-66, in part. p. 63.

[33] Cfr. C. López Cortezo, *Las metamorfosis de Dante: una visión en la visión (If. XXIV-XXV)*, «Cuadernos de Filología Italiana», 6, 1999, pp. 39-48.

[34] L'episodio è rievocato da Carrai, *Dante e l'antico*, cit., p. XX; ma tutta la bolgia dei ladri è in rapporto di emulazione con i classici, a cominciare dall'ampia allusione all'episodio della Fenice, anch'esso peculiare rovesciamento parodico (della resurrezione): Ledda, *Per un bestiario*, cit., pp. 104-105.

te *deven...muta/verria meno* (molto diverso dalla ipotetica virgiliana). Era accaduto anche all'inizio di quest'ultima parte del viaggio, in groppa alla «fera» Gerione, descritta (non posso credere involontariamente) così: «*Ella sen va notando* lenta lenta» (XVII, 115): come un'altra "fiera", anche lei scesa "di cielo in terra", e anche lei in compagnia di un gerundio: «*Ella sen va sentendo*si laudare».

Nel pozzo di Malebolge, dove biografie e (auto)biografia s'intrecciano crudelmente, tra tante vicende esistenziali catastrofiche e irrimediabilmente concluse, Dante sperimenta un'evoluzione, o forse una metamorfosi – i corpi straziati, pubblici e privati, non possono non lasciare il segno sui corpi testuali e su quello *fisico*, con cui il poeta-profeta si appresta a intraprendere, con nuovi e più raffinati strumenti, l'ascesa al Bene.



L'INGRESSO IN MALEBOLGE. RETORICA DELLA MENZOGNA E VERITÀ POETICA[*]

Vittorio Celotto

Mediante la lettura ravvicinata di alcuni passi del primo canto di Malebolge (*If.* XVIII) si intende offrire un'interpretazione generale della rappresentazione del mondo della frode, e dunque della riflessione morale di Dante sul tema della menzogna. L'analisi delle soluzioni stilistico-retoriche operate da Dante, unita all'osservazione della tradizione etico-filosofica medievale relativa ai cosiddetti "peccati della lingua", potrebbe consentire di illuminare il rapporto tra *fictio* poetica e *deceptio* morale, attraverso cui Dante intende legittimare la necessità teologica e poetica della scrittura della *Commedia*.

A close reading of the main excerpts from the first *canto* of Malebolge (*If.* XVIII) allows to offer a general interpretation of Dante's representation of fraud and his own moral thought about falsehood. An analysis of the author's stylistic and rhetorical strategies, along with the consideration of the medieval philosophical tradition of the so-called *peccata linguae*, contribute to explain the relationship between poetical *fictio* and moral *deceptio*, which Dante uses with an aim to validate the theological and poetical necessity of this section of the *Divine Comedy*.

Il canto XVIII dell'*Inferno* si apre con una vistosa sospensione. L*'incipit* segna uno stacco netto nel racconto del viaggio, con un verso che sembra risuonare nel silenzio («Luogo è in inferno detto Malebolge»); un verso che interrompe bruscamente il normale processo narrativo e introduce il lettore in un ambiente nuovo.

[*] Presento qui una versione parzialmente aggiornata e ritoccata di un precedente intervento (*La menzogna e il comico*, in *Cento canti per cento anni. Lectura Dantis romana*, a cura di E. Malato – A. Mazzucchi, Roma, Salerno Ed., 2013, t. II, pp. 575-613).

Alla fine del canto precedente Dante aveva descritto la sua discesa sulla groppa di Gerione che, arrivato al fondo della ripa che separa il settimo dall’ottavo cerchio, sparisce alla vista dei due pellegrini volando via rapidamente. A questo punto il racconto si interrompe, per dar spazio a una pausa piuttosto consistente (occupa ben sei terzine) in cui il narratore descrive un paesaggio infernale inedito, di cui viene meticolosamente illustrata la topografia interna.

Il racconto riprende solo a partire dal v. 19, laddove ha inizio la descrizione della prima bolgia. Qui due distinte schiere di peccatori sono condannate a marciare insieme, ma in opposte direzioni, colpite dalle ininterrotte continue sferzate di demoni cornuti: si tratta dei ruffiani e dei seduttori, cioè coloro che hanno ingannato le donne, i primi vendendole a beneficio d’altri (tra questi, Dante incontra Venèdico Caccianemico, nobile bolognese di parte guelfa imparentato con gli Estensi). I seduttori invece promettono falso amore per la propria soddisfazione personale (tra loro Dante vede Giasone).

La seconda bolgia, cui sono dedicate solo le ultime dodici terzine, detiene gli adulatori, cioè coloro che hanno blandito e compiaciuto gli altri per ottenerne qualcosa. Tra questi, immersi nel fossato ricolmo dello sterco proveniente dalle latrine della terra (gli «uman privadi», v. 114), Dante incontra il lucchese Alessio Interminelli e vede Taide, l’etera adulatrice dell’*Eunuchus* di Terenzio.

Due sono gli elementi di tipo strutturale che possono essere immediatamente messi in evidenza. Un discorso su questo canto non può non partire dalla constatazione preliminare del suo posizionamento e della sua tessitura interna. In primo luogo, il canto si colloca nell’esatta metà della prima cantica, segnando l’ingresso di Dante e Virgilio nel cerchio della frode, che si estenderà fino al canto XXX. In secondo luogo, viene qui eccezionalmente violata l’abitudine di dedicare a ognuno dei fossati di Malebolge un solo canto del poema: il XVIII è infatti l’unico tra i canti dedicati all’ottavo cerchio a narrare il passaggio attraverso non una, ma due bolge.

A questi soli due dati non si può non riconoscere una funzione demarcativa che fa del canto un luogo strategico e cruciale nel tragitto della *Commedia*, cioè nel rapporto che si instaura a ogni livello del poema tra il processo di progressiva acquisizione dell'*agens* e la sua elaborazione poetica. Il canto è quindi caratterizzato da una struttura architettonica rigorosamente organizzata, costruita in maniera tale da permettere di scandire nitidamente la successione dei movimenti narrativi. La prima parte (1-18) è dedicata alla descrizione del campo di Malebolge; la seconda (19-102) alla bolgia di ruffiani e seduttori; la terza (103-136) alla bolgia degli adulatori.

In questa articolazione è possibile distinguere una bipartizione simmetrica che interessa la seconda e la terza parte: due bolge contenute entro due sequenze narrative; due personaggi per ciascuna bolgia: uno moderno (Caccianemico e Interminelli) e l'altro classico e letterario (Giasone e Taide); i due moderni hanno un colloquio diretto con Dante, che dice di averli conosciuti di persona; gli altri due sono invece introdotti da Virgilio, per evidente prossimità al mondo antico cui appartengono. Entrambi i personaggi moderni inoltre non vorrebbero essere riconosciuti; i loro nomi vengono pronunciati perentoriamente da Dante a occupare l'intera misura del verso (v. 50: «Venedico se' tu Caccianemico»; e v. 122: «e se' Alessio Interminei da Lucca»); i personaggi letterari sono invece presentati dalla guida entrambi mediante il medesimo espediente di esortare il pellegrino a fissare lo sguardo verso chi non sarebbe in grado di riconoscere; infine, entrambi gli episodi si concludono con un'analoga espressione di Virgilio che richiama Dante a non intrattenersi oltre il dovuto di fronte al turpe spettacolo delle pene («e questo basti della prima valle», v. 98; «E quinci sian le vostre viste sazie», v. 136).

Abbiamo dunque una netta partizione, senza che però l'uniformità del canto ne venga compromessa, grazie a una fitta rete di collegamenti, di parallelismi interni che fungono da veri e propri connettivi

testuali. Queste considerazioni meramente strutturali sono importanti perché, come vedremo, l’articolazione del canto consente di riconoscere l’adozione di registri stilistici differenziati, volta per volta aderenti al contesto narrativo e alle diverse esigenze rappresentative.

In un canto che manca di un personaggio o di un motivo che fungano da centro focale, in cui i diversi episodi si dispongono come le ante di un «largo polittico»,[1] è nella ricerca di precisi effetti stilistici che risiede il principio organico e la tenuta costruttiva della narrazione. Leggere il canto XVIII significa allora interrogarsi sul rapporto che lega queste strategie formali e stilistiche, queste calibrature strutturali, con la natura specifica dei peccati di frode che si scontano in queste prime due bolge. Significa cioè spiegare il tentativo di Dante autore – tentativo massimamente filosofico ed esibito a ogni passo del poema – di imprimere nel corpo del testo le tappe successive del processo di conoscenza di Dante pellegrino, rendendo così visibili *per verba* le progressive acquisizioni morali che sottendono la sua esperienza oltremondana. Non si deve mai dimenticare che, a norma dell’Epistola a Cangrande, il *genus philosophiae* del poema è il «morale negotium sive ethica» (*Ep*. XIII, 40). Questo rapporto di necessità tra le scelte formali e il fine operativo, tra le esigenze etiche ed estetiche di Dante, fa a mio avviso di questo canto una sorta di *mise en abime* di quel pluristilismo che, secondo la definizione di Gianfranco Contini, fa della *Commedia* una «enciclopedia degli stili definita dalla variante inferiore»[2] (cioè ovviamente quella comica).

Fin dal nome, Malebolge è invenzione tutta dantesca. Dante ha bisogno di illustrare l’architettura interna di un luogo nuovo destinato a ospitare le variegate manifestazioni dell’inganno con cui si

[1] E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961, p. 29.

[2] G. Contini, *Espressionismo letterario*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1986)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 41-105 [103].

rompe il naturale vincolo d'amore tra gli uomini. Tale architettura, presentata qui, resta valida per tutti i canti dell'ottavo cerchio, e per così dire proietta in avanti la sua funzione organizzativa. Il lettore è così introdotto una volta per tutte in una struttura che, con le sue nette scansioni, condizionerà d'ora in poi una parte importante dell'*iter* del pellegrino, il quale agisce, si sposta, si orienta dentro la concreta geografia di questa struttura. Una volta stabilite le condizioni materiali della realtà inventata, al piano del narratore subentra quello del personaggio che si muove dentro quella realtà sensibilmente esperita.

È stata da più parti registrata l'alta intonazione di questa prima parte del canto. In particolare, Marino Barchiesi ha persuasivamente ricondotto la *descriptio* di Malebolge entro le giuste coordinate letterarie, riconoscendo la matrice epica della sua elaborazione. Tale ascendenza è dimostrata dal ricorso allo stilema classico *est locus*+locativo («Luogo è in inferno»), ricorrente in più occasioni nel poema virgiliano, in formule come: «Est locus Italiae medio sub montibus altis» (*Aen*. VII, 563). La ripresa virgiliana è piuttosto vistosa e si coniuga con vari altri richiami della descrizione infernale all'episodio della discesa di Enea al Tartaro nel VI libro dell'*Eneide*.[3] La qualità e quantità di questi echi provenienti dall'*Eneide* sembrerebbe non lasciare dubbi sulla pertinenza epico-tragica di questo primo episodio del canto, in cui anzi il ricordo dell'oltretomba virgiliano, disseminandosi in diversi passaggi del testo, funge espressamente da sottotraccia costantemente presente alla costruzione di questo paesaggio penale.

All'ingresso nella prima bolgia ecco che il «novo tormento» si rivela nel concreto della pena dei ruffiani e dei seduttori, ripresi in un unico colpo d'occhio. Dante vede i dannati nudi fustigati da demoni (34-39):

[3] Cfr. M. Barchiesi, *Arte del prologo e arte della transizione*, in Id., *Il testo e il tempo. Studi su Dante e Flaubert*, Urbino, Univ. degli Studi, 1987, pp. 13-111.

Di qua, di là, su per lo sasso tetro
vidi demon cornuti con gran ferze
che li battien crudelmente di retro.
Ahi come facean lor levar le berze
a le prime percosse! già nessuno
le seconde aspettava né le terze.

L’ordine visto dall’alto esplode, avvicinando lo sguardo, in una scena farsesca che dà il via a una progressiva e irrimediabile degradazione. I dannati della prima bolgia vengono sorpresi a scantonare ridicolmente per evitare le scudisciate dei diavoli in continui e ripetuti sobbalzi in avanti, la cui comicità è resa immediatamente attraverso il termine schiettamente popolare *berze*, a indicare le calcagna, isolato in clausola e in rima aspra (*-erze*) unica in tutto il poema. Alla formulazione di registro basso contribuiscono anche i due deittici in serrata successione del v. 34 («Di qua, di là») e l’incisiva *exclamatio* al v. 37 («Ahi come facean»), e infine il ricorso a una proposizione di tipo quasi proverbiale: «già nessuno / le seconde aspettava né le terze» (39). Il linguaggio, finora sostenuto e impreziosito da latinismi e immagini di ordine, digrada rapidamente man mano che lo sguardo dell’*agens* si insinua all’interno, e in quell’ordine prende forma il brulichio delle anime dannate, alla stasi subentra il movimento, spinto ai limiti del parossismo dall’irruzione del linguaggio popolaresco.

Riprende di nuovo la narrazione per introdurre finalmente il primo personaggio della bolgia: Venèdico Caccianemico, guelfo bolognese molto noto nella seconda metà del XIII secolo. La prima cosa che balza agli occhi è la spiccata teatralità della scena. Durante il cammino, Dante intravede tra le anime qualcuno che gli sembra di conoscere e perciò chiede alla sua guida di tornare indietro per accertarsene (40-57):

Mentr’io andava, li occhi miei in uno
furo scontrati; e io sì tosto dissi:
«Già di veder costui non son digiuno».

Per ch'io a figurarlo i piedi affissi;
e 'l dolce duca meco si ristette,
e assentio ch'alquanto in dietro gissi.
E quel frustato celar si credette
bassando 'l viso; ma poco li valse,
ch'io dissi: «O tu che l'occhio a terra gette,
se le fazion che porti non son false,
Venedico se' tu Caccianemico.
Ma che ti mena a sì pungenti salse?».
Ed elli a me: «Mal volentier lo dico;
ma sforzami la tua chiara favella,
che mi fa sovvenir del mondo antico.
I' fui colui che la Ghisolabella
condussi a far la voglia del marchese,
come che suoni la sconcia novella».

Venèdico, avendo evidentemente riconosciuto a sua volta il pellegrino, cerca di nascondersi ai suoi occhi per la vergogna del peccato e di quel castigo degradante («E quel frustato celar si credette / bassando 'l viso»). Ma, dice Dante, «poco li valse». Avviene l'agnizione definitiva, allorché Dante pronuncia il nome di quel dannato, che, occupando l'intera misura del verso (come sarà anche per Alessio Interminelli), sembra come inchiodarlo ineluttabilmente alla sua colpa. Solo a questo punto comincia il dialogo vero e proprio, da cui veniamo a sapere che il peccato che Venèdico sta espiando è quello di aver convinto la sorella Ghisolabella, sposata a Niccolò Fontana da Ferrara, a concedersi al marchese Obizzo II d'Este, già incontrato tra i tiranni del canto XII.

Si verifica qui un vero e proprio scontro tra l'aggressività visiva di Dante e l'istinto di Venèdico di celare l'ignominia di cui si è macchiato, e poi tra la risolutezza della parola dantesca e la reticenza del bolognese, che in vita aveva usato le sue insidie per convincere la sorella a vendersi, e ora, di fronte a Dante, parla «mal volentier». Ma, dice Venèdico, «sforzami la tua chiara favella». La chiara favella di Dante (cioè, letteralmente, le esplicite parole che usa nel riconoscerlo) è lo

strumento che impone la verità, è la parola che, guidata da un principio razionale e dunque asservita al bene, corregge ogni astuta contraffazione e ricompone i fili dei fatti accaduti. In questo senso va interpretata la confessione di Venèdico e la precisazione sulla veridicità del suo racconto, «come che suoni la sconcia novella».

Il passaggio dalla schiera dei ruffiani a quella dei seduttori è segnato da alcune terzine di raccordo che riprendono il filo del tema itinerale. Passati sopra il ponte che sovrasta la prima bolgia, Dante e Virgilio possono distinguere anche i peccatori della cerchia più interna che procedono nel loro stesso senso di marcia. Virgilio allora invita Dante a – letteralmente – colpire con gli occhi il volto di questi nuovi peccatori. È dunque ancora il motivo dell’aggressività visiva di Dante a produrre l’estrema concretezza della rappresentazione. Così si apre l’episodio di Giasone, l’eroe greco su cui Virgilio invita lo sguardo di Dante (82-99):

E ‘l buon maestro, sanza mia dimanda,
mi disse: «Guarda quel grande che vene,
e per dolor non par lagrime spanda:
quanto aspetto reale ancor ritene!
Quelli è Iasòn, che per cuore e per senno
li Colchi del monton privati féne.
Ello passò per l’isola di Lenno
poi che l’ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dienno.
Ivi con segni e con parole ornate
Isifile ingannò, la giovinetta
che prima avea tutte l’altre ingannate.
Lasciolla quivi, gravida, soletta;
tal colpa a tal martiro lui condanna;
e anche di Medea si fa vendetta.
Con lui sen va chi da tal parte inganna;
e questo basti de la prima valle
sapere e di color che ‘n sé assanna».

Alla minuta realtà cittadina evocata dall’incontro con Venèdico Caccianemico subentra qui, non causalmente per il tramite di Virgilio,

la forza esemplare della tradizione classica, dando vita a quella combinazione di grottesco e prezioso (di situazioni, di personaggi, di stile) che si è detto essere il vero motivo uniformante del canto.

Se Venèdico si nascondeva allo sguardo indagatore di Dante, qui l'eroe greco appare in un'incrollabile imperturbabilità («non par lagrime spanda»). Se Venèdico era impegnato a sgusciare via dalle scudisciate dei demoni, Giasone incede nobilmente («vene»), ostentando il suo alto lignaggio («quanto aspetto reale ancor ritene») e la sua eroica magnanimità («quel grande»). Giasone viene quindi subito presentato come l'eroe che era stato a capo dell'impresa argonautica, guidata con coraggio e intelligenza («per cuore e per senno / li Colchi del monton privati féne», 86-87) alla conquista del vello d'oro custodito da Eete, re della Colchide.

A ben guardare però la sua grandezza subisce, col procedere della narrazione, un graduale ridimensionamento. I soli due versi dedicati alla sua pur indispensabile identificazione eroica vengono immediatamente scavalcati da ben tre terzine che ne precisano il peccato, e che d'un colpo sviliscono e annullano quella residuale nobiltà. Giasone è condannato per aver ingannato, promettendo falso amore, prima Isifile e poi Medea. Quella di Giasone è dunque una grandezza tutta circoscritta entro i limiti di un'etica pagana, che il poeta cristiano intende collocare nel livello che le compete. La riprovazione di Dante non tarda quindi a farsi sentire, ed è anzi espressa con una forma di inclemenza che scaturisce proprio da quella prima solenne presentazione, e che credo Dante abbia voluto sottolineare mediante l'opposizione tra la coppia di qualità eroiche («per cuore e per senno») e la coppia dei perniciosi mezzi usati per irretire Isifile e Medea («con segni e con parole ornate / Isifile ingannò»). Ma alla retorica di Giasone risponde la retorica dantesca: perciò la condanna si conclude implacabilmente allorché «quel grande» viene abbandonato mentre, uno fra tanti, insieme agli altri seduttori riprende il suo eterno cammino punitivo: «con lui sen va chi da tal parte inganna».

L’episodio di Giasone comporta un innalzamento dello stile. Da un lato la norma di adeguamento del registro all’estrazione del personaggio, dall’altro il sentimento pietoso dell’autore per le nefandezze subite da Isifile e Medea, determinano un evidente scarto stilistico. Il fatto è che, come è stato propriamente riconosciuto da Stefano Carrai, «il Giasone chiamato qui in causa, più ancora del protagonista […] delle *Metamorfosi*, è il deuteragonista delle *Eroidi* sesta e duodecima che Ovidio aveva immaginato gli fossero state indirizzate dalle sedotte e abbandonate Isifile e Medea».[4] Alcuni critici hanno recentemente individuato una serie non esigua di puntuali riscontri intertestuali, che indurrebbero a credere che Dante abbia disegnato il suo Giasone seduttore proprio avendo presente il testo ovidiano. A questi riscontri si possono accostare le serie di rime che – caso unico in tutto il canto – virano verso una sonorità più dolce: *-ene*, *-ate*, *-enno*, *-etta* (e in particolare quest’ultima rileva in fine verso due lievi diminutivi: «giovinetta» e «soletta»). Tutto questo contribuisce a un’evidente variazione in chiave patetica del tono, la quale, considerata l’ingente presenza ovidiana, si specifica in senso propriamente elegiaco.

A questo punto, dopo l’intervallo elegiaco, irrompe sotto gli occhi del lettore, in un’esplosione improvvisa, una delle manifestazioni più marcate del comico dantesco, che sembra letteralmente far deflagrare il lessico e i suoni entro un’inarcatura narrativa che in rapidi tocchi declina verso la più laida abiezione. Alla punta massima della degradazione corrisponde la punta più bassa del registro stilistico. Un immaginario grottesco domina quest’ultima parte del canto, inerente alla scatologia e sorretto da una strumentazione linguistico-espressiva crudamente orientata verso il basso. Dante e Virgilio sentono dalla parete sovrastante la bolgia, i dannati che si lamentano, sbuffano, si battono con le loro stesse mani come fossero fuori di senno: vv. 103-105:

[4] S. Carrai, *Attraversando le prime bolge.* Inferno, *XVIII*, «L’Alighieri», n.s., 37, 2011, pp. 97-110, a p. 101.

«Quindi sentimmo gente che si nicchia», che «col muso scuffa / e sé medesma con le palme picchia». Le pareti della bolgia sono incrostate da muffe maleodoranti: vv. 106-108: «le ripe eran grommate d'una muffa […] che con li occhi e col naso facea zuffa». Il fondo del fossato è colmo di sterco proveniente dalle latrine della terra e le anime degli adulatori annaspano in questo lerciume: vv. 112-114: «vidi gente attuffata in uno sterco / che da li uman privadi parea mosso». E tra questi, Alessio Interminelli che si batte il capo insudiciato: v. 124: «battendosi la zucca».

Ci si può chiedere quale potesse essere la ricezione dei lettori contemporanei di Dante di questo spettacolo ripugnante. In generale, i commentatori trecenteschi tendono a mettere in relazione l'abominevole quadro dantesco con il disprezzo morale che l'autore, e con lui il lettore cristiano, prova per questi peccatori. Ad esempio, Benvenuto da Imola scrive che: «autor habuit istos ad summum fastidium» e che «nullus fodiens in stercore aut purgans latrinas est ita fastidiendus et foetidus sicut adulator». E così anche Francesco da Buti: «mostrando quanto è brutto e fetido lo vizio dell'adulazione, e pertanto li mette in sì fatta pena, per ch'elli vuole denotare la viltà, sozzezza e bruttura di tal vizio».[5] Questa vera e propria estetica del brutto è dunque intesa dai lettori medievali sulla base di una sentita analogia tra il grottesco, il vile, il turpe e la più perentoria affermazione di un male morale. Il brutto appare così strettamente legato a una corposità mondana macchiata dalla colpa, a una concezione della realtà terrena in preda al peccato, il quale deturpa l'anima e il corpo dell'uomo. D'altro canto, nell'ottica dantesca, la sua rappresentazione è necessaria ai fini eminentemente etici della composizione del poema.

[5] Cfr. Benevenuti de Rambaldis de Imola *Comentum super Dantis Aldigherij 'Comoediam'* […], curante J. Ph. Lacaita, Florentiae, Barbèra, 1887, II, p. 23; e *Commento di Francesco da Buti sopra la 'Divina Commedia' di Dante Allighieri*, a cura di C. Giannini, Pisa, Nistri, 1858-1862, 3 voll. (rist. anast., con premessa di F. Mazzoni, Pisa, Nistri-Lischi, 1989), I, p. 485.

L'identità dei valori etici ed estetici si realizza sul piano narrativo con l'affermazione della necessità teologica dell'immersione del pellegrino – e con lui, attraverso la poesia, di ogni uomo – nelle realtà più detestabili, che sola può consentire la successiva ascesa alla salvezza.

D'altronde la pena dantesca ha indubbiamente un'origine di tipo dottrinale. I commentatori trecenteschi della *Commedia* ricorrono spesso a varie citazioni bibliche per legittimare sul supremo modello della tradizione scritturale gli episodi di Alessio Interminelli e Taide. Non è mai stato però sufficientemente valorizzato un passo della Bibbia, con precisione dal libro di *Geremia*: si tratta delle accuse del profeta proprio contro il vizio del tradimento. Il peccato della lingua per eccellenza, la menzogna, accomuna gli adulatori danteschi ai traditori di cui parla Geremia:

> Omnes adulterati sunt, coetus praevaticatorum. Et extenderunt linguam suam quasi arcum mendacii et non veritatis. […] omnis amicus fraudulenter incedet […] vir fratrem suum deridebit et veritatem non loquentur: docuerunt enim linguam suam loqui mendacium.[6]

Questa dunque la fine che spetta agli uomini che tradiscono il prossimo: «cadet morticinum hominis quasi stercus super faciem regionis».[7]

Credo che sia soprattutto qui, nel vivido realismo della tradizione profetica, che vadano ricercate le ragioni teologiche del linguaggio scatologico dantesco che, dando corpo alla più vile abiezione del male, lo protesta, e nel contempo ammonisce e allontana i vivi da analoghi corrotti traviamenti. Preparandosi a rivelare le cose celesti, la parola dantesca per ora si inabissa nel più corposo avvilimento. Sul modello dell'universalismo biblico – e in particolare del registro profeti-

[6] *Ier*., 9, 2-3; 4-5: «Sono tutti adulteri, una massa di traditori. Tendono la loro lingua come un arco di menzogna e non di verità. […] ogni amico va spargendo calunnie […] Ognuno si beffa del suo prossimo, nessuno dice la verità: hanno abituato la lingua a dire menzogne» (uso la trad. ufficiale CEI de *La Sacra Bibbia*).

[7] Ivi, 22: «I cadaveri degli uomini giacciono come letame sui campi».

co – la sanzione del male diventa tangibile perché trova il suo corrispettivo nella rappresentazione di ciò che è ripugnante e sgradevole.

L'attacco dell'ultima scena del canto è repentino. Com'era capitato con Giasone, è Virgilio a indicare a Dante l'altro personaggio proveniente dal mondo pagano. Tra gli adulatori, Dante incontra finalmente Taide, la meretrice terenziana (la «puttana», dice Virgilio). Lurida e spettinata, Taide si dimena irrequieta e smaniosa, graffiandosi con le unghie lerce del letame in cui è sommersa (130-132): «Quella sozza e scapigliata fante / che là si graffia con l'unghie merdose, / e or s'accoscia e ora è in piedi stante».

Questo di Taide è uno degli episodi notoriamente più dibattuti della critica dantesca, per via dei dubbi relativi alla fonte da cui Dante avrebbe tratto il suo pur brevissimo racconto, e in particolare le battute riportate da Virgilio (133-135): «Taide è, la puttana che rispuose / al drudo suo quando disse: "Ho io grazie / grandi apo te?": "Anzi meravigliose!"».

La questione è senz'altro difficile da districare.[8] Ma ciò che è importante sottolineare è che, qualunque sia la sua fonte, Dante aveva perfetta consapevolezza di star trascrivendo un dialogo da commedia latina. Una sorta di dialogo di secondo grado occupa il finale del canto: un'autentica *pièce de thêatre* comica viene qui riportata da Virgilio, due battute che s'inseguono rapidamente senza soluzione di continuità. La colpa di Taide, l'adulazione, l'inganno con cui induce gli uomini a peccare, non viene qui confessata dalla meretrice né suggerita dalla guida, ma, per così dire, si realizza concretamente, prende

[8] Sull'annoso dibattito, cfr. soprattutto M. Barchiesi, *Un tema classico e medievale. Gnatone e Taide*, Padova, Antenore, 1963; A. Pézard, *Du 'Policraticus' à la 'Divine Comedie'*, «Romania», LXX, 1948, pp. 1-36; G. Padoan, *Il "Liber Esopi" e due episodi dell'Inferno*, in Id., *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 151-169; Z. Baranski, *Dante e i comici latini*, in Id., *«Sole nuovo, luce nuova». Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 129-151; C. Villa, *«Comoedia: laus in canticis dicta». Schede per Dante: Paradiso, XXV 1, e Inferno, XVIII*, «Rivista di studi danteschi», I, 2001, pp. 316-331.

corpo, Taide *fa*, *compie* un atto di adulazione: la colpa fa irruzione sulla pagina con un’arguzia, un motto di spirito che risuona come se fosse pronunciato dalla viva voce di un attore comico.

Questo aspetto mi dà la possibilità di andare ora a ritroso e di ripercorrere brevemente il canto per provare a mettere in relazione alcune soluzioni narrative e stilistiche di Dante con un inquadramento dottrinale generale in cui questi primi peccati di Malebolge vanno secondo me inscritti. I peccati di lenocinio, seduzione e adulazione sono quelli che i trattatisti morali del XIII secolo chiamano *peccata linguae*, peccati di lingua, peccati cioè fondati sulla menzogna, su un uso distorto, deviato della lingua, vòlto all’inganno. Ruffiani, seduttori e adulatori sono condannati in quanto mendaci, ingannatori, pericolosi per la collettività perché distruggono le norme su cui si fonda la comunicazione tra gli uomini attraverso un uso traviato della parola. Questo è l’aspetto che specifica il principio di individuazione di questi tre peccati: il fondamento retorico della menzogna, operata con l’intento di ingannare. La volontà di usare le parole per dichiarare il falso, appunto ingannare, si traduce in un uso contro ragione della lingua, perciò peccaminoso. Ciò che infatti agli occhi di Dante avvicina queste tre specie di peccato (così come la maggioranza degli altri peccati di frode) è la loro comune origine legata a un uso improprio, o piuttosto perverso, della lingua.

Nel delineare il profilo dei dannati delle prime bolge, Dante non può non avere in mente la ricchissima riflessione morale e la conseguente sistemazione dottrinale relative a quella speciale tipologia di peccato che è appunto il *peccatum linguae*. Alla definizione e alla varia fenomenologia dei peccati della lingua la cultura medievale ha dedicato un’assidua considerazione, soprattutto nell’ambito della produzione di predicatori e teologi attivi tra XII e XIII secolo. Ciò che è in questione in questi trattati è il capitale problema del disciplinamento dell’uso della lingua, che è il dono attraverso cui Dio ha differenziato l’uomo dalle al-

tre creature, e allo stesso tempo è lo strumento con cui l'uomo può da un lato esercitare la razionalità che lo contraddistingue, e dall'altro può lodare Dio, pregarlo e diffonderne il verbo. Gli attributi di razionalità e sacralità della parola ne affermano ovviamente la potenza e allo stesso tempo l'alta pericolosità, poiché un uso scorretto della parola allontana l'uomo da Dio (che è *Verbum* e *Veritas*) e lo rende incline al male.

Una delle trattazioni più complete sui peccati della lingua, vero e proprio compendio delle pregresse esperienze classificatorie, è l'ultimo trattato *De peccato linguae* della fortunatissima *Summa de virtutibus ac vitiis* del domenicano lionese Guglielmo Peraldo, circolante anche in Italia a partire dalla metà del Duecento. Peraldo è tra i primi ad affrontare il problema dei peccati della lingua in maniera autonoma, passando in rassegna ben ventiquattro diverse manifestazioni e dedicando a ciascuna di esse una specifica analisi. Sarà quindi utile partire da qui per chiarire il significato che tali peccati hanno nel sistema etico della *Commedia*. Peraldo comincia la sua trattazione ribadendo proprio il tema centrale della parola come dono di Dio e veicolo della ragione, e dunque della necessità di preservarla da usi peccaminosi attraverso l'esercizio della *custodia linguae*:

> Multa sunt quae deberent homines movere ad diligentem custodiam linguae. Primus est hoc quod Dominus hominem in lingua honoravit prae ceteris creaturis. Nulli enim creaturae dedit Deus linguam materialem ad usum loquelae nisi homini. […] Unde valde ingratus est homo qui Deum peccando inhonorat in membro illo in quo Deus hominem prae ceteris honoravit. […] Secundum est hoc quod lingua quantum ad usum loquelae organum est rationis. […] Unde a ratione regi debeat et solum ad imperium rationis debet lingua exire ad actum loquelae. Indecens est ut rationis nuntius sine ratione mittatur.[9]

[9] Guillielmi Peraldi *Summa vitiorum* IX, 1, in *Summae virtutum ac vitiorum, tomus primus [-secundus]*, Lugduni, apud Gulielmum Rouillium, 1571: «Molti sono i motivi che dovrebbero muovere gli uomini ad amare la custodia della lingua. Il primo motivo è che Dio attraverso il dono della lingua ha onorato l'uomo sopra le altre creature. A nessuna creatura se non all'uomo infatti Dio ha donato la lingua per par-

L’uso della lingua è elemento distintivo dell’uomo e strumento della sua razionalità. Per questo è particolarmente indegno il peccato di lingua: perché piega un organo concepito come sommamente razionale verso fini illeciti, mortificando la munificenza divina. D’altronde, si sarà riconosciuta la definizione dantesca (di matrice aristotelica) della frode in *If.* XI, 25-26: «Ma perché frode è de l’uom proprio male / più spiace a Dio». L’infamia della frode consiste nel fare un cattivo uso della ragione, che è propriamente umana, e all’ingresso di Malebolge Dante presenta i primi peccatori che hanno fatto un cattivo uso della ragione attraverso il disordine della parola.

Ora, tutti questi traviamenti, compreso quello di adulazione, sono compresi in quella che è la principale, e spesso onnicomprensiva, categoria dei peccati della lingua, cioè il *mendacium*. Pressoché inesausta la riflessione medievale sulla menzogna, essa trova nei due trattati agostiniani *De mendacio* e *Contra mendacium* una fondamentale sistemazione allo stesso tempo morale, logica e teologica che condizionerà gli scritti successivi fino a Peraldo.

La fortunatissima definizione di menzogna fornita da Agostino nel *Contra mendacium* è: «mendacium est falsa significatio cum voluntate fallendi».[10] Essa dunque si fonda sull’intenzione di ingannare, cioè su una fallace formulazione (*significatio*) del verbo interiore, che di per sé non può essere falso: in altre parole, chi mente parla contro quello che sente per contraffare la verità. La specificità verbale della menzogna viene affermata da Tommaso nella questione 110 della *Summa* sui

lare. […] Perciò è massimamente ingrato l’uomo che peccando disonora Dio proprio attraverso quell’organo con cui Dio lo ha onorato sopra le altre creature. […] Il secondo motivo è che la lingua, proprio in quanto consente di parlare, è l’organo della ragione. […] Perciò si deve essere sempre guidati dalla ragione e solo per ordine e sotto il dominio della ragione la lingua deve manifestarsi per parlare. È vizioso che il messaggero della ragione sia inviato senza ragione» (trad. mia).

[10] Augustinus Hipponensis, *Contra mendacium* XII, 26, a cura di J. Zycha, Wien, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1900, p. 507; sul peccato di *mendacium*, cfr. C. Casagrande – S. Vecchio, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 251-289.

vizi contro la verità: l'Aquinate, nel definire l'oggetto proprio del *mendacium*, scrive: «ratio mendacii sumitur a formali falsitate, ex hoc scilicet quod aliquis habet voluntatem falsum enuntiandi».[11] La volontà di usare le parole per dichiarare il falso, cioè per ingannare, si traduce, per tornare al punto da cui siamo partiti, in un uso contro ragione della lingua, perciò peccaminoso.

Ora, per tornare al canto, a me sembra che Dante abbia particolarmente presente questo aspetto. Ruffiani, seduttori e adulatori sono condannati in quanto mendaci, ingannatori, pericolosi per la collettività perché distruggono le norme su cui si fonda la comunicazione tra gli uomini attraverso un uso traviato della parola. Questo è l'aspetto li accomuna: il fondamento retorico della menzogna, che, come si è visto, è inestricabilmente legata alla *falsa significatio*, cioè a un'infedele traduzione del verbo interiore, operata con l'intento di ingannare.

Nella raffigurazione dei peccatori di queste prime due bolge si individua facilmente il ricorrere di parole e immagini che rimandano compattamente al campo semantico dell'inganno, della contraffazione perpetrata mediante il ricorso a una retorica perversa. Dante introduce tutti i personaggi di questo canto nel momento in cui, letteralmente, urtano contro lo sguardo del pellegrino, impegnato, o invitato dalla guida a scrutare con una certa ostinazione: «li occhi miei in uno / furo scontrati» (40-41); «attienti, e fa che feggia / lo viso in te di quest' altri mal nati» (75-76); «E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco» (115); «"Fa che pinghe", / mi disse, "il viso un poco più avante, / sì che la faccia ben con l'occhio attinghe"» (127-129).

Di fronte a questo accanimento si manifestano personaggi il cui aspetto ha sempre qualcosa che resta occultato, o almeno non immedia-

[11] Sancti Thomae de Aquino *Summa Theologica*, IIª-IIªe, qu. 110, a. 1 co; si cita secondo la lezione del *Corpus Thomisticum*, recognovit ac instruxit E. Alarcón automato electronico, Pampilonae, ad Universitatis Studiorum Navarrensis aedes, Fundación Tomás de Aquino, 2006, disponibile sul sito telematico http://www.corpusthomisticum.org.

tamente evidente. Venèdico cerca deliberatamente di nascondersi («celar si credette / bassando ‘l viso», 46-47), e induce in Dante il dubbio che abbia falsificato i suoi tratti somatici («se le fazion che porti non son false», 49); Giasone nasconde il grande dolore della dannazione («e per dolor non par lagrime spanda», 84); Alessio Interminelli è immerso a tal punto nello sterco che non si distingue se porti o no la chierica (con ripetizione della stessa negazione usata per l’eroe greco: «non parëa s’era laico o cherco», 117); Taide infine, di cui Virgilio ha esortato a fissare «la faccia ben», tuttavia appare scapigliata e col volto graffiato, perciò difficilmente riconoscibile («quella sozza e scapigliata fante / che là si graffia con l’unghie merdose», 130-131). Tutto, nelle plastiche pose di questi peccatori, sembra rimandare al campo semantico dell’infingimento o della dissimulazione e sottolineare il tentativo dell’*agens* di scrutare ciò che non appare per quello che è.

Le colpe di cui questi dannati si sono macchiati si specificano sempre, come si è detto, per la loro natura essenzialmente retorica: di una retorica indirizzata al male. Ecco dunque Venèdico: «I’ fui colui che la Ghisolabella / condussi a far la voglia del marchese» (55-56), dove *condurre* andrà inteso proprio nel senso di ‘convincere, indirizzare’. Venèdico fa inoltre riferimento al suo lenocinio come a una «sconcia novella» (57), una notizia turpe circolante in versioni false e discordanti, e che egli intende finalmente rivelare. E infine, nel chiamare in causa gli altri mentitori bolognesi, non casualmente allude ancora alle «tante lingue […] apprese / a dicer “sipa”» (60-61), per ribadire poi la veridicità delle sue dichiarazioni: «e se di ciò vuoi fede o testimonio» (63).

Poi ecco Giasone, che raggirò Isifile e Medea «con segni e con parole ornate» (91), che è la più esplicita dichiarazione di un’autentica *ars rethorica* del peccato. E, nell’episodio di Giasone, bisogna guardare anche alla paronomasia ai vv. 92-93: «Isifile ingannò, la giovinetta / che prima avea tutte l’altre ingannate», con ripresa anaforica a distanza nella parola in rima al v. 97: «Con lui sen va chi da tal parte ingan-

na». Ancora, la natura linguistica del peccato dell'Interminelli è chiaramente esposta ai vv. 125-126: «[…] le lusinghe / ond' io non ebbi mai la lingua stucca».

E infine Taide – quale che sia la fonte di Dante per le terzine che la riguardano – con cui la retorica dell'adulazione addirittura prende corpo, si realizza, per così dire, *in vivo* attraverso un vero e proprio botta e risposta comico riportato da Virgilio, che esplode nel motto di spirito con cui il canto si avvia a concludere: «Anzi maravigliose!» (135).

Se è vero che la costante insistenza su queste immagini vuol rimandare al comune denominatore della falsificazione del linguaggio, tanto più significativa sarà allora la prerogativa che l'*auctor* attribuisce al pellegrino. Solo di Dante è infatti la «chiara favella» (53), "strumento di verità" che costringe Venèdico e l'Interminelli a confessare le loro colpe e a non più mentire. Contro il pervertimento di una retorica condotta a operare il male, si staglia allora la retorica dantesca retta da un'intenzione rivolta al bene e quindi portatrice di verità. Questa opposizione costituisce a mio avviso la principale chiave di lettura del canto: lo scontro tra la parola veridica dantesca e il falso uso del linguaggio dei primi ingannatori. Mediante il ricorso reiterato a immagini che rinviano al linguaggio, Dante rivendica l'autenticità del proprio narrare.

Ci si può spingere a chiedere in che cosa consista la «chiara favella» dantesca, su che cosa si fondi questa pretesa di verità, e soprattutto quale relazione essa instauri con la retorica propria del canto, improntata, come si è visto, a una continua *variatio* stilistica. Sussiste a mio avviso un rapporto di necessità tra la retorica dell'*agens* e quella dell'*auctor* esibita a questa altezza del poema, e alla parola veridica dell'uno non può non corrispondere quella dell'altro. Giunto precisamente a metà della prima cantica, varcando l'ingresso del mondo della frode e affrontando direttamente il peccato di menzogna, si impone a Dante il problema di autenticare

il discorso *fictivo* del poema. Tale pretesa di verità era stata dall’autore esplicitamente affermata due canti più indietro, in uno dei più potenti appelli al lettore della *Commedia*, vero e proprio preambolo metadiscorsivo alla discesa in Malebolge. Come è noto, Dante introduce l’incredibile apparizione di Gerione chiedendo al lettore di accogliere «quel ver c’ha faccia di menzogna» (*If.* XVI, 124) e persino giurando «per le note / di questa comedìa» (127-128), come si giurerebbe solo sulla Sacra Scrittura, sulla veridicità di quanto verrà di lì a poco raccontato:

> Sempre a quel ver c’ha faccia di menzogna
> de’ l’uom chiuder le labbra fin ch’el puote,
> però che sanza colpa fa vergogna;
> ma qui tacer nol posso; e per le note
> di questa comedìa, lettor, ti giuro,
> s’elle non sien di lunga grazie vòte,
> ch’i’ vidi per quell’aere grosso e scuro
> venir notando una figura in suso,
> maravigliosa ad ogne cor sicuro.
> (*If.* XVI, 124-132).

La figura del «ver c’ha faccia di menzogna», con cui Dante definisce il fondamento della sua narrazione, è esattamente speculare e contraria a quella di Gerione, descritto nel canto successivo come «sozza imagine di froda», ma con la «faccia d’uom giusto»:

> E quella sozza imagine di froda
> sen venne, e arrivò la testa e ‘l busto,
> ma ‘n su la riva non trasse la coda.
> La faccia sua era faccia d’uom giusto,
> tanto benigna avea di fuor la pelle,
> e d’un serpente tutto l’altro fusto.
> (*If.* XVII, 7-12).

Se questo è vero, in quest’apostrofe al lettore non va visto soltanto un invito limitato all’episodio di Gerione – l’invito cioè a scorgere un principio di verità dietro la prodigiosa apparizione del mostro – ma

anche l'attestazione più generale della veridicità celata sotto la *fictio* poetica della *Commedia* contro ogni altra menzogna che si presenti perniciosamente come autentica.

Non vi è chi non abbia visto l'utilità di confrontare questo verso con la definizione di allegoria che Dante aveva offerto nel *Convivio*: «una veritade ascosa sotto bella menzogna» (*Conv*. II, I, 3). Se la lettera è fondata su un discorso fittizio – e si ricordi che nell'Epistola a Cangrande, la «forma sive modus tractandi» del poema è definito «poeticus, fictivus» (*Ep*. XIII, 27) – essa tuttavia non è una *deceptio*, un inganno, ma un discorso che ricorre a immagini poetiche per esprimere verità nascoste. Com'è noto, Dante differenzia nel suo trattato l'allegoria dei poeti da quella dei teologi, secondo una distinzione topica dell'esegesi biblica medievale, dichiarando di seguire, per l'esposizione della canzone *Voi che 'ntendendo*, l'allegoria dei poeti. La tradizione cristiana infatti intende la Scrittura come una narrazione assolutamente veritiera a livello letterale e veicolante poi, ma solo in seconda istanza, molteplici interpretazioni d'ordine allegorico o spirituale. A questo proposito, Jean Pépin ha opportunamente avvertito dell'esistenza di una tradizione esegetica, facente capo a Origene, in cui «i teologi non rifiutano di riconoscere, anche nella Bibbia, la presenza di finzioni poetiche: è il caso delle parabole», laddove «il senso letterale è duplice: il senso letterale proprio, limitato alla finzione, e il senso letterale figurato, o senso parabolico, costituito dal significato».[12]

Ora, Dante poteva trovare un'ulteriore testimonianza di questo capitale problema esegetico proprio nella questione 110 di Tommaso sui vizi contrari alla verità, che prima si è visto offrire, insieme agli scritti agostiniani, le coordinate dottrinali per la rappresentazione dantesca degli ingannatori delle prime due bolge. Nel terzo articolo Tommaso afferma che non ogni menzogna è peccaminosa. Citando il *Contra mendacium* di Agostino, precisa che per essere tale, essa deve ingan-

[12] Voce *Allegoria*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, I, 1970, pp. 151-165 [155].

nare il prossimo. Ma non tutte le menzogne sono causa di inganno, e tra le menzogne non perniciose vanno considerate anche le «hyperbolicae locutiones» bibliche:

> Praeterea, mendacium ob hoc videtur esse peccatum, quia per ipsum homo decipit proximum, unde Augustinus dicit, in libro *Contra mendacium*, «quisquis esse aliquod genus mendacii quod peccatum non sit, putaverit, decipiet seipsum turpiter, cum honestum se deceptorem arbitretur aliorum». Sed non omne mendacium est deceptionis causa, quia per mendacium iocosum nullus decipitur. Non enim ad hoc dicuntur huiusmodi mendacia ut credantur, sed propter delectationem sola, unde et hyperbolicae locutiones quandoque etiam in sacra Scriptura inveniuntur.[13]

Come si giustificano dunque le espressioni iperboliche, evidentemente fittizie, della Scrittura? Rifacendosi ancora al trattato agostiniano, Tommaso risponde che, se considerate *ex parte operantis*, le finzioni della Bibbia non sono ingannevoli perché, per chi è in grado di interpretarle, esse hanno sempre una funzione figurale che ne sancisce la necessità teologica:

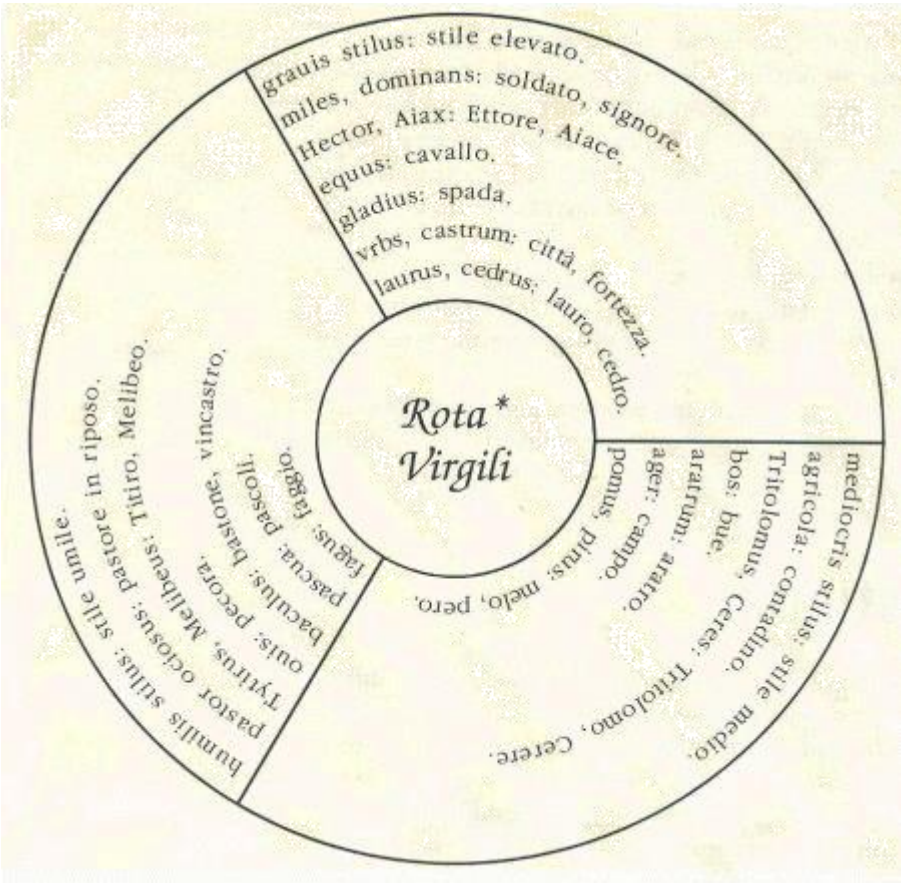
> Operatio aliqua potest considerari dupliciter, uno modo, secundum seipsam; alio modo, ex parte operantis. Mendacium igitur iocosum ex ipso genere operis habet ratione fallendi […]. Nec est simile de hyperbolicis aut quibuscumque figurativis locutionibus, quae in sacra Scriptura inveniuntur, quia, sicut Augustinus dicit in libro *Contra mendacium*, «quidquid figurate fit aut dicitur, non est mendacium. Omnis enim enuntiatio ad id quod enuntiat referenda est, omne autem figura-

[13] *Summa Theologica*, cit., II[a]-II[ae], qu. 110, a. 3 arg. 6: «La bugia è un peccato per il fatto che con essa si inganna il prossimo; da cui le parole di Agostino: "Pensare che ci sia un genere di menzogna che non sia peccato è ingannare grossolanamente se stessi, ritenendo di poter onestamente ingannare gli altri". Ma non tutte le bugie sono causa di inganno: poiché con la bugia giocosa non si inganna nessuno. Infatti queste bugie non sono dette perché vi si creda, ma solo per divertimento; e d'altra parte anche nella Sacra Scrittura non mancano le espressioni iperboliche» (trad. it. in *La Somma Teologica*, a cura dei Frati Domenicani, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2014, III, p. 1061).

te aut factum aut dictum hoc enuntiat quod significat eis quibus intelligendum prolatum est».[14]

Ancora dunque nell'ambito della riflessione teologico-morale sul mendace, di matrice tomistica e agostiniana, Dante poteva trovare la giustificazione del «ver c'ha faccia di menzogna» e suggerire al lettore avvertito l'interpretazione figurale delle immagini fittizie della *Commedia*. All'ingresso in Malebolge, Dante prepara il lettore a un passaggio narrativo cruciale, che corrisponde a un altrettanto cruciale passaggio stilistico-retorico. La rappresentazione del (e quindi la riflessione morale sul) mondo della frode, com'è stato da sempre rilevato, impone uno scarto espressivo che Dante evidentemente sente il bisogno di giustificare attraverso il ricorso a un importante modello dell'ermeneutica biblica. Giurando sul suo poema, egli lo colloca direttamente sul solco della retorica figurale della Scrittura, affermando così la necessità teologica della *fictio* poetica. Il XVIII canto, proemio di tutto l'ottavo cerchio, aprendosi alla rappresentazione delle più differenti realtà e conformandovi i più differenti linguaggi – dalla geometrica topografia del mondo infernale alla minuta realtà cittadina di Bologna e Lucca, dalla mitologia profana alla commedia latina – trova la sua motivazione teologica proprio nell'adesione a quell'universalismo biblico richiamato poco avanti, e che sola può legittimare il ruolo che Dante conferisce alla sua scrittura, «in pro del mondo che mal vive».

[14] Ivi, a. 3 ad 6: «un'azione può essere considerata sotto due punti di vista: primo, in se stessa; secondo, in colui che la compie. Ora, la bugia giocosa, considerata in se stessa, è fatta per ingannare, sebbene chi la dice non abbia questa intenzione, ed essa non inganni per il modo in cui viene detta. Diverso è poi il caso delle espressioni iperboliche o figurate che si riscontrano nella sacra Scrittura: poiché, come dice sant'Agostino, "tutto ciò che si fa o si dice in senso figurato non è una menzogna. Infatti, ogni enunciato va riferito alle cose che vengono enunciate: ora, tutto ciò che viene fatto o detto in maniera figurata enunzia ciò che significa per chi è chiamato a comprenderne il significato"» (trad. cit., pp. 1063-1064).


Rota*
Virgili
grauis stilus: stile elevato.
miles, dominans: soldato, signore.
Hector, Aiax: Ettore, Aiace.
equus: cavallo.
gladius: spada.
vrbs, castrum: città, fortezza.
laurus, cedrus: lauro, cedro.
mediocris stilus: stile medio.
agricola: contadino.
Triptolomus, Ceres: Trittolomo, Cerere.
bos: bue.
aratrum: aratro.
ager: campo.
pomus, pirus, melo, pero.
humilis stilus: stile umile.
pastor otiosus: pastore in riposo.
Tityrus, Melibeus: Titiro, Melibeo.
ouis: pecora.
bacculus: bastone, vincastro.
pascua: pascoli.
fagus: faggio.

I BARATTIERI O LA PERVERSIONE DELLA LEGGE

Juan Varela-Portas de Orduña

L'analisi delle caratteristiche iconiche e narrative dell'episodio della baratteria nell'*Inferno* di Dante (canti XXI, XXII, XXIII 1-57) porta in questo articolo a conclusioni sulla natura del peccato punito in questa bolgia: si tratta innanzi tutto di un peccato di perversione della legge, e quindi della ragione pratica nel trovare i mezzi per l'azione in vista di un fine comune, ma anche di un peccato linguistico che spiega il carattere comico dell'episodio. L'analisi mira a chiarire anche altre peculiarità della bolgia: la sua topografia, il doppio contrapasso, il predominio dell'azione, l'errore di Virgilio, ecc.

The analysis of the iconic and narrative feature of the barattery episode in Dante's *Inferno* (chants XXI, XXII, XXIII 1-57) leads to conclusions on the nature of the sin that is punished in this pit: it is mostly a sin of perversion of the law, and therefore a perversion of the practical reason when it comes to finding the means for action to accomplish a common goal; but it is also a linguistic sin that explains the humorous aspect of the episode. The analysis also explains other peculiarities of the *bolgia*: its topography, the double *contrapasso*, the dominance of the action, Virgil's mistake, etc.

1. Non c'è dubbio che l'episodio dei barattieri è uno dei più peculiari – se non il più peculiare – dell'*Inferno* dantesco,[1] e non c'è da meravigliarsi se

[1] Questa indagine è debitrice degli insegnamenti di Carlos López Cortezo nel Seminario di Dantologia della Facoltà di Filologia dell'Università Complutense di Madrid. Quando veinticinque anni fa ho iniziato con lui i miei studi danteschi, spiegava nel seminario questo episodio e specificatamente le sue similitudini. Stava in quel momento creando il metodo di analisi esegetica che contraddistingue il nostro lavoro e del quale questo contributo vuole essere un esempio, e ancora conservo di quelle prime analisi lacunosi appunti e note che ho utilizzato in queste riflessioni. Ho però tralasciato in esse quanto si riferisce appunto alle similitudini dell'episodio perché non perdo la speranza di vedere pubblicati quegli annosi appunti del mio maestro. D'altra parte, quei lontani insegnamenti diedero luogo al mio primo articolo acca-

le sue caratteristiche narrative e stilistiche hanno destato l'interesse non solo di importantissimi dantisti,[2] ma anche di studiosi e intellettuali di

demico (J. Varela-Portas, *Función y rendimiento de una fábula de Esopo en la Divina Commedia (If. XXIII 1-9)*, in *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, a cura di J. Paredes, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 439-451) che mi è servito anche come punto di partenza per questo di oggi.

[2] Se sterminata è la bibliografia dantesca, quella riferita a questo episodio è impossibile da riportare nel suo insieme. Citiamo perciò solo i lavori che sono stati più importanti per le nostre riflessioni: M. Barbato, *Baratta e barattieri. Lettura di 'If.', XXI*, «Rivista di studi danteschi», XVI, 1, 2016, pp. 21-43; A. Battistini, *L'arte d'inabissarsi o la retorica della "tenace pece" (Inferno, XXI)*, «L'Alighieri» XXXVIII. 1997, pp. 73-92; S. Bellomo, *Sul canto XXII dell'"Inferno"*, «Filologia e critica», XXII, 1997, pp. 20-36; U. Bosco, *Il ludo dantesco dei barattieri*, in *Essays in Homour of John Humphreys Whirfield*, a cura di H. C. Davis *et alii*, London, St George's Press for the Department of Italian, University of Birmingham, 1975, pp. 30-40 [Poi nella sua edizione dell'*Inferno* con G. Reggio, Firenze, Le Monnier, pp. 307-314]; G. Carugati, *Canto XXII. Poets as Scoundrels*, in *Lectura Dantis. Inferno. A canto-by-Canto Commentary*, a cura di A. Mandelbaum – A. Oldcorn – Ch. Ross, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998, pp. 297-305; S. Ellis, *Canto XXI. Controversial Comedy*, ivi, pp. 287-296; G. Crimi, *Canto XXII. Demonî e barattieri nella pece*, in *Cento canti per cento anni.* I. *Inferno. Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno Ed., 2013, t. II, pp. 708-739; C. Vela, *Canto XXI. Il pellegrino tra diavoli e barattieri*, ivi, pp. 682-707; G. Favati, *Il jeu di Dante (Interpretazione del canto XXI dell'Inferno)*, «Cultura neolatina», 25, 1965, pp. 34-52; L. Formisano, *Inferno XXII*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, a cura di E. Pasquini – C. Galli, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 23-46; Ch. Kleinhenz, *Deceivers Deceived: Devilish Doubletalk in* Inferno *21-23*, «Quaderni d'Italianistica», 10, 1989, pp. 133-156; A. Pagliaro, *La rapsodia dei diavoli*, in *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, pp. 311-324; V. Panicara, *Canto XXII*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di G. Güntert – M. Picone, Firenze, Franco Cesati, 2000, pp. 305-320; E. G. Parodi, *Il comico nella* Divina Commedia, in *Opere: Poesia e storia nella "Divina Commedia"*, a cura di G. Folena – P. V. Mengaldo, Vicenza, Neri Pozza, 1965, II, pp. 69-134; M. Picone, *Giullaria e poesia nella Commedia: una lettura intertestuale di Inferno XXI-XXII*, «Letture classensi», XVIII, 1989, pp. 11-30; M. Picone, *Canto XXI*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di G. Güntert – M. Picone, Firenze, Franco Cesati, 2000, pp. 291-304; A. Roncaglia, *Lectura Dantis:* Inferno *XXI*, «Yearbook of Italian Studies», 1, 1971, pp. 3-28; G. Salinari, *Il comico nella* Commedia, in *Dante e altri saggi*, a cura di A. Tartaro, Roma, Editori Riuniti, 1973, pp. 495-508; A. Scolari, *Canto XXI*, in *Lectura Dantis Scaligera: Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 725-760; B. T. Sozzi, *Canto XXII*, ivi, pp. 761-798; N. Tonelli, *Inferno XXI. Un ascensore per l'inferno*, in

grande rilievo.[3] Il carattere comico dell'episodio, sia dal punto di vista della peripezia narrata sia da quello dello stile "mezzano" o comico in cui si esprimono i personaggi e anche a volte il narratore-commentatore, è senz'altro la questione principale trattata dalla grande maggioranza degli interventi critici; sono state tuttavia considerate anche altre caratteristiche narrative dell'episodio, come il predominio dell'azione e del dialogo o il ruolo di Virgilio, che in questa bolgia sbaglia e non adempie correttamente al suo compito di guida e maestro.

Secondo Steve Ellis, possiamo trovare due atteggiamenti critici ben differenziati riguardo alla comicità nell'episodio: per alcuni, come Bosco, Salinari o Croce, saremmo davanti a un'espressione comica pura, in un interludio comico che cerca soltanto il rito benevolente e che trova «Dante the moralist as temporarily off-duty»;[4] per altri, invece (Pirandello, De Sanctis, Spitzer, Scolari, Sanguineti, ecc.), «the moralist in Dante is still uppermost despite the "comic" situation the protagonist has found himself in».[5] Questa prospettiva porta alcuni autori, come Pirandello, Favati, Roncaglia o Chiavacci Leonardi, a sottolineare l'implicazione autobiografica dell'episodio, che spiegherebbe il tono sarcastico e di disprezzo (Sapegno, Roncaglia) come un rifiuto simbolico verso l'accusa di baratteria con la quale Dante fu mandato in esilio nel 1302. In generale, i critici hanno cercato la legittimazione del carattere ludico del canto nella tradi-

Lectura Dantis Bononiensis, a cura di E. Pasquini – C. Galli, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 5-22.

[3] Se ne sono occupati, fra gli altri, B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, pp. 90-93; F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, con introduzione di L. Russo e a cura di M. T. Lanza, Milano, Feltrinelli, 1970, I, pp. 196-205; L. Pirandello, *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante*, in *Opere: Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, VI, 1960, pp. 343-361; E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961, pp. 97-124; L. Spitzer, *The Farcical Elements in Dante's Inferno, Cantos XXI-XXIII*, «Modern Language Notes», 59, 1944, pp. 83-88; Id., *Two Dante Notes*, «Romanic Review», 34, 1943, pp. 256-262.

[4] Ellis, *Controversial*, cit., p. 288.

[5] *Ibidem*.

zione letteraria più o meno popolare, come riassume Michelangelo Picone nella sua lettura del canto XXI:

> A questo proposito, tre ci sembrano le ipotesi avanzate dalla critica per tentare di spiegare la genesi di questo canto. La prima ipotesi (elaborata da P. Camporesi sulla scia di Bachtin) suggerisce un collegamento con la tradizione folklorica: si tratterebbe di un episodio liberatorio delle tensioni imposte dallo stile alto;[6] Dante, per raggiungere il suo scopo di sovvertimento della morale recepita e di trasgressione dell'etica incorporale, accede alla tematica bassa dei "ludi" popolari del carnevale caratterizzati dalla presenza di un linguaggio osceno e triviale. La seconda ipotesi (sostenuta da G. Favati, che sviluppa delle precedenti osservazioni di L. Spitzer) proietta invece l'azione narrativa sceneggiata in questo canto sullo schermo della tradizione teatrale medievale, in particolare quella francese, dove veniva dato grande rilievo alle *diableries*, alle spassose apparizioni e esibizioni dei diavoli sul palcoscenico; Dante avrebbe immaginato l'episodio «nei modi buffoneschi d'un *jeu*, d'una giullaresca rappresentazione scenica». L'ultima ipotesi interpretativa (avanzata da E. Sanguineti e ripresa da chi scrive) spiega questo capitolo del viaggio infernale in chiave di "stile comico" (inteso naturalmente nell'accezione tecnica rivestita delle *poetrie* medievali); Dante si servirebbe dell'incontro coi barattieri per recuperare, e al tempo stesso per prendere le distanze da una precisa tradizione letteraria medievale posta sotto il segno del comico: una tradizione definibile come anti-cortese, realistica e borghese.[7]

In generale, le particolarità più evidenti e interessanti dell'episodio, senza dubbio descritte con grande rigore e acribia critica, innanzi tutto negli aspetti linguistici e stilistici – ad esempio sulla questione dei

[6] Recentemente, Marcello Barbato ha contrapposto alla concezione bachtiniana di Camporesi – che considera «irrimediabilmente parziale, in quanto, concentrandosi sull'elemento sovversivo [...] tralascia l'elemento principale e "istituzionale"» (Barbato, *Baratta e barattieri*, cit., p. 41) – il concetto di "grottesco" di Aron Gurevic, in modo che il testo, rispecchiando la disarmonia costitutiva del mondo può perfettamente rendere compatibili paura e allegria, senza «distaccata ironia» fra viaggiatore e poeta.

[7] Picone, *Canto XXI*, cit., pp. 294-295.

nomi dei diavoli, che ha fatto versare fiumi d'inchiostro –, vengono spiegate con elementi esterni alla dinamica della cantica, sia tramite elementi letterari e culturali – come la condizione sociale dei barattieri ribaldi e truffatori, su cui torneremo più avanti – sia tramite elementi autobiografici e morali di Dante autore. Da parte nostra, cercheremo di aggiungere a questo ricchissimo panorama critico qualche suggerimento, qualche riflessione generati piuttosto dalla logica interna del testo, che forse potrà poi dialogare con le vaste costruzioni ermeneutiche fin qui a grandi tratti delineate.

2. Per fare ciò, ci porremo come punto di partenza una domanda che, a nostro avviso, è un utile inizio per l'analisi di qualsiasi episodio della *Commedia*: che cosa e come impara Dante personaggio in questo momento della peripezia narrata? Questo interrogativo implica cercare di mettere in rapporto quanto succede nell'episodio con l'oggetto dell'apprendimento – in questo caso la baratteria – e cercare di capire che cosa insegna l'episodio su questo peccato. D'altra parte, è interessante considerare che in questa bolgia Dante impara attraverso mezzi alquanto diversi da quelli abituali in altre zone dell'Inferno: lo fa, sì, come al solito, per mezzo dell'orografia infernale e della condanna patita dai peccatori – seguendo la regola del contrapasso –, ma in questo caso non impara intrattenendo una lunga conversazione con uno o diversi condannati, cioè attraverso la storia precedente dei personaggi o per mezzo della loro conoscenza biografica implicita nel racconto, ma bensì attraverso quanto succede davanti ai suoi occhi, attraverso la peripezia narrata, l'azione, gli atti – teatrali, se si vuole – che si svolgono fra lui e Virgilio, i diavoli e il condannato navarrese. Forse perciò il testo mette spesso in rilievo la percezione visuale da parte di Dante di quanto succede,[8] come per sottolineare la sua condizione di spettatore di una serie di fatti dai quali dovrà estrarre i corrispondenti insegnamenti. È stato notato che, oltre ai riferi-

[8] Cfr. XXI, 19, 26-28, 29, 32, 94, 96, 98, 127, 131; XXII, 1, 4-5, 11, 17, 31; XXIII, 41.

menti alla Lucca nera del canto XXI, i condannati che Dante trova o che sente nominare (Ciampòlo, frate Gomita, Michel Zanche) sono lontani geograficamente, culturalmente e politicamente da Dante, il quale può trarre scarse conclusioni dalle loro vicende biografiche. Questo giustifica la richiesta di Virgilio al navarrese («Or dì: de li altri rii / conosci tu alcun che sia latino / sotto la pece?», XXII, 64-66) che dà luogo all'inganno di costui verso i diavoli. Virgilio in questo caso si preoccupa dell'istruzione del suo discepolo ma, come vedremo, senza ammettere che ciò che la sta rendendo particolarmente difficile è stato il suo errore di accettare il patto con i diavoli. La richiesta non sortisce l'effetto voluto e Ciampòlo la usa prima per guadagnare un po' di sollievo attraverso risposte non soddisfacenti e poi per scappare dalle grinfie dei Malebranche.

Dante, quindi, dovrà ricavare le conoscenze sulla baratteria soltanto dalle azioni svolte davanti ai suoi occhi dai diavoli, da Virgilio e dal condannato, e dalle battute scambiate fra di loro e giunte ai suoi orecchi. Infatti, in XXI, 63 («perch'altra volta fui a tal baratta»), tramite la polisemia del termine *baratta*, si suggerisce che tutto quanto succede nell'episodio è, sì, una rissa (cfr. XXIII, 5), una zuffa – cioè una situazione di conflitto e pericolo –, ma anche una dimostrazione pratica di baratteria (il che rende ancora più palese l'errore di Virgilio, che non si rende neanche conto della portata delle proprie parole). Dobbiamo quindi cercare nelle movimentate scene dell'episodio qualche chiave che ci serva per approfondire la natura stessa del peccato di baratteria, e forse così ci si potranno rivelare ulteriori significati dell'episodio.

Ma prima di continuare su questa strada, è necessario ricordare in quale zona dell'Inferno ci troviamo e come sono i peccati che in essa si scontano o, da un altro punto di vista, in che stadio del suo processo di apprendimento si trova Dante (e con lui il lettore), cioè che cosa ha già imparato e che cosa ancora non sa, e come può – e non può – agire di conseguenza. Ricordiamo quindi che ci troviamo nella zona infernale dei peccati di frode, cioè dei peccati che da una parte sono contro natura, visto che «ingiuria è il fine» (XI, 23), vale a dire

peccati che non seguono l'ordine naturale, eudaimonistico, dell'universo che fa in modo che tutti gli esseri cerchino naturalmente il bene (peccati quindi di "malizia" nel suo significato di 'malignità' o 'malvagità', come in XI, 22); e che, dall'altra, sono peccati propriamente umani o razionali («frode è de l'uom proprio male», XI, 25), cioè non peccati di *bestialitas* in cui l'uomo si comporta come una bestia o si riduce alla condizione di bestia, ma peccati nei quali l'uomo usa la potenza che lo contraddistingue nella natura, l'intelletto, per produrre danno e dolore. In questo modo, mentre i peccatori di *bestialitas* (incontinenza e violenza) non controllavano il proprio appetito per mezzo della ragione e quindi si lasciavano trascinare (per eccesso o per difetto) come animali dall'appetito sensitivo (concupiscibile o irascibile), i peccatori di frode hanno non solo trasformato il loro appetito sensitivo in appetito razionale, hanno cioè ammesso – e giustificato – razionalmente il loro desiderio di male facendolo diventare la loro volontà, ma, per giunta, hanno anche usato la ragione per trovare mezzi illeciti per compiere quel loro desiderio. Hanno commesso quindi un doppio peccato della ragione, a seconda delle due funzioni che la ragione deve avere nella psiche umana: da una parte deve decidere ciò che è bene e ciò che è male, e qui i fraudolenti, come i violenti, hanno appreso il male come un bene, cioè hanno sbagliato nel passaggio dall'appetito sensitivo all'appetito razionale; d'altra parte, deve trovare i mezzi giusti per la realizzazione dei desideri, e qui i fraudolenti usano la ragione per ingannare e tradire.

Ora, tradire chi si fida è un'azione più grave che ingannare chi non si fida, ma da un altro punto di vista è più facile da portare avanti, visto che la persona tradita non è all'erta o preparata per il tradimento, mentre la persona ingannata è sempre attenta e può difendersi dall'inganno se lo percepisce. In altre parole, il peccato di tradimento implica un maggiore degrado dell'appetito razionale, della volontà, in quanto considera un bene fare il male a persone che dovrebbero essere

vicine e ben volute (parenti, benefattori, compatrioti, ospiti), ma i peccati di inganno implicano invece un più acuto e sottile uso peccaminoso della ragione nel cercare e trovare i mezzi per compiere il desiderio malvagio. Crediamo quindi che in Malebolge si esplori proprio questo aspetto del peccato razionale: come usare la ragione – e con essa la lingua, come vedremo – con malizia (e qui la parola assume l'altro senso di 'astuzia', come in XI, 82 o in XXII, 106), come metodo di inganno, come strumento per scovare i mezzi più perniciosi. Dal punto di vista "didattico", Dante, e con lui il lettore, ha quindi imparato che il "talento" si deve sottomettere alla ragione, e sta imparando il modo in cui compiere questa operazione. Ha già appreso dell'esistenza dell'appetito razionale come appetito diverso dall'appetito sensitivo e adesso sta scoprendo che a volte l'appetito razionale può essere ancora più malvagio di un appetito sensitivo senza controllo della ragione, se questa ammette come bene ciò che in realtà è un'"ingiuria", un male. Sta imparando pure che questo porta a usare la ragione come strumento del male e sta conoscendo i diversi modi in cui ciò accade.

In altre parole, lungo tutte le Malebolge Dante impara la difficoltà del retto funzionamento della ragione – sia nella sua funzione di controllo del desiderio, sia in quella di strumento del desiderio –, ma nell'episodio dei barattieri impara un modo concreto dell'uso peccaminoso della ragione. La domanda dev'essere quindi che cosa impara specificamente Dante in questo episodio sull'uso della ragione e sul rapporto di questa col desiderio, attraverso il peccato della baratteria e l'azione apparentemente buffa dell'episodio.

3. Due elementi da mettere in risalto per rispondere a questa domanda sono che, da una parte, si indica diverse volte il nome del peccato (XI, 60; XXI, 37; XXII, 53, 87), cosa che non succede sempre, come sappiamo; e che, d'altra parte, le indicazioni e le spiegazioni sulla natura del peccato sono scarsissime. Questo implica che Dante, e con lui il lettore, deve ricavare dalla sua memoria – dalla sua esperienza – ciò che sa della baratteria

per farlo dialogare con quanto vede e sente. L'unica informazione che ci viene data apertamente su che cosa sia il peccato di baratteria si trova in XXI, 41-42: «ogn'uom v'è barattier, fuor che Bonturo; / del no, per li denar, vi si fa *ita*». Nell'indicazione del diavolo nero che porta con sé «un de li anzïan di Santa Zita» (XXI, 38) per gettarlo nella pece vengono inclusi i due aspetti del peccato razionale appena spiegati: la perversione dell'appetito razionale, che desidera il denaro – cioè i beni materiali – più che la giustizia e, con essa, come strumento per compiere quel desiderio peccaminoso, il cambiamento fraudolento di una risoluzione legislativa, giuridica o amministrativa alla quale allude il termine «ita» che si usava negli atti pubblici. Sia il cambiamento in una votazione del consiglio, come suggerisce il Lana, cioè in un atto di promulgazione legale, sia in una sentenza, un contratto o un altro atto giuridico o amministrativo, il fatto è che il barattiere, per saziare il suo spurio desiderio di ricchezze, compie un atto legale illegittimo e ingiusto, pervertendo l'uso della legge.

Tecnicamente, ciò che il barattiere perverte è un atto di *imperium*, cioè un comando che obbliga gli "imperati" a compiere o a evitare una certa azione, il che «è essenzialmente un atto della ragione: infatti chi comanda ordina a colui al quale comanda di compiere qualche cosa [*ad aliquid agendum*], mediante un'intimazione, o dichiarazione; e ordinare sotto forma di intimazione è proprio della ragione».[9] Infatti, questa capacità di "imperare" fa sì che la legge appartenga alla ragione: «Spetta alla legge comandare e proibire [*praecipere et prohibere*]. Ma comandare [*imperare*], come abbiamo visto sopra, appartiene alla ragione [*est rationis*]. Dunque la legge appartiene alla ragione [*Ergo lex est aliquid rationis*]».[10] A nostro parere, è questa la ragione della collocazione del peccato di ba-

[9] Tommaso d'Aquino, *Somma teologica* I-II, q. 17, a. 1 co; di norma, citeremo i testi latini in italiano se esiste una traduzione affidabile e non c'è bisogno del testo originale (nel caso, integrato nel testo tra parentesi quadre e in corsivo): qui si cita da *La somma teologica: sola traduzione italiana. Seconda sezione della seconda parte – 2*, a cura della Redazione delle ESD, Bologna, PDUL Edizioni, 1996 (reperibile al sito telematico http://www.carimo.it/somma-teologica/somma.htm).

[10] Ivi, q. 90 a. 1 sed con.

ratteria in questo luogo, non tanto l'inganno o la truffa che i barattieri condividono con gli altri "abitanti" di Malebolge, ma bensì l'uso illegittimo e prevaricante di uno strumento razionale come la legge – sotto forma di atto legislativo, di contratto, di atto giuridico, di atto amministrativo, ecc. – per fini, desideri personali, come il desiderio di ricchezze. Ma si badi che quello che porta a questa condanna i barattieri non è il desiderio smisurato di denaro – non si tratta cioè di un peccato dell'appetito –, ma specificamente l'uso pernicioso della ragione nell'usare la legge pervertendola per il beneficio personale e non per il bene comune.

Ora, la legge appartiene alla ragione pratica – non speculativa – in quanto ordina e regola le azioni umane per indirizzarle a un fine positivo, che è il bene comune. Le leggi cioè sono «propositiones universales rationis practicae ordinatae ad actiones»,[11] regolano i mezzi (le azioni) che portano al fine (il bene comune):

> La ragione, come sopra abbiamo detto, riceve della volontà la capacità di muovere: infatti la ragione comanda quanto concerne i mezzi, per il fatto che si vuole il fine [*ex hoc enim quod aliquis vult finem, ratio imperat de his quae sunt ad finem*]. Ma perché la volizione di quanto viene comandato abbia natura di legge, è necessario che sia regolata dalla ragione.[12]

I barattieri compiono un atto di *imperium*, un comando che, non regolato o regolato in modo cattivo dalla ragione, perde la sua natura di legge (*rationem legis*) e diventa un atto di violenza, cosicché il peccato razionale include e amplifica i peccati precedenti o sottostanti di violenza e di incontinenza, in un chiaro esempio di dinamicità della struttura morale dell'*Inferno* dantesco. Essi usano quindi in modo peccaminoso la ragione pratica e pervertono la legge perché perdono di vista il vero fine o fine ultimo delle loro azioni come governanti o funzionari: la felicità dell'intera comunità sociale:

[11] Ivi, q. 90 a. 1 ad 2.

[12] Ivi, a. 1 ad 3.

> Ebbene nel campo operativo, che interessa la ragione pratica, primo principio è il fine ultimo [*Primum autem principium in operativis, quorum est ratio practica, est finis ultimus*]. E sopra abbiamo visto che fine ultimo della vita umana è la felicità o beatitudine. Perciò la legge deve riguardare sopratutto l'ordine della beatitudine. Siccome però ogni parte è ordinata al tutto, come ciò che è imperfetto alla sua perfezione, ed essendo ogni uomo parte di una comunità perfetta: è necessario che la legge propriamente riguardi l'ordine alla comune felicità. Ecco perché il Filosofo, nella definizione riferita della legge, accenna sia alla felicità che alla comunità politica [*mentionem facit et de felicitate et communione politica*]. Infatti egli scrive, che «i rapporti legali si considerano giusti perché costituiscono e conservano la felicità e ciò che ad essa appartiene, mediante la solidarietà politica [*politica communicatione*]» [*Eth*. I, 1, 1129b]. Si ricordi, infatti, che la comunità o società perfetta è quella politica [*civitas*], come lo stesso Aristotele insegna [*Politica* I, 1, 1252a].[13]

In altre parole, la legge ha – deve avere – il bene comune come primo principio, fine ultimo e causa finale (tutte e tre i concetti essendo equivalenti):

> Le azioni umane sono nel campo dei singolari: ma codesti singolari si possono riferire al bene comune, non per una comunanza di genere, o di specie, ma per una comunanza di causa finale [*sed communitate causae finalis*], in quanto il bene comune è un fine comune [*bonum commune dicitur finis communis*].[14]

Nella baratteria si verifica invece una discordanza fra ciò che la ragion pratica del barattiere vuole, ossia il principio delle sue azioni, e ciò che come causa finale o fine ultimo deve muovere la legge: il barattiere cerca la felicità o il bene personale e non la felicità o il bene comune.

D'altra parte, la legge, per essere tale, deve non soltanto essere regolata dalla ragione pratica in cerca del bene comune, ma deve

[13] Ivi, a. 2 co.

[14] Ivi, a. 2 ad 2.

avere anche un potere coercitivo, deve obbligare a compiere o ad astenersi dal compiere una determinata azione, imponendo una regola e una misura o, per dirla con Tommaso, deve "legare" l'individuo a un determinato comportamento o abito:

> La legge è una regola, o misura dell'agire, in quanto uno viene da essa spinto all'azione, o viene stornato da quella [*inducitur aliquis* ad agendum, *vel* ab agendo *retrahitur*]. Legge infatti deriva da legare, poiché obbliga ad agire [*dicitur enim lex a ligando, quia obligat ad agendum*]. Ora, misura degli atti umani è la ragione, la quale ne è il primo principio, come abbiamo dimostrato: infatti è proprio della ragione ordinare al fine, che a detta del Filosofo è il primo principio in campo operativo [*in agendis*]. D'altra parte in ogni genere di cose il principio è misura e regola di quanto ad esso appartiene [...]. Dunque la legge è qualche cosa che appartiene alla ragione.[15]

Ora questo legame con una regola o misura di azione in cui consiste la legge – o l'atto legale – come risultato della ragione pratica si produce in modo diverso nei governanti (in senso ampio) e nei governati. Nei primi si trova in modo diretto, perché essi sono – dovrebbero essere – agenti, rappresentanti o "incarnazione" della ragione pratica, mentre nei secondi si trova per partecipazione:

> Essendo la legge una regola o misura, in due modi può trovarsi in un soggetto. Primo, come nel suo principio misurante e regolante [*uno modo sicut in misurante et regulante*]. E poiché tale compito è proprio della ragione, solo nella ragione la legge può trovarsi in questo modo. Secondo, come in un soggetto regolato e misurato [*sicut in regulato et misurato*]. E in codesto senso la legge si trova in tutte le cose cui essa imprime un'inclinazione verso uno scopo [*Et sic lex est in omnibus quae inclinantur in aliquid ex aliqua lege*]: cosicché qualsiasi inclinazione determinata da una legge può dirsi legge, non essenzialmente, ma per partecipazione.[16]

[15] Ivi, a. 1 co.

[16] Ivi, a. 1 ad 1.

La legge quindi dovrebbe trovarsi nel funzionario o governante come principio regolatore e non solo per partecipazione,[17] il che vuol dire che la baratteria non è semplice inganno o truffa, e neanche un semplice reato o un inadempimento legale, ma una perversione della norma o della regola da parte di chi dovrebbe averne il massimo rispetto, e quindi il massimo rispetto al bene comune, come massima materializzazione umana della ragione pratica: questa è, a nostro parere, la vera gravità del peccato di baratteria, che non a caso viene situato dall'autore in un luogo molto basso dell'orografia infernale:

> La legge in senso proprio, primario e principale dice ordine al bene comune. Ora, indirizzare una cosa al bene comune [*Ordinare autem aliquid in bonum commune*] spetta, o a tutto il popolo, oppure a chi ne fa le veci [*vel alicuius gerentis vicem totius multitudinis*]. Perciò fare le leggi spetta, o all'intero popolo [*ad totam multitudinem*], o alla persona pubblica che ha cura di esso [*ad personam publicam quae totius multitudinis curam habet*]. Poiché ordinare al fine spetta sempre a colui che riguarda codesto fine come proprio.[18]

Ora il barattiere, persona pubblica che dovrebbe avere cura del popolo, che dovrebbe indirizzarlo verso il bene comune, ha invece cura soltanto di se stesso e usa la legge per il bene personale, in modo da pervertire il suo ruolo di ragione pratica, di principio dell'azione delle singole persone che compongono la "moltitudine".

Riassumiamo dunque alcune delle caratteristiche del peccato di baratteria che, come ora cercheremo di spiegare, l'episodio infernale mette in rilievo e analizza iconicamente:

[17] «Come abbiamo già notato, la legge può trovarsi in un soggetto [*in aliquo*] non solo come nel suo principio regolatore [*in regulante*], ma anche in maniera partecipata, cioè come in un soggetto regolato da essa [*in regulato*]. E in quest'ultimo senso chiunque è legge a se stesso, in quanto partecipa l'ordine da un dato legislatore [*alicuius regulantis*]» (ivi, a. 3 ad 1).

[18] Ivi, a. 3 co.

a) La baratteria è un atto di *imperium*, un comando perverso e illecito;

b) Come tale, la baratteria implica un funzionamento pernicioso e peccaminoso della ragione pratica nel ricercare i mezzi che muovono all'azione;

c) Di conseguenza, essa presuppone una perversione della legge – dell'atto legale – in quanto non indirizzato al bene comune ma al beneficio privato del barattiere;

d) Questa perversione consiste nel legare gli uomini a una regola o misura, cioè costringerli a fare o a evitare una determinata azione, con una finalità sbagliata, in modo che il fine comune, la causa finale della legge, non è il principio che regge questo legame alla regola che il barattiere impone col suo atto peccaminoso;

e) Ciò è particolarmente grave perché il barattiere, come persona pubblica, dev'essere manifestazione della ragione pratica e quindi la legge dev'essere il suo principio regolatore e misuratore, non solo una regola da osservare per partecipazione.

4. Come abbiamo detto, a parte la rapida ma fruttifera affermazione di XXI, 42, non vi sono nell'episodio spiegazioni teoriche che chiariscano in che cosa consista il peccato di baratteria. In compenso, si indica diverse volte qual è il peccato punito in questa bolgia, in modo che Dante personaggio – e il lettore – possa ricavare idee su di esso dalla propria esperienza personale o dalle proprie conoscenze (che comunque nel caso di Dante personaggio non includono l'esperienza dell'accusa del reato come strumento politico, cosa che succederà più di unanno e mezzo dopo il viaggio nell'aldilà). D'altra parte, anche le informazioni sulla baratteria che Dante può estrarre dagli "esempi" dei personaggi condannati, incontrati o menzionati nella bolgia, sono scarse, per cui dobbiamo dedurre che Dante impari le caratteristiche etiche e psicologiche della baratteria dall'azione che si svolge davanti a lui e nella quale egli si vedrà pericolosamente coinvolto. È un modo perfettamente logico di imparare, se si

considera che la baratteria consiste, in ultima istanza, in una perversione delle condizioni necessarie a un'azione giusta e rivolta al bene comune. In altre parole, l'episodio mostra una successione di azioni sbagliate causate da un uso difettoso della ragione pratica da parte di coloro che dovrebbero o potrebbero usarla bene (Virgilio, i diavoli, Ciampòlo) nella creazione delle condizioni concrete per l'azione. Ecco quindi la nostra prima conclusione: l'episodio dei barattieri è un episodio d'azione – teatrale o romanzesca – perché analizza – e rappresenta – come si devono o non si devono creare per mezzo della legge, e per mezzo quindi della ragione pratica, le condizioni adeguate per un'azione utile che porti al bene comune o che abbiano il bene comune come fine ultimo.

In questo senso, condividiamo con Steve Ellis l'idea che «The fifth bolgia, with its black pitch sticking to devils and sinners alike, is a scene in miniature of the anti-state, a community of internecine intrigue and malevolence».[19] In un senso simile si esprime Christopher Kleinhenz quando allude alla similitudine dell'"arzanà" dei veneziani che dà inizio all'episodio (XXI, 7-18):

> In the shipyard, the separate tasks of the various artisans are linked in a cooperative effort to repair the vesselman–an effort that we may understand on the metaphorical level to be equivalent to keeping the "ship of state" afloat. In life the barrators engaged in a wide range of individual entrepreneurial activities, but without a common vision or goal; indeed, so focused were they on their own desires and interests that their actions often succeeded in caused great damage to the communal government–indeed, to the extent of "sinking" the metaphorical ship of state.[20]

A questa spiegazione si può aggiungere il carattere allegorico della pece che, anche se è di solito considerata solamente un mezzo di occultamento, in realtà, come strumento che serve a mantenere unite, le-

[19] Ellis, *Controversial*, cit., p. 291.

[20] Ch. Kleinhenz, *Barrators*, in *The Dante Encyclopedia*, a cura di R. Lansing, London-New York, Routledge, 2010, p. 85.

gate, le diverse parti dello scafo, può rappresentare la funzione della legge che lega il corpo sociale.[21] Si consideri che, perché la pece compia questa funzione dev'essere "temperata", cioè non fredda ma neanche troppo calda, in modo da poter essere spalmata e da poter utilizzare la sua flessibilità e la sua resistenza. Allo stesso modo, la legge – o l'atto legale – dev'essere retta da una ragion pratica non fredda, perché allora non sarebbe mossa dall'appetito razionale o volontà che la porta al bene comune, ma neanche troppo fervida, perché allora sarebbe mossa da una passione personale. Ritorneremo su questo aspetto, ma basti per ora far notare che il fatto che i barattieri siano sotto una pece bollente, non temperata, che invischia invece di legare, in chiaro contrasto con la pece utile dell'"arzanà", è un contrapasso perfetto del loro uso della legge che, riscaldata da fervide passioni, non serve più come strumento di legame comunitario ma come elemento che invischia il corpo sociale. A questo si deve aggiungere che "invischiare" vuol dire anche "intrappolare", "tendere un tranello",[22] che è appunto quello che con la legge fanno i barattieri.

Così, osservando la condanna dei barattieri, Dante può avere una prima intuizione – anche nel senso etimologico di "visione" – della natura del peccato di baratteria, ma sarà dal comportamento dei condannati e dei diavoli che ricaverà ulteriori conoscenze. Prima di tutto c'è da sottolineare che i condannati – come di solito nell'Inferno dantesco – conservano la loro disposizione al peccato che qui viene scontato, e quindi non è strano che continuino ad avere un rapporto, diciamo, conflittuale con la legge, in questo caso con la legge eterna, e che perciò siano gli unici condannati dell'Inferno che hanno la possibilità

[21] Si ricordi *Monarchia* II, v, 3: «Propter quod bene Seneca de lege, cum in libro *De quatuor virtutibus*, "legem vinculum" dicit "humane sotietatis"» (la citazione attribuita a Seneca proviene in realtà dalla *Formula vitae honestae* di Martino di Braga).

[22] Ad esempio *Pd.* XVII, 31-36: «Né per ambage, in che la gente folle / già s'inviscava pria che fosse anciso / l'Agnel di Dio che le peccata tolle, / ma per chiare parole e con preciso / latin rispuose quello amor paterno, / chiuso e parvente del suo proprio riso».

e cercano continuamente di scappare dalla loro condanna e di alleviare la propria pena, e cioè hanno la possibilità, in qualche modo, di cercar di pervertire la legge eterna. Perciò Dio ha predisposto dei vigilanti necessari a evitare che i condannati escano dalla pece bollente e quindi necessari all'adeguato compimento della legge eterna. Affascinati dalla senz'altro affascinante natura comica dei Malebranche, i lettori forse possono dimenticare che la loro presenza in quel luogo è stata disposta dalla divina provvidenza, e che essi sono appunto funzionari – autorità "pubbliche" – della quinta fossa, come il testo s'incarica di precisare proprio alla fine dell'episodio:

> A pena fuoro i piè suoi giunti al letto
> del fondo giù, ch'e' furon in sul colle
> sovresso noi; ma non li era sospetto:
> ché l'alta provedenza che lor volle
> porre *ministri de la fossa quinta*,
> poder di partirs' indi a tutti tolle.
> (XXII, 52-57).

La divina provvidenza è in pratica la stessa cosa della legge eterna, per cui la legge eterna altro non è che la provvidenza alla quale è sottomessa tutta la creazione e che governa tutto ordinandolo al suo fine ultimo, la gloria divina:

> Ora, una volta dimostrato, come abbiamo fatto noi nella Prima Parte [I, q. 22, a. 1 e a. 2], che il mondo è retto dalla divina provvidenza, è chiaro che tutta la comunità dell'universo è governata dalla ragione divina. Perciò il piano stesso col quale Dio, come principe dell'universo, governa le cose ha natura di legge [*ipsa ratio gubernationis rerum in Deo sicut in principe universitatis existens, legis habet rationem*].[23]

I Malebranche sono quindi "funzionari" della quinta bolgia perché così è disposto dalla divina Provvidenza nella legge eterna, e ad essa

[23] Tommaso d'Aquino, *Somma teologica*, cit., I-II, q. 91, a. 1 co.

rispondono; ma non a caso, anzi molto logicamente, la Provvidenza – ossia la genialità di Dante autore – ha ordinato che questi "funzionari" infernali abbiano anche una natura di barattieri e quindi applichino la legge eterna non mossi dal suo fine ultimo, cioè la gloria divina, ma dalla loro passione come diavoli, che è l'ira e il «mal voler» (XXIII, 16). Infatti, i diavoli non si limitano a far osservare la legge impedendo l'uscita dei condannati dalla pece, ma quando ne prendono qualcuno, come succede col navarrese, si divertono martirizzandolo come fa un gatto con un topo (XXII, 58: «Tra male gatte era venuto 'l sorco»). Si può dire che questo tipo di baratteria sia complementare a quello dei condannati, perché se la baratteria di questi ultimi è conseguenza del loro appetito concupiscibile di denaro, quella dei diavoli proviene dal loro appetito irascibile di odio, ed è un certo tipo di baratteria – cioè un uso della legge per saziare il proprio appetito e non in vista del suo fine ultimo – per eccesso di zelo, crudeltà e forza. In altre parole, la baratteria può portare anche a pervertire un'altra condizione fondamentale della legge, che un atto sia proporzionale al fine.[24] I diavoli applicano la legge eterna, ma in un modo apparentemente non proporzionale al fine, per il quale sarebbe stato sufficiente spaventare i condannati e ributtarli nella pece, mentre quelli – spinti dalla loro passione – giocano crudelmente con loro rendendo la pena non proporzionale e quindi in un certo senso cercando di violare la legge del contrapasso.

Ma in verità non possono riuscirci, perché quanto ha disposto la Provvidenza divina è che nel contrapasso di questi condannati venga inclusa la possibilità di essere torturati da funzionari corrotti come loro

[24] *Monarchia* II, v, 1: «ius est realis et personalis hominis ad hominem proportio, que servata hominum servat sotietatem, et corrupta corrumpit»: spiega A. Osuna Fernández-Lago, *Introducción a las cuestiones 90 a 97*, in Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología II. Parte I-II*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1989, p. 698: «antes de ser mandamiento autoritativo, es proporción ajustada entre el fin justo de una sociedad y los actos convenientes y conducentes a ello».

in un atto di abuso legale come quelli che essi compivano in vita. Il contrapasso in questa bolgia è quindi doppio: i condannati o stanno sotto la pece bollente e viscosa o, cercando sollievo, escono per essere torturati da altri funzionari corrotti come loro. Ed è così perché i diavoli sono "funzionari", sì, ma infernali, cioè "funzionari" degradati nella loro dignità, o, in altre parole, sottomessi per loro propria natura alla legge del peccato o legge del fomite, che implica l'essere trascinato dalla sensualità e destituito della propria dignità, come quando un soldato viene espulso dall'esercito e passa a essere governato dalla legge dei contadini o dei mercanti.[25] Anche se il concetto di "fomite" è applicato generalmente all'essere umano come conseguenza del peccato originale, crediamo che sia applicabile anche ai diavoli visto che non sono malvagi per loro natura,[26] ma come conseguenza della loro ribellione contro Dio e della loro susseguente caduta, che li ha degradati, privandoli della giustizia originaria e del vigore della ragione.[27] A nostro parere, questa condizione di degrado, caduta, dei diavoli sta alla base della loro comicità che, come vedremo più avanti, è conseguenza del loro rapporto conflittuale – non necessariamente sovversivo, come vorrebbero le interpretazioni bachtiniane – con la legge. Si noti ad esempio come la celebre aerofagia che serve a Barbariccia per iniziare la marcia della brigata dei diavoli alla fine del canto XXI (139) è appunto un atto degradato – e per ciò comico – di *imperium*, un comando con forza di legge, di autorità, che per noi lettori – ma non per loro – risulta ridicolo.

D'altra parte, è appunto la condizione di funzionari barattieri dei diavoli a permettere loro di cercar di non adempiere al «voler divino e fato destro» (XXI, 82) che Virgilio invoca per muoverli a patteggiare, in un loro nuovo tentativo di slegarsi della legge eterna, cosa che Virgilio – ragione pratica adatta solo alla legge umana – non è

[25] Cfr. ancora Tommaso d'Aquino, *Somma teologica*, cit., I-II, q. 91, a. 6 co.

[26] Ivi, I, q. 63, a. 4.

[27] Ivi, I-II, q. 91, a. 6 co.

in grado di capire, come vedremo più avanti. Ed è probabilmente la loro condizione di barattieri a provocare la possibilità di prendere direttamente i condannati e portarseli alla bolgia senza passare per il giudizio di Minosse (XXI, 37-45), altro segno della loro capacità di oltrepassare i limiti legali portati dallo zelo violento e nuovo tratto distintivo che rende il contrapasso di questa bolgia articolato e complesso: i condannati barattieri, com'è logico, non hanno diritto a un "giudizio giusto" o a un vero "processo legale", ma sono spediti all'Inferno con mezzi sbrigativi, senza garanzie "giuridiche", come quelli che loro hanno praticato e diffuso nella loro vita.

5. Dante, dunque, osservando il comportamento generale di diavoli e condannati può incominciare a capire le diverse caratteristiche del peccato di baratteria; ma è soprattutto, come dicevamo, dall'azione dell'episodio in cui si vede coinvolto che potrà ricavare le informazioni più importanti.

A nostro parere, l'azione dell'episodio si muove a partire da due patti o accordi realizzati con l'intenzione di non essere rispettati da parte di chi li stabilisce: l'uno, il patto fra i diavoli e Virgilio, che Dante fin dal primo momento teme che non sia mantenuto:

> Per ch'io mi mossi e a lui venni ratto;
> e i diavoli si fesser tutti avanti,
> sì ch'io temetti ch'ei tenesser patto;
> così vid'ïo già temer li fanti
> ch'uscivan patteggiati di Caprona,
> vedendo sé fra nemici cotanti.
> (*If.* XXI, 91-96).

L'altro patto è l'accordo di Ciampòlo con i diavoli per il quale questi, allontanandosi da lui, gli permetteranno di chiamare con un fischio altri condannati. Dopo una dura trattativa (XXII, 97-115), questo accordo viene stabilito sotto forma di condizioni o regole di una sfida o gara («ludo»: XXII, 128): «Lascisi 'l collo, e sia la ripa scudo, / a ve-

der se tu sol più di noi vali» (XXII, 116-117). Questi due patti sono i nuclei dei due segmenti narrativi in cui si divide l'episodio: da un lato, quanto succede fra Dante e Virgilio e la compagnia di diavoli; dall'altro, le conversazioni con Ciampòlo e il suo inganno ai Malebranche. Possiamo infatti analizzare l'episodio dei barattieri come la narrazione delle condizioni, la sigla, le conseguenze e la risoluzione di due falsi patti, stabiliti da una parte con intenzioni ingannevoli e dall'altra senza considerare bene i termini dell'accordo. Possiamo così suddividere l'episodio nel seguente modo:

a) Presentazione della bolgia e del suo peccato: XXI, 1-57;
b) Patto Virgilio-Malacoda:
    b1. Condizioni per il patto: XXI, 58-71;
    b2. Trattativa e sigla del patto: XXI, 72-135;
    b3. Conseguenze del patto: XXI, 136-139; XXII, 1-30;
    b4. Risoluzione del patto: XXIII, 1-57;
c) Accordo Ciampòlo- diavoli:
    c1. Condizioni per il patto: XXII, 31-63;
    c2. Trattativa e sigla del patto: XXII, 64-117;
    c3. Risoluzione del patto: XXII, 118-151.

Ora, per arrivare a un patto, a un accordo si richiedono due aspetti diversi: prima, stabilire gli obiettivi e i mezzi comuni, cioè stabilire i mezzi comuni per raggiungere un fine che possa soddisfare le due parti implicate nell'accordo, il che corrisponde a livello psicologico alla deliberazione e al consiglio;[28] poi, una volta stabilite le condizioni del patto, legarsi a esso con un atto di obbligo, che fa – o dovrebbe fare – del patto un atto legale (il che a livello psicologico corrisponderebbe con l'elezione). In altre parole, ciò che sta vedendo – e vivendo in

[28] Infatti Virgilio propone ai Malebranche la negoziazione alludendo al loro consiglio: «ma el gridò: "Nessun di voi sia fello! / Innanzi che l'uncin vostro mi pigli, / traggasi avante l'un di voi che m'oda, / e poi d'arruncigliarmi *si consigli*» (XXI, 73-75).

prima persona – Dante personaggio sono due atti diversi di baratteria in sé, due atti che mostrano qual è la sostanza della perversione legale che il barattiere compie: rompere la *ligatio* in cui, come abbiamo visto, consiste di per sé l'atto legale, e quindi lo slegarsi dall'obbligo di compiere un'azione che punta al bene comune – al bene cioè delle parti "patteggiate" – e usare invece il patto – la legge – per soddisfare i propri personali impulsi o desideri.

Che i patti fra Virgilio e Malacoda, e fra i diavoli e Ciampòlo, siano atti di *ligatio*, e quindi atti legali in essenza, è quanto a nostro parere mette in evidenza il richiamo alla fiaba della rana e il topo alla fine dell'episodio:

> Volt'era in su la favola d'Isopo
> lo mio pensier per la presente rissa,
> dov'el parlò de la rana e del topo;
> ché più non si pareggia «mo» e «issa»
> che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia
> principio e fine con la mente fissa.
> (*If.* XXIII, 4-9).

Per proporre questa idea cominciamo col rifarci ad alcune delle conclusioni della nostra indagine del 1995, partendo dal fatto che la «presente rissa» che porta alla mente di Dante la favola non è, come vuole la tradizione critica, la rissa fra Alichino e Calcabrina, che con la fiaba nulla ha in comune, ma la situazione generale di "baratta" fra Virgilio e Dante da una parte, e i diavoli dall'altra, che si svolge lungo l'episodio e quindi tutti gli avvenimenti che Dante ha potuto vedere e vivere nella bolgia:

> Lo que ha llevado a una interpretación errónea del pasaje es la expresión «la presente rissa» (v. 5), que ha hecho pensar inmediatamente en la pelea entre los demonios. Sin embargo, la palabra «rissa» no tiene por qué referirse a una lucha física, sino que puede significar cualquier 'grave litigio, aspra contesa' (Battaglia) tanto física como verbal. De hecho, en la única otra vez en que en la

> *Divina Commedia* aparece una expresión similar, *Inferno* XXX, 131-132, el verbo «rissare» es usado para designar un posible enfado o discusión de Virgilio con Dante, y no una lucha física. Por otra parte, en XXI, 63, Virgilio utiliza un sinónimo de «rissa», «baratta», para designar la situación en la que él y Dante se encuentran con los demonios. Además, el adjetivo «presente» es usado aquí en su acepción más estricta, la de 'lo que aún está sucediendo', y no se debe olvidar que la situación de confrontación («contesa») o litigio de Virgilio y Dante con los demonios no ha terminado aún. Así pues, parece lógico pensar que «la presente rissa» no es la pelea de los demonios, sino la que mantienen estos con Dante y Virgilio.[29]

Quello che Dante intuisce, infatti – e si badi che la sua psiche non funziona ancora per ragionamento ma per associazione di idee –, è innanzi tutto che lui e Virgilio si erano legati ai diavoli con un patto o accordo come il topo alla rana. Ricordiamo l'apologo secondo la versione del Buti:

> Andando lo topo per lo contado, pervenne a una fossa d'acqua ov'erano molti ranocchi; e stando il topo alla riva e dubitando di passare, un ranocchio lo venne a vedere con animo di farlo affogare in quella fossa, mostrando di volerlo aiutare; e dubitando il topo dell'acqua, disse il ranocchio: «Lega il tuo piede col mio e non potrai cadere». E fidatosi il topo del ranocchio il portò insino al mezzo dell'acqua, e poi cominciò a ire sotto per tirarsi il topo dietro; lo topo s'argomentava con le branche di stare a galla. In questo mezzo uno nibbio, volando per l'aere, vide il topo nell'acqua, e calossi, ghermillo e portollo via; e perché lo ranocchio era legato con lui, portò l'uno e l'altro, e amendue li si beccò.[30]

Crediamo abbastanza evidente il parallelismo: Dante e Virgilio, come il topo, arrivano a una fossa non d'acqua ma di pece, che non possono attraversare senza aiuto, e Malacoda e i suoi, come la rana, si offrono di aiutarli ma, in fondo, «con animo di far*li* affogare in quella

[29] Varela-Portas, *Función y rendimiento*, cit., p. 441.

[30] Cit. da G. Padoan, *Il "Liber Aesopi" e due episodi dell'Inferno*, «Studi danteschi», XLI, 1964, pp. 75-91.

fossa». Ora, come il topo si lega fisicamente alla rana, Dante e Virgilio si legano mediante il patto a Malacoda e alla brigata di diavoli, in modo che da quel momento in poi questi cercheranno, come la rana, di "affogarli" e quelli di "stare a galla" e continuare la propria strada. A nostro parere, l'episodio consiste fondamentalmente nella ricreazione e variazione di questa situazione di *ligatio*, che si riproduce nei rapporti fra i diavoli e Ciampòlo, ma anche nei rapporti fra Dante e Virgilio, di modo che Dante personaggio assiste allo stabilimento e alle conseguenze di due atti di *ligatio* perversi, che gli mostrano, da una parte, qual è il midollo essenziale dell'atto legale, e dall'altra, come e perché lo si può pervertire nel peccato di baratteria, che è innanzi tutto, non inganno o cupidigia, ma perversione della legge.

La legge è obbligo o *ligatio* nel senso che non è coattiva ma induttiva, non è *coactio* ma *inductio*, e si badi che *inductio* ha un senso anche fisico di 'conduzione', 'guida', che sottostà al nostro episodio e specificamente al ruolo di Virgilio. La legge è induttiva perché anche se è una necessità imposta (una *ligatio*, un obbligo) non lo è in modo assoluto, ma è condizionata dal presupposto di un fine che si vuole raggiungere, cosicché, a seconda del fine, la legge agisce – cioè lega od obbliga – in un modo o in un altro. Ciò viene spiegato da Tommaso nella *quaestio* 17 del *De veritate*, in un passo a nostro parere fondamentale per capire il nostro episodio:

> Ad videndum autem quomodo [*scil*. conscientia] liget sciendum est quod ligatio metaphorice a corporalibus ad spiritualia assumpta necessitatis impositionem importat; ille enim qui ligatus est, necessitatem habet consistere in loco ubi ligatus est, et aufertur ei potestas ad alia divertendi; unde patet quod ligatio non habet locum in illis quae ex se necessaria sunt – non enim possumus dicere ignem esse ligatum ad hoc quod sursum feratur, quamvis necesse sit ipsum sursum ferri –, sed in his tantum necessariis ligatio locum habet quibus ab alio necessitas imponitur. Est autem duplex necessitas quae ab alio agente imponi potest: una quidem coactionis, per quam omnis absolute necesse habet facere hoc ad quod determinatur ex actione cogentis; alias coac-

> tio non proprie diceretur sed magis inductio; alia vero est necessitas conditionata, scilicet ex suppositione finis, sicut imponitur alicui necessitas ut si non fecerit hoc, non consequatur suum praemium [...] Sed secunda necessitas voluntati imponi potest, ut scilicet necessarium sit ei hoc eligere, si hoc bonum debeat consequi vel si hoc malum debeat vitare, ut patet per Philosophum in V Ethic., cap. 1, circa med. [*Etica* V, 1, 1129b]. Sicut autem necessitas coactionis imponitur rebus corporalibus per aliquam actionem ita etiam ista necessitas conditionata imponitur voluntati per aliquam actionem. Actio autem qua voluntas movetur est imperium regentis et gubernantis, unde Philosophus dicit in V Metaph. [*Metafisica* V, 1, 1013a] quod rex est principium motus per suum imperium. Ita igitur se habet imperium alicuius imperantis ad ligandum in rebus voluntariis, illo modo ligationis qui voluntati accidere potest, sicut se habet actio corporalis ad ligandum res corporales necessitate coactionis.[31]

La *ligatio* ovvero obbligo legale – che, si ricordi, dev'essere più forte nei governanti che nei governati – obbliga la volontà in base a

[31] *De veritate*, q. 17 a. 3 resp.: «Ma per vedere in che modo leghi bisogna sapere che il legare, trasferito metaforicamente dalle realtà corporali a quelle spirituali, comporta l'imposizione di una necessità; infatti colui che è legato deve necessariamente stare nel luogo dove è legato, e gli è tolta la capacità di andarsene altrove: per cui è chiaro che il legamento non ha luogo in quelle cose che sono necessarie di per sé – non possiamo infatti dire che il fuoco è legato ad andare verso l'alto anche se è necessario che vada verso l'alto –, ma ha luogo soltanto in quelle cose necessarie nelle quali la necessità è imposta da altro. [...] La seconda necessità invece può essere imposta alla volontà, in modo cioè che sia per essa necessario scegliere questa cosa se deve conseguire questo bene o deve evitare questo male: infatti in questo campo evitare il male è considerato equivalente all'avere il bene, come appare dal Filosofo. Ora, come la necessità di coazione si impone alle realtà corporee mediante qualche azione, così anche questa necessità condizionata si impone alla volontà mediante qualche azione. Ma l'azione da cui la volontà è mossa è il comando di chi regge e governa, per cui il Filosofo dice che il re è principio del movimento con il suo comando. Dunque il comando di uno che comanda lega nelle cose volontarie – con quel tipo di legame che può riguardare la volontà –, come l'azione corporale lega le realtà corporee con la necessità di coazione»; cito da Tommaso d'Aquino, *Le questioni disputate*, II. *La verità (Questioni 10-20)*, a cura di R. Goggi, O. P., Bologna, PDUL, 1992, pp. 678-681 (testo latino e trad. a fronte; nelle citazioni di quest'opera, ho preferito dare il latino direttamente a testo, data la rilevanza cruciale in questo caso della terminologia).

una necessità ipotetica, cioè in vista di un bene che si deve ottenere o di un male che si deve evitare, come spiega Gaspare Lombardo: «nella *De veritate*, Tommaso dice che la necessità imposta di cui sta parlando è necessità di scegliere qualcosa in vista di un bene che uno "deve" (*debeat*) ottenere, oppure un male che "deve" evitare – necessità per un fine dovuto».[32] Questa è appunto la condizione che sta alla base dei patti o legami intrapresi nell'episodio: tutti scelgono il patto, la *ligatio*, come mezzo per raggiungere un fine concreto, soltanto che questo fine o non è quello per cui si dovrebbe fare la *ligatio*, cioè il beneficio mutuo degli intervenienti, o non è correttamente stabilito, nel caso di Virgilio. In altre parole, Dante – e noi con lui – è di fronte a falsi atti legali, a falsi legami personali, in cui si pretende di cambiare la *ligatio* od obbligo – cioè del "no" fare "ita" – in vista di un fine personale e nascosto.

È comunque evidente nel caso di Ciampòlo, che vuole liberarsi dalla tortura e non, come fa sembrare, soddisfare la richiesta di Virgilio – e più avanti esamineremo perché i Malebranche accettano il patto, non tanto, o non solo, per soddisfare la loro necessità di avere più condannati da torturare, ma anche per soddisfare la loro necessità di "ludo" o gara. Nel caso del primo patto, i diavoli sono apparentemente legati al «voler divino e fato destro» (XXI, 82) che Virgilio invoca, ma, come abbiamo già visto, la loro condizione di barattieri infernali fa sì che cerchino di slegarsi da quel "voler" per soddisfare appunto il loro "mal voler".

Il caso di Virgilio è più complesso perché conclude il patto con buona volontà ma sbaglia nello stabilire il fine per cui esso deve essere fatto, come abbiamo spiegato nel nostro articolo del 1995:

> el principio que mueve a Virgilio, llegar al inexistente puente, no se ajusta a la finalidad que mueve a Dante, ir conociendo a los condenados

[32] G. Lombardo, *La metafisica di Tommaso d'Aquino, aspetti etici e politici*, Milano, Lampi di stampa, 2016, p. 221.

> para aprender de ellos. El error de Virgilio estriba en descuidar el aprendizaje de Dante, porque prima en él el interés por encontrar el inexistente puente sobre la necesidad dantesca de conocer condenados. Para su discípulo lo importante no es sólo avanzar, sino ir conociendo pecados y pecadores, cosa que Virgilio olvida. Dante no quiere la compañía de diablos (XXI, 129) porque no le sirve para cumplir su fin, aprender, pero Virgilio no lo escucha. Este no se percata de que la misión de los diablos es asustar a los condenados (XXI, 116-117), de que cuando él mismo dice «Non vo' che tu paventi; / lasciali digrignar pur a lor senno, / ch'e' fanno ciò per li lessi dolenti» (XXI, 133-135), está precisamente afirmando las dificultades que los demonios causarán para cumplir el fin que lleva allí a Dante, conocer condenados.[33]

Più avanti dedicheremo altro spazio al tema dell'"errore" di Virgilio, analizzato abbondantemente dalla critica, ma basti per ora considerare che il problema che porta allo stabilimento di false *ligationes* è un disaccordo, distacco o spaiamento fra le finalità – o necessità ipotetiche – con cui le due parti del patto stabiliscono la *ligatio* od obbligo legale, come il testo suggerisce riguardo alla rana e al topo: «ché più non si pareggia «mo» e «issa» / che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia / principio e fine con la mente fissa» (XXIII, 7-9).

Prima di tutto, è necessario chiarire che, come mi ha indicato sagacemente la professoressa Patrizia Serra in un seminario su questo episodio tenutosi presso la sua Università di Cagliari, le parole «mo» e «issa» non sono gli avverbi sinonimi che la tradizione critica unanimemente identifica, ma gli imperativi in forma popolare toscana, e quindi in modo molto attinente al carattere dell'episodio, "molla" e "issa", le cui azioni, in lavori edilizi o più probabilmente marinari (mollare e issare le vele), devono essere perfettamente "accoppiate", sincronizzate, in modo che uno deve mollare quando l'altro issa e viceversa, se si vuole che l'azione, il lavoro, proceda adeguatamente. Non serve che i termini siano identici, come nel caso degli avverbi, ma piuttosto che il principio di uno sia il fine dell'altro, che il princi-

[33] Varela-Portas, *Función y rendimiento*, cit. pp. 445-446.

pio dell'azione di issare sia il fine dell'azione di mollare e viceversa.[34]

Si consideri che questo necessario accordo fra l'azione di mollare e quella di issare è appunto il contrario di quanto succede fra la rana e il topo, i quali, una volta legatisi, mollano e issano allo stesso tempo, e cioè vanno ognuno per conto suo, uno in giù, l'altro in su – come spiega quel delizioso verso del *Libro de Buen Amor*: «qual de yuso, qual de suso, andavan a mal uso» – dimenticando che la finalità dell'uno – attraversare la fossa d'acqua – dovrebbe essere, se si serba il patto, il principio dell'azione dell'altro, e viceversa.

Questa è, come l'associazione intuitiva di idee di Dante e la considerazione del narratore commentatore suggeriscono, la stessa situazione che si produce nei due patti, nelle due *ligationes* – i due atti legali – che l'episodio racconta e che Dante vede e sperimenta. In essi i contraenti non riescono ad "accoppiare" le finalità – o necessità ipotetiche – per cui ognuno si lega all'altro, in modo che i loro principi non coincidono: Virgilio e Dante desiderano arrivare alla bolgia successiva ma questa finalità non è assunta come principio del patto dai diavoli o, in altre parole, non diventa il principio della loro azione successiva, come dovrebbe essere se il patto, il legame, fosse corretto; e la stessa cosa succede a Ciampòlo nel secondo patto, non assumendo come principio della sua azione la finalità di Virgilio e dei diavoli di far venire a galla altri condannati per conversare con loro o per torturarli.

[34] Secondo la nostra proposta del 1995, il termine "pareggiare" del verso 7 si deve intendere nel senso di 'affiancarsi', 'allineare', 'accostare, 'essere pari' (e non 'uguagliano' o 'assomigliano'), mentre i pronomi "un" e "altro" si riferiscono alla rana e al topo (e non alla rissa e alla fiaba); e concludevamo: «Obsérvese que todos los términos del pasaje son perfectamente coherentes, pues hacen referencia a la unidad de una pareja: Dante y Virgilio, "frati minor", la rana y el ratón, "pareggiare", "mo e issa", "accoppiare" y, por último, "principio e fine", los cuales creemos que se deben entender, no en el sentido de inicio y final de la fábula, como hasta ahora, sino en el de principio y finalidad, como tantas otras veces en la DC» (Varela-Portas, *Función y rendimiento*, cit., p. 442).

Quello che, in conclusione, sta imparando Dante è che la baratteria presuppone la perversione del legame, della *ligatio* fra persone, in cui consiste l'essenza, il midollo, dell'atto legale, del diritto. Ricordiamo quell'imprescindibile passo del *Monarchia*, che esprime, a nostro parere, la stessa concezione della legge con la quale si costruisce il nostro episodio:

> Ius est realis et personalis hominis ad hominem proportio, que servata hominum servat societatem, et corrupta corrumpit […] si ergo definitio ista bene 'quid est' et 'quare' comprehendit, et cuiuslibet societatis finis est comune sotiorum bonum, necesse est finem cuiusque iuris bonum comune esse, et inpossibile est ius esse, bonum comune non intendens. Propter quod bene Tullius in *Prima rethorica* [*De inventione* I, 68-69]: semper – inquit – ad utilitatem rei publice leges interpretande sunt. Quod si ad utilitatem eorum qui sunt sub lege leges directe non sunt, leges nomine solo sunt, re autem leges esse non possunt: leges enim oportet homines devincire ad invicem propter comunem utilitatem. Propter quod bene Seneca de lege cum in libro *De quatuor virtutibus*, «legem vinculum» dicit «humane societatis».[35]

Dante, secondo noi, sta imparando attraverso l'apparentemente buffa vicenda dell'episodio dei barattieri nientemeno che il *quid* e il *quare* della legge, e come essa si perverta quando non si segue la sua essenza (la *ligatio*, il patto, il vincolo) e il suo perché (la finalità del patto, il bene o l'utilità comune). Il principio che muove il barattiere nel mo-

[35] *Monarchia* II, v, 1-3; «il diritto è una proporzione reale e personale nella relazione tra uomo e uomo, la quale conservata conserva la società, e corrotta la corrompe [...] Se dunque la nostra definizione comprende bene la sostanza e l'effetto, e il fine di qualsiasi società è il bene comune dei consociati, necessariamente anche il fine di ogni diritto sarà il bene comune; e sarà impossibile che esista un diritto che non persegua il bene comune. Perció dice bene Tullio nella *Prima retorica*, che le leggi devono essere sempre interpretate in direzione dell'utilità della cosa pubblica. Ché se le leggi non sono dirette all'utilità di coloro che alla legge sono soggetti, sono leggi solo di nome, di fatto invece non possono essere leggi: conviene infatti che le leggi vincolino gli uomini gli uni con gli altri per l'utilità comune. Bene perció Seneca, quando nel libro *Delle quatro virtù* chiama la legge "vincolo della società umana"» (su questa cit. vd. *supra* nota 21; la trad. è in Dante, *Monarchia*, a cura di D. Quaglioni, Milano, Mondadori, 2015).

mento della *ligatio*, dell'atto legale, non è la finalità del cittadino sottomesso alla legge, cioè il bene comune, ma, come abbiamo già detto, una finalità personale mossa dalla passione e non dalla ragione pratica. Di conseguenza il suo è un falso atto di legge, un falso patto o legame, che perde la sua forza di legge e rompe così il vincolo della *humana societas*. La legge, come la pece bollente, non lega ma invischia, non fa vincolo sociale ma inganna e truffa.

6. La legge quindi dev'essere lo stabilimento di un vero legame o vincolo o patto fra persone retto dalla ragion pratica e perciò tendente a una finalità comune e co-sentita dalle persone vincolate per mezzo dell'atto legale, il governante e il governato. Nei patti a cui Dante assiste c'è sempre una parte che gioca il ruolo del governante e un'altra quello del governato. Il governante è colui che – nel ruolo della ragion pratica – trova i mezzi – per mezzo dell'atto legale – per compiere il desiderio, la finalità del governato. La finalità del governato dev'essere il principio del governante (comandare ubbidendo, come si suol dire). Nella prima *ligatio* i diavoli giocano il ruolo di governanti barattieri e la coppia Virgilio-Dante quello di governati; nel secondo, il governante barattiere è Ciampòlo e i governati ingannati i diavoli. E la stessa struttura si dà fra Dante e Virgilio, essendo Virgilio guida e governante, cioè colui che deve trovare i mezzi migliori per l'azione, e Dante il governato che segna le finalità che il governante deve assumere come obiettivo.[36]

La perversione della legge – la baratteria – implica un distacco, una cesura fra governante e governato, visto che il desiderio, la finalità del governato non è il risultato del principio che muove il governante. Nella nostra peripezia, né i diavoli assumono la finalità di Virgilio-Dante come propria né Ciampòlo assume come propria la finalità di Virgilio-diavoli, ma neanche Virgilio assume come propria la finalità di Dante, come vedremo subito. Detto tecnicamente, questo implica che la finalità

[36] Sul rapporto Dante Virgilio in questo episodio come allegoria del rapporto fra l'appetito e la ragione si veda Varela-Portas, *Función y rendimiento*, cit., pp. 448-451.

del governato non è alla base dell'intenzione del governante, del suo tendere a qualcosa, e non è alla base delle sue azioni o dei suoi atti legali. La causa è che il barattiere (i diavoli, Ciampòlo) – colui che, come governante, è incarnazione della ragion pratica – ha un'intenzione, ossia un moto dell'appetito razionale o volontà,[37] eccessivamente condizionato dal suo appetito sensitivo, e cioè apprende come bene quello che in realtà è un male, offre un giudizio sbagliato e, in conclusione, l'"ingiuria" finisce per essere il suo fine. In altre parole, non si lega al governato con l'atto legale, ma continua a essere legato alle sue passioni.[38] Nel caso di Ciampòlo e dei barattieri "canonici" la loro volontà è eccessivamente condizionata dal desiderio concupiscibile di denaro, di beni materiali, cosa che fa loro trascurare il bene comune, cioè il bene dei governati, che, come governanti, dovrebbe essere la loro finalità razionale. Nel caso dei diavoli l'errore della volontà, la cattiva intenzione, il "mal voler", si produce per mancanza di controllo dell'appetito irascibile, che li porta all'eccesso di zelo e alla violenza. L'esempio dei condannati mostra quindi la connessione dinamica fra i peccatori di in-

[37] Tommaso d'Aquino, *Somma teologica*, cit., I-II, q. 12 a. 1 co.: «Intenzione, come dice lo stesso vocabolo, significa 'tendenza verso qualche cosa'. Ora, tende verso qualche cosa, sia l'azione di chi muove, che il moto di chi viene mosso. Ma quest'ultimo moto deriva dall'azione di chi muove. Perciò l'intenzione appartiene in modo primario e principale a chi muove verso il fine; e quindi diciamo che l'architetto, come qualsiasi altro dirigente, muove altri con i suoi ordini, al raggiungimento di quello che egli intende. Ora, la volontà muove tutte le altre facoltà dell'anima verso il fine, come abbiamo già spiegato. Dunque è chiaro che l'intenzione propriamente è un atto della volontà».

[38] Il termine "legare" si usa in *Pd*. XIII, 120 per spiegare l'erroneo attaccamento dell'intelletto al proprio parere: «Perch'elli [lo stolto] 'ncontra che più volte piega / l'oppinïon corrente in falsa parte, / e poi l'affetto l'intelletto lega.» (*Pd.* XIII, 117-120); d'altra parte, Tommaso usa anche il termine "ligare" per spiegare come la passione impedisce il ragionamento: «Unde philosophus dicit, in VII Ethic., quod syllogismus incontinentis habet quatuor propositiones, duas universales, quarum una est rationis, puta nullam fornicationem esse committendam; alia est passionis, puta delectationem esse sectandam. Passio igitur ligat rationem ne assumat et concludat sub prima, unde, ea durante, assumit et concludit sub secunda»: *Somma teologica*, cit., I-II, q. 77, a. 2 ad 4.

continenza e quelli di frode: come dall'incontinenza si passi all'inganno; mentre quello dei diavoli mostra come dalla violenza si passi alla frode in un moto di degrado molto articolato.

Ora, il fatto che la cattiva intenzione – cioè la perversione dell'appetito razionale – sia la base necessaria per la perversione della legge – vale a dire che la perversione del fine stia alla base della perversione dei mezzi – può spiegare un'altra delle caratteristiche iconografiche più vistose della quinta bolgia: la sua intensissima oscurità, prodotta dalla pece nera, che fa di questa bolgia la più nera di tutte le nere bolge di Malebolge (XXI, 4-6: «restammo per veder l'altra fessura / di Malebolge e li altri pianti vani; /e vidila mirabilmente oscura»). Secondo quanto spiega l'Aquinate, la nozione di "intenzione" ha due modi metaforici di essere chiamata: "occhio" e "luce", mentre le opere, le azioni, sono chiamate invece "oscurità" (*tenebrae*):

> L'intenzione è chiamata occhio in senso metaforico: non perché appartiene alla conoscenza, ma perché presuppone la cognizione mediante la quale viene proposto alla volontà il fine da raggiungere; infatti mediante l'occhio scorgiamo il punto che dobbiamo fisicamente raggiungere [...] L'intenzione è chiamata luce, perché è evidente a chi la possiede. Invece diciamo oscurità le opere [*Unde et opera dicuntur tenebrae*], perché l'uomo conosce le sue intenzioni, ma ignora quello che seguirà dal suo operare; come S. Agostino osserva nel medesimo luogo.[39]

Si suole spiegare l'oscurità speciale della quinta bolgia adducendo che la baratteria si fa nell'oscurità, di nascosto, il che è solo parzialmente vero, perché l'atto legale perverso che costituisce la causa formale della baratteria è sempre un atto pubblico. Quella che resta nascosta, nel buio, è la vera intenzione, la finalità, di quell'atto pubblico, in modo che l'oscurità dell'opera, cioè le sue conseguenze legali, nasconde la luce dell'intenzione con la quale è stato prodotto l'atto legale. Ed è interessante anche che l'occhio di Dante perso-

[39] Ivi, q. 12, a. 1, ad 1; ad 2.

naggio sia l'unico a percepire intuitivamente, cioè a vedere-intuire, le intenzioni nascoste sotto gli oscuri patti e le buie azioni dell'episodio, e sia l'unico a mantenere lungo la peripezia la sua retta intenzione.

7. Siamo arrivati a un'altra delle caratteristiche più spiccate dell'episodio: il costante errore di Virgilio nel valutare la situazione e nel trovare i mezzi per risolverla, e, a contrasto, la perspicacia di Dante di fronte a essa.[40] Il testo, come abbiamo già accennato, indica abbondantemente che Dante "vede", intuisce, mentre Virgilio si mantiene cieco fino alla fine dell'episodio, quando finalmente decide di ascoltare Dante e fare dei pensieri di entrambi «un sol consiglio», un'unica decisione:

[40] Come succede con il problema della natura comica dell'episodio, quello dell'errore di Virgilio è stato spiegato generalmente in virtù di elementi esterni alla logica interna del racconto e ai suoi contenuti etici e filosofici: «Bacchelli therefore sees the canto as an exposé of the limitations of classical humanism, in that all Virgil's "philosophical wisdom" falls short of Dante's "Christian reluctance"; the unbaptized Virgil, proudly relying on the experience of his previous descent into hell, [...] has no access to any conception of diabolic evil nor to "the lesson of Christian humility", which is however there in every line of Dante's confession of fear. Ryan's subtle development of this idea sees Virgil's speech in this canto […] ominously taking on the sarcastic tones of the devils' language, a sure indication that "comedy, like barratry, can be all too catching". Chiari had also suggested that the devils' ability to fool even Virgil […] should be read as symbolic of the all-enveloping nature of barratry, that no one is safe from it and that no one can know "where, when and how much he might be irrecoverably ensnared". As interesting recent reading by Hollander suggests that Virgil's gullibility in the Malebranche episode is part of the unresolved, "liminal" ambiguity toward the classical poet embodied in the Comedy as a whole, with Dante's fervent tributes to his master coexisting wiyh just such "cruel" devaluations of him»: Ellis, *Controversial Comedy*, cit., pp. 291-292; a nostro parere, l'errore di Virgilio è una circostanza narrativa costruita molto coscientemente dall'autore per trasmettere una serie di contenuti filosofici che devono trattare necessariamente della baratteria, e quindi della natura della legge e della sua perversione; le opere citate da Ellis sono: R. Bacchelli, *Da Dite a Malebolge; la tragedia delle porte chiuse e la farsa dei ponti rotti* [1954], in Id., *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 845-878; A. Chiari, *Il primo canto dei barattieri*, in Id., *Letture dantesche*, Firenze, Le Monnier, 1939, pp. 3-39; R. Hollander, *Virgil and Dante as Mind-Readers (*Inferno *XXI and XXII)*, «Medioevo romanzo», 9, 1984, pp. 85-100; C. J. Ryan, Inferno *XXI: Virgil and Dante. A Study in Contrasts*, «Italica», 59, 1982, pp. 16-31.

E quei: «S'i' fossi di piombato vetro,
l'imagine di fuor tua non trarrei
più tosto a me, che quella dentro 'mpetro.
Pur mo venieno i tuo' pensier tra' miei,
con simile atto e con simile faccia,
sì che d'intrambi un sol consiglio fei».
(XXIII, 25-30).

Il lambiccato modo di comunicare con Dante da parte di Virgilio, resosi finalmente conto della giustezza delle paure del discepolo, è indizio del fatto che la situazione ha un senso che va al di là di quello schiettamente letterale. Le parole di Virgilio descrivono un processo di *copulatio*, per il quale le immagini interne prodotte da Dante-immaginazione – che, come abbiamo detto, pensa non ragionando, ma per associazione di idee e di intuizioni sensitive – si congiungono con i pensieri di Virgilio-ragione di modo che ne risulta infine il "consiglio", la decisione dell'appetito razionale di scendere all'altra bolgia per sfuggire ai Malebranche (XXIII, 31-34), decisione che impone immediatamente la scelta dei mezzi per realizzarla (XXIII, 37-51). Solo alla fine dell'episodio si risolve quindi la cesura, la separazione fra Dante e Virgilio che contrassegna tutta la vicenda della quinta bolgia. Nel nostro lavoro del 1995 abbiamo argomentato che a questo dissapore fra Dante e Virgilio allude in ultima istanza la favola della rana e del topo, nel senso che Dante e Virgilio sono legati, come i francescani (XXIII, 3), ma allo stesso tempo la finalità di Dante, come quella del topo, non diventa principio operativo o intenzione dell'azione di Virgilio, come succede alla rana (vd. *supra*).

Come abbiamo già indicato, in questo senso, Virgilio agisce in modo simile a quello dei diavoli e dei condannati barattieri nel suo patto o legame implicito con Dante, quello stabilito all'inizio del viaggio (I, 112-136, ma specificamente I, 112-114 e 130-136, con il segnale fisico dell'unione: «Allor si mosse e io li tieni dietro», I, 136). Virgilio dimentica qual è la vera finalità di Dante: non semplicemente viaggiare, ma conoscere; e quindi dimentica che il suo compito di guida-governante è stabilire correttamente i mezzi per soddisfare quella ne-

cessità. Virgilio agisce pertanto come un cattivo governante, che si lascia trascinare dai propri desideri senza tener conto dei desideri dei governati (Dante), cioè del bene comune.

A nostro parere, l'errore di Virgilio viene provocato anche da un'influenza dello stesso appetito sensitivo, che lo distrae del vero compito assunto nel suo patto con Dante. Così spiega Tommaso:

> Le passioni dell'appetito non possono trascinare o muovere la volontà direttamente, lo possono però indirettamente. E ciò in due maniere. Primo, provocando una distrazione. Infatti trovandosi, le potenze, radicate nell'unica essenza dell'anima, è necessario che la concentrazione di una di esse verso il proprio atto, riduca d'intensità l'attività delle altre, o la impedisca totalmente. E questo, sia perché l'estendersi di una virtù è sempre a scapito della sua intensità: mentre l'intensità di essa in un punto solo ne riduce l'estensione; sia perché nell'attività psicologica si richiede l'attenzione, la quale, se si applica a una cosa, non può applicarsi con rigore a un'altra. Ecco perché, quando un moto dell'appetito sensitivo s'intensifica secondo una data passione, determina necessariamente mediante una distrazione il rilassamento o la sospensione completa del moto proprio dell'appetito razionale, cioè della volontà.[41]

Crediamo che la passione che distrae Virgilio e gli fa dimenticare la sua missione di guida e governante è quella più propria della ragione: la *curiositas*. Virgilio, in fondo, privilegia il voler trovare il ponte e vedere come le cose sono cambiate in Malebolge dopo il terremoto, rispetto al corretto apprendistato di Dante, e perciò egli diviene – come i diavoli, come Ciampòlo –, anche se solo momentaneamente, un'ulteriore variante della baratteria, della perversione del ruolo del governante, della guida, del *princeps* che non ascolta il popolo – ovvero della ragion pratica che non dà ascolto all'appetito.

Ma c'è di più: l'errore di Virgilio non poggia soltanto sull'oblio della vera finalità del viaggio, ma anche su un'errata valutazione della situazione di fronte alla quale si trova:

[41] *Somma teologica*, cit., I-II, q. 77, a. 1 co.

> Así pues, en este caso Dante, el aprendiz, tiene razón, y Virgilio, el maestro, se engaña, y con ello engaña a Dante. Éste evalúa correctamente la situación por medios intuitivos. Virgilio, en cambio, razona y se engaña, primero porque piensa que todo sigue igual que en su anterior visita, segundo porque cree que los "funcionarios" infernales se someterán al dictado divino, como hasta entonces ha ocurrido, de tal modo que, incapaz de prever el engaño que se cierne sobre ellos, no se percata de que la compañía de los demonios es un impedimento, y no una ayuda, para pasar de "bolgia", y tercero, porque no se da cuenta tampoco de que con los demonios al lado, Dante no podrá conocer a los condenados, como señala Ciampòlo en XXII, 99-101, lo que al fin y al cabo es el fin para el que ambos viajan. Sus errores de apreciación, así como no saber ajustar el principio que mueve su acción a la finalidad que allí los ha llevado, lo llevan a poner en riesgo a Dante, al cual, al prometerle protección, ha engañado.[42]

È chiaro che Virgilio non capisce effettivamente la situazione e l'ordinamento della quinta bolgia infernale voluti dalla divina Provvidenza, come il testo indica (XXIII, 55). In questo senso, Bacchelli ha pienamente ragione: Virgilio, come personaggio del Limbo, non può comprendere tutte le conseguenze e i dettagli disposti dalla divina Provvidenza. E non soltanto perché non sa che non esiste il ponte promesso, ma anche e soprattutto perché non comprende che i diavoli, funzionari della quinta bolgia, sono, per disposizione divina, intrinsecamente barattieri, che il contrapasso per i condannati è doppio (essere bruciati e invischiati nella pece, più essere torturati da altri funzionari corrotti), e che quindi i Malebranche si lasceranno trascinare più dal loro "mal voler" che dal "voler divino". In altre parole, se i condannati hanno pervertito la legge umana, i diavoli pervertono la (o illustrano la perversione della) legge eterna. Nella logica dell'episodio ciò che mostra, a nostro parere, l'errata valutazione di Virgilio non sono tanto – o soltanto – i limiti dell'umanesimo classico, quanto quelli della legge umana e della ragion pratica (Virgilio) di fronte alla legge eterna e alla ragione divina, cioè di fronte alla divina Provvidenza. Ora, l'errore di

[42] Varela-Portas, *Función y rendimiento*, cit., p. 446.

Virgilio contrasta con la corretta intuizione di Dante, al quale Virgilio invece, in un secondo errore, non dà ascolto. Che significa allora che Dante potrà accedere in qualche modo alla disposizione voluta dalla legge eterna mentre Virgilio si blocca completamente davanti a essa? Possiamo dire che Dante intuisce la legge eterna seguendo inclinazioni naturali, innanzi tutto quella che lo porta a conservare la propria vita:

> Ma tutte le cose verso le quali l'uomo ha un'inclinazione naturale la ragione le apprende come buone, e quindi da farsi, e le contrarie le apprende come cattive e da evitarsi; perché il bene si presenta come un fine da raggiungere, il male come cosa contraria. Perciò l'ordine dei precetti della legge naturale segue l'ordine delle inclinazioni naturali. Infatti prima di tutto troviamo nell'uomo l'inclinazione a quel bene di natura, che ha in comune con tutte le sostanze: cioè in quanto ogni sostanza tende per natura alla conservazione del proprio essere. E in forza di questa inclinazione appartiene alla legge naturale tutto ciò che giova a conservare la vita umana, e ne impedisce la distruzione.[43]

A nostro parere, Dante agisce nell'episodio seguendo la legge naturale, e non soltanto per istinto di sopravvivenza, ma anche per il suo implicito desiderio di fuggire dall'ignoranza:

> Terzo, troviamo nell'uomo un'inclinazione verso il bene che è conforme alla natura della ragione, e che è propriamente umano: l'inclinazione naturale, p. es., a conoscere la verità su Dio, e a vivere in società. E da questo lato appartengono alla legge naturale le cose riguardanti codesta inclinazione: vale a dire la fuga dell'ignoranza, il rispetto di coloro con i quali si deve convivere, e altre cose del genere.[44]

Perciò egli è in grado di "partecipare" in qualche modo della legge eterna, perché la legge naturale ne è una "partecipazione". È in questo senso che intuisce naturalmente gli atti e i fini corretti, in contrasto con Virgilio, che sbaglia:

[43] Tommaso d'Aquino, *Somma teologica*, cit., I-II, q. 94, a. 2 co.

[44] Ivi, q. 94, a. 2 co.

> Ebbene, tra tutti gli altri esseri la creatura ragionevole è soggetta in maniera più eccellente alla divina provvidenza, perché ne partecipa col provvedere a se stessa e ad altri. Perciò in essa si ha una partecipazione della ragione eterna, da cui deriva una inclinazione naturale verso l'atto e il fine dovuto. E codesta partecipazione della legge eterna nella creatura ragionevole si denomina legge naturale.[45]

Ora, si consideri che a questo punto del percorso infernale Dante ha già avuto accesso a una certa razionalità, anche se incipiente: ha già imparato, dopo i peccati di incontinenza e di violenza, che il desiderio dev'essere sottomesso alla ragione, in modo che l'appetito sensitivo diventi appetito razionale, e che se ciò è fatto in modo sbagliato la perversione dell'appetito razionale porta a considerare un bene quello che in verità è un male. In questo modo, la sua ragione è già in grado di assumere l'abitudine di sinderesi, cioè quella per cui abbiamo una conoscenza intuitiva dei primi principi operativi, cioè dei principi universali del diritto naturale (conservare la vita, fuggire dall'ignoranza, ecc.):

> Sicut igitur humanae animae est quidam habitus naturalis quo etiam principia speculativarum scientiarum cognoscit, quem vocamus intellectum principiorum, ita in ipsa est quidam habitus naturalis primorum principiorum operabilium, quae sunt universalia principia iuris naturalis, qui quidem habitus ad synderesim pertinet.[46]

C'è da sottolineare che quest'abitudine, la sinderesi, implica una conoscenza intuitiva della verità simile a quella che hanno gli angeli e che dev'essere il principio di ogni conoscenza successiva:

[45] Ivi, q. 91, a. 2 co.

[46] Tommaso d'Aquino, *De Veritate* q. 16, a. 1 resp., ed. cit., pp. 630-631: «Come dunque appartiene all'anima umana un certo abito naturale con cui essa conosce i principi delle scienze speculative, che chiamiamo intuizione dei principi, così anche si trova in essa un certo abito naturale dei primi principi dell'attività, cioè dei principi universali del diritto naturale, il quale abito appartiene alla sinderesi».

> Unde et in natura humana, in quantum attingit angelicam, oportet esse cognitionem veritatis sine inquisitione et in speculativis et in practicis; et hanc quidem cognitionem oportet esse principium totius cognitionis sequentis, sive speculativae sive practicae.[47]

Si comprende così perché Dante, intuitivamente, senz'alcuna indagine (*sine inquisitione*), semplicemente sentendo in modo naturale il desiderio di conservare la vita, agisce seguendo i principii della legge naturale, e partecipa in qualche modo della legge eterna; riesce cioè in qualche modo a intuire la Provvidenza divina e quindi la complessa disposizione della bolgia. È interessante osservare che solo attraverso questa intuizione quasi angelica Dante può capire la vera natura malvagia dei diavoli, angeli caduti e degradati.

Virgilio invece non riesce a capire fino in fondo questa natura e il loro atteggiamento conflittuale col "voler divino" e commette l'errore gravissimo di arrivare a un autentico patto col diavolo, un atto contro natura che è un peccato di superstizione, proprio per giunta dei Limbicoli.[48] In questo modo Virgilio si lega a una regola in modo sbagliato, perché non considera i fini desiderati naturalmente da Dante (sopravvivere e imparare). In altre parole, la ragione pratica (Virgilio) stabilisce una regola o una legge senza tenere conto dei desideri naturali dell'appetito (Dante) e quindi non adempie al principio basilare nello stabilimento di regole o leggi umane, che è appunto partire dai precetti della legge naturale:

[47] Ivi, a. 1 resp.; ed. cit., pp. 628-629: «Per cui anche nella natura umana, in quanto raggiunge l'angelica, bisogna che vi sia la conoscenza della verità senza ricerca tanto in campo speculativo quanto in campo pratico, e bisogna che questa conoscenza sia il principio di tutta la conoscenza seguente, sia pratica che speculativa».

[48] «E se'e' furon dinanzi al cristianesmo, / non adorar debitamente a Dio» (*If.* IV, 37-38): peccato contrario alla virtù della *religio*, che non a caso ha la stessa radice di *ligatio*. Sul patto col diavolo dice Tommaso: «Tutte le altre superstizioni derivano da un patto tacito o espresso col demonio. Perciò esse rientrano tutte sotto quella proibizione: "Non avrai dei stranieri"»: Tommaso d'Aquino, *Somma teologica*, cit., II-II, q. 122, a. 2, ad 3.

> è necessario che la ragione umana, dai precetti della legge naturale, come da principi universali e indimostrabili, arrivi a disporre delle cose in maniera più particolareggiata. E codeste particolari disposizioni, elaborate dalla ragione umana, si chiamano leggi umane.[49]

Virgilio si obbliga, e obbliga Dante, ad aderire a una regola di azione sbagliata, che impedisce il raggiungimento dei fini naturali, una legge umana – propria della ragione pratica – che non ascolta (o non parte da) la legge naturale e non conosce la legge eterna nei particolari, come può essere l'esistenza o la non esistenza di ponti sulla bolgia dopo la morte di Cristo, ma anche la natura necessariamente corrotta dei diavoli «ministri della fossa quinta» (XXIII, 56):

> La ragione umana non è in grado di partecipare pienamente il dettame della mente divina, ma solo a suo modo e imperfettamente. Perciò come in campo speculativo c'è in noi una conoscenza di certi principi universali, mediante una partecipazione naturale della divina sapienza, ma non la scienza peculiare di qualsiasi verità, come si trova nella sapienza di Dio; così anche in campo pratico l'uomo è partecipe naturalmente della legge eterna secondo certi principi universali, ma non secondo le direttive particolari dei singoli atti, che tuttavia sono contenute nella legge eterna [*secundum quaedam communia principia*, non autem secundum particulares directiones singulorum, *quae tamen in aeterna lege continentur*].[50]

L'errore di Virgilio è quindi doppio, come dicevamo. Da una parte, perché come ragione umana non sanata non può accedere che molto parzialmente alla legge eterna e fa un sillogismo sbagliato: le cose devono essere simili a com'erano l'altra volta che sono stato qui. D'altra parte, perché non ascolta le verità della legge naturale e impone a Dante la repressione delle sue inclinazioni naturali (alla sopravvivenza e all'apprendimento), che non devono mai essere soffocate dal diritto:

[49] Tommaso d'Aquino, *Somma teologica*, cit., I-II, q. 91, a. 3 co.

[50] Ivi, a. 3, ad 1.

> rispetto ai principi universali la legge naturale non può cancellarsi in nessun modo dal cuore dell'uomo nella sua formulazione astratta. Tuttavia questo può capitare nei casi concreti, quando la ragione, dalla concupiscenza, o da altre passioni, è impedita di applicare il principio universale a un'azione da compiere [*ad particulare operabile*].[51]

Abbiamo già visto in che modo la concupiscenza, in forma di *curiositas*, distrae Virgilio dall'ascolto dei desideri naturali di Dante, di modo che la vicenda fra di loro diventa una nuova variazione sul tema della baratteria e della perversione della legge, che si aggiunge a quelle dei diavoli e dei condannati:

> Condannati: Perversione della legge per eccesso dell'appetito concupiscibile;
> Diavoli: Perversione della legge per eccesso dell'appetito irascibile;
> Virgilio: Perversione della legge per difetto dell'appetito (distrazione).

Nel caso di Virgilio e Dante la corrispondenza si dà in questo modo:

> Virgilio=governante=ragione pratica=legge umana;
> Dante=governato = appetito razionale naturale (sinderesi)=legge naturale.

8. Nelle pagine precedenti abbiamo cercato di analizzare esegeticamente alcune delle più spiccate caratteristiche dell'episodio dei barattieri in sé (disposizione topografica, atteggiamento dei personaggi, contrapasso, predominio dell'azione, peripezia narrata, ecc.) mettendole in rapporto col peccato di baratteria inteso come perversione di un atto legale (e non si dimentichi che in latino medievale *perversor* vuol dire "corruttore" e *pervertere* "corrompere"). Ora, è ovvio che non possiamo terminare la nostra analisi senza dedicare qualche paro-

[51] Ivi, q. 94, a. 6 co.

la alla questione del comico nell'episodio, che è senz'altro la sua caratteristica più sorprendente e vistosa.

Seguendo il nostro metodo, il comico dovrebbe servire a Dante autore per l'analisi non solo del peccato di baratteria, ma anche delle sue cause psichiche e delle conseguenze politiche. In altre parole, la domanda che ci dovremmo porre è perché un'impostazione comica è utile per analizzare il peccato di baratteria. Non c'è dubbio che Dante nell'episodio riprenda una tradizione letteraria medievale e si metta a confronto con essa, come hanno giustamente sostenuto Picone o Sanguineti, nonché che si colleghi a tradizioni popolari (Camporesi) e teatrali (Spitzer, Favati) di ampio retaggio storico. Tuttavia, a nostro parere, quel materiale letterario e culturale in generale viene usato perché risulta utile e funzionale a delle necessità di tipo contenutistico, cioè di analisi e di rappresentazione.

In linea di massima siamo d'accordo con Vittorio Panicara quando afferma:

> Il canto XXII dell'Inferno mette in atto, senza remore o limitazioni, una valorizzazione delle capacità espressive dello stile comico che è nel contempo un superamento della stessa poesia comico-realistica a cui l'autore aveva attinto in gioventù, di una comicità che risultava fine a se stessa e priva di vere idealità; tale superamento, che si realizza in un ambito autoreferenziale eminentemente poetologico e che riguarda anche la coeva letteratura cortese, si concreta in una presa di posizione autoriale di tipo etico sui due temi fondamentali su cui il canto è strutturato: il peccato di baratteria (l'imbroglio e la truffa in generale); la necessità dell'uso moralmente concreto del linguaggio, in sede letteraria e non letteraria.[52]

Crediamo però possibile andare un po' oltre su questa linea, dal momento che, come abbiamo detto, il peccato di baratteria è una forma particolare, molto grave, di imbroglio e di truffa, e in esso si fa uno specifico uso moralmente scorretto del linguaggio, come ora cercheremo di precisare.

[52] Panicara, *Canto XXII*, cit., p. 306.

La carica comica dell'episodio poggia, a nostro avviso, su due pilastri fondamentali: le figure diavolesche, con il loro modo di esprimersi aggressivo e rozzamente dialettale e il loro atteggiamento malizioso e furbesco; e l'enunciazione del narratore commentatore (lo stesso Dante ritornato dal viaggio, o dal sogno) che, rivivendo la vicenda (cfr. *Inferno* I, 6), sembra esser contagiato dalla generale comicità, tanto da abbassare il suo stile con detti popolari e similitudini animalesche (ad esempio XXI, 54-57; XXII, 14, 15, 58, e così via).

Come abbiamo già indicato, la comicità dei Malebranche sorge dalla loro natura di angeli caduti, che li trasforma in funzionari degradati dal loro ruolo originario e ordinati a un compito inferiore adatto al loro "mal voler" e alla loro intrinseca baratteria. Come pure abbiamo già detto, in questa bolgia la loro baratteria proviene dall'eccesso di ira e di zelo che fa perdere loro il senso della necessaria proporzionalità della legge. Questo eccesso di appetito irascibile si manifesta non soltanto nella loro evidente violenza fisica e verbale, ma anche, molto significativamente, nel loro eccessivo desiderio di gara, di rivalità, che è la causa che li fa cadere nell'inganno ordito da Ciampòlo. Crediamo si tratti di una scena chiave, perché i diavoli si rendono perfettamente conto delle intenzioni fraudolente del navarrese: «Cagnazzo a cotal motto levò 'l muso, / crollando 'l capo, e disse: "Odi malizia / ch'elli ha pensata per gittarsi giuso!"» (XXII, 106-108).

Ma pur coscienti che il condannato cercherà di non portare a termine il patto, accettano la sfida, trascinati da un irreprimibile desiderio («Alichin non si tenne») di misurarsi con lui in quello che il narratore, rivolgendosi al lettore, dichiara palesemente essere un «ludo», duello, contesa o competizione:

> Alichin non si tenne e, di rintoppo
> a li altri, disse a lui: «Se tu cali,
> io non verrò dietro di gualoppo,
> ma batterò sovra la pece l'ali.

Lascisi ‘l collo, e sia la ripa scudo,
a veder se tu sol più di noi vali».
O tu che leggi, udirai nuovo ludo.
(XXII, 112-118).

L’appello al lettore è un punto chiave, perché sta a indicare volutamente che i diavoli sono dominati da un eccesso di spirito ludico coniugato a un eccesso di desiderio di “divertimento” (e questa nozione, nel suo senso etimologico di “diversione”, è fondamentale, come vedremo: ma si noti subito la sua radice comune con “perversione”), il che mette in rapporto i nostri Malebranche con una figura che, per quanto ci risulta, non è stata avvertita dalla critica: quella del *bomolochus* dell’*Etica* aristotelica, ma soprattutto del commento all’*Etica* di Tommaso d’Aquino. Seguendo la nostra convinzione, dobbiamo dirlo apertamente: se, da una parte, non v’è dubbio che nella creazione letteraria dei Malebranche risuonino echi dei diavoli popolari e dei barattieri storicamente esistenti, nel senso di ruffiani, malfattori e truffatori (ma specificamente di quelli che avevano un banco di gioco e si dedicavano ai giochi d’azzardo, facendo del gioco ludico un modo di inganno);[53] dall’altra, sempre secondo la nostra opinione, il modello immediato sul quale Dante crea le sue figure diavolesche è quello del *bomolochus* aristotelico, il “ladro” (*lochos*) di “altari” (*bomos*). Spiega Tommaso nel suo commento:

> Secundo ibi: circa delectabile autem etc., exemplificat de virtute quae est circa ludos. Et dicit quod circa delectationem quae est in ludis, ille qui medium tenet vocatur eutrapelus, quasi bene se vertens ad omnia; et dispositio vocatur *eutrapelia*. Ille autem qui superabundat, vocatur *bomolochus* a bomos quod est altare, et lochos, quod est raptor; et dicitur ad similitudinem milvi, qui semper volabat circa aras idolorum in quibus animalia immolabantur ut aliquid raperet; et similiter ille qui excedit in ludo, semper insistit ad hoc quod rapiat verbum vel factum

[53] Rinviamo su questa figura del barattiere malfattore alla voce corrispondente dell’*Enciclopedia Dantesca*: P. Mazzamuto, *Barattiere*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, I, pp. 509-514.

> alicuius, ut in ludum convertat. Dispositio autem vocatur *bomolochia*.[54]

In contrasto quindi con la *medietas* sul ludico in cui consiste la *eutrapelia*, l'errore o il vizio per eccesso è la *bomolochia*, che ha delle caratteristiche molto attinenti ai nostri diavoli barattieri:

– Innanzi tutto, il *bomolochus* è colui che ruba le parole e le usa per ferire, offendere, provocare turbamento in chi le ascolta. Si noti che i Malebranche – in contrasto con Ciampòlo – non usano le parole specificamente per ingannare, ma per minacciare e aggredire, allo stesso modo in cui aggrediscono e minacciano fisicamente Dante (XXI, 100-102) e Ciampòlo (XXII, 40-42); e questo atteggiamento verbale provoca profondo turbamento in Dante; i diavoli, come il *bomolochus*, usano le parole per schernire e beffare, e non è un caso che, come proprio personale "contrapasso", finiscano scherniti e beffati da Ciampòlo e dai viaggiatori: «Io pensava così: "Questi per noi / sono scherniti con danno e con beffa / sì fatta, ch'assai credo che lor nòi"» (*Inferno* XXIII, 13-15).

– *Bomolochus* vuol dire 'ladro di templi', designa cioè qualcuno che cerca di violare la legge eterna, come i diavoli;

– Il *bomolochus* è caratterizzato come un uccello rapace, come i Malebranche (XXII, 96, 128-132, 139, nonché, implicitamente, XXIII, 34-36).

Prosegue Tommaso:

> Primo ostendit quid pertineat ad superabundantiam. Et dicit, quod illi qui superabundant in derisione ludi, dicuntur *bomolochi*, idest raptores templi ad similitudinem milvorum, qui volabant circa templum, ut raperent intestina animalium immolatorum. Ita et isti insidiantur ad hoc quod possint aliquid rapere, quod convertant in derisionem. Et ideo tales sunt onerosi, quia desiderant undecumque facere risum; ad quod

[54] *Sententia Ethicorum* 2, lectio 9, n. 9; citiamo da Sancti Thomae de Aquino *Sententia libri Ethicorum*, a cura di E. Alarcón nel *Corpus thomisticum*, Pamplona, Universidad de Navarra; reperibile all'indirizzo telematico: http://www.corpusthomisticum.org/ctc02.html#73057.

> magis student, quam ad hoc, quod dicant aliqua *decora*, idest honesta, et quod non turbent illum cui ingerunt convicium ex ludo. Magis enim volunt dicere aliqua turpia, vel ex quibus alii turbentur, quam quod non inducant homines ad risum.[55]

Come si vede, il *bomolochus* – e anche questo è perfettamente applicabile ai nostri diavoli – ha innanzi tutto un problema con l'uso del linguaggio, poiché non punta alla comunicazione ma all'offesa e all'ingiuria, trasformando le parole e i fatti in oggetto di derisione. Infatti, come spiega Tommaso, ci sono tre virtù (*eutrapelia*, veracità e cortesia) che riguardano la comunicazione umana; di conseguenza, i loro rispettivi vizi, fra i quali la *bomolochia*, implicano un uso difettoso del linguaggio: «Et dicit quod tres sunt medietates praedictae [*cortesia, veracità,* eutrapelia] in vita humana, quae omnes sunt circa communicationem sermonum et operum».[56] I diavoli *bomolochi* della quinta bolgia usano la lingua non per comunicare ma per gareggiare, offendere e oltraggiare, in un uso ludico chiaramente deviato.

La *eutrapelia*, al contrario, implica "decenza" e "onestà" nel dire: «Unde manifestum est, quod ad medium habitum virtutis pertinet decentia in ludo dicere et audire. [...] Manifestum est autem quod non parum differt ad honestatem hominis, utrum dicat in ludendo turpia vel honesta».[57] In questo senso, crediamo che il testo esibisca un contrasto fra i diavoli *bomolochi*, che usano la comicità verbale come strumento di offesa, e un narratore commentatore eutrapelico che usa le risorse comiche della lingua senza dimenticarne il ruolo comunicativo. Non sembra azzardato supporre un giudizio metapoetico implicito sulla poesia comico-burlesca e sulla tenzone con Forese, come vogliono Panicara e Picone; ma, secondo noi, come critica non tanto all'uso truffaldino della lingua, quanto all'uso della lingua e della poe-

[55] Ivi, liber 4, lectio 16, n. 3.

[56] Ivi, lectio 16, n. 4.

[57] Ivi, lectio 16, n. 9-10.

sia per offendere e insultare, o, metapoeticamente, per far ridere senza comunicare.

Comunque, la cosa interessante all'interno dell'episodio è che, sempre seguendo il commento di Tommaso, il comportamento verbale del *bomolochus*, del ladro di parole – e quindi, secondo la nostra proposta, dei Malebranche – implica appunto la non soggezione alla legge:

> Manifestum est enim quod virtuosus *non faciet*, idest non proponet omne convicium, quia convicium est quaedam contumelia; dum tale quid in convicio dicitur, ex quo homo infamatur, et hoc prohibent dicere legispositores. Sunt autem quaedam convicia, quae non prohibent, quae oportet dicere propter delectationem, vel propter hominum emendationem, quae fit dummodo fiat absque infamia. Ille enim qui se habet in conviciando sicut gratiosus et liberalis vir, est sibi ipsi lex, dum scilicet per propriam electionem vitat ea quae lex prohibet, et utitur his quae lex concedit.[58]

Pertanto, l'uso verbale comico "bomolochico" dei diavoli è sintomo del loro atteggiamento conflittuale nei confronti della legge: usare la lingua per fare *convicia* e *contumeliae*, come fanno loro, è indizio del fatto che non sono legge a se stessi e dunque, parafrasando Tommaso, non partecipano all'ordine di un dato legislatore o, con parole di san Paolo (*Rom*. 2, 15), non mostrano l'opera della legge scritta nei loro cuori.[59]

L'impostazione comica dell'episodio è quindi funzionale, utile per far capire l'atteggiamento dei barattieri verso la legge e quindi verso la ragion pratica, attraverso il loro uso non comunicativo ma offensivo della lingua. Questo è ancora più pregnante se ricordiamo che anche

[58] Ivi, lectio 16, n. 13.

[59] «Come abbiamo già notato, la legge può trovarsi in un soggetto non solo come nel suo principio regolatore, ma anche in maniera partecipata, cioè come in un soggetto regolato da essa. E in quest'ultimo senso chiunque è legge a se stesso, in quanto partecipa l'ordine da un dato legislatore. Ecco perché l'Apostolo aggiunge: "Essi mostrano l'opera della legge scritta nei loro cuori"»: *Somma teologica*, cit., I-II, q. 90, a. 3 ad 1.

per Dante la legge è innanzi tutto "ragione scritta":[60] come afferma Tommaso, la legge, per essere tale, dev'essere promulgata: «La promulgazione attuale si estende al futuro mediante la permanenza della scrittura, che in qualche modo ne perpetua la promulgazione. Perciò Isidoro spiega che "legge deriva da leggere, poiché essa viene scritta"».[61] In questo modo, l'atteggiamento conflittuale del barattiere con la legge è anche conflitto con la lingua e perversione di essa, in quanto la legge – l'atto legale, per essere precisi – è sempre linguaggio scritto o parlato (promulgato). Infatti, il verso dal quale prendevano spunto queste riflessioni ci fornisce anche la chiave di questo aspetto linguistico, perché quando il barattiere «del no, per li denar, [vi si] fa ita» (XXI, 42), innanzi tutto compie un atto di perversione linguistica cambiando un termine per un altro, pervertendo la ragione scritta o forse meglio la scrittura della ragione. In fondo, la baratteria non è altro che pervertire la promulgazione di un atto giuridico, amministrativo o legislativo, e cioè fare uso della lingua per offendere e ingiuriare (per fare il male) soddisfacendo privati e illegittimi desideri. Perciò i diavoli Malebranche, con il loro uso aggressivo, eccessivamente "comico" della lingua, sono immagine perspicua dell'essenza eminentemente verbale di questo peccato.

Si ricorderà inoltre che, come abbiamo visto, il fine della legge è garantire la comunicazione politica. Rileggiamo le parole con cui Tommaso attribuisce quest'affermazione ad Aristotele: «Unde et philosophus, in praemissa definitione legalium, mentionem facit et de felicitate et communione politica. Dicit enim, in V Ethic., quod *legalia*

[60] «E con ciò sia cosa che in tutte queste volontarie operazioni sia equitade alcuna da conservare e iniquitade da fuggire (la quale equitade per due cagioni si può perdere, o per non sapere quale essa si sia o per non volere quella seguitare), trovata fu la ragione scritta e per mostrarla e per comandarla. Onde dice Augustino: "Se questa – cioè equitade – li uomini la conoscessero, e conosciuta servassero, la ragione scritta non sarebbe mestiere"; e però è scritto nel principio del Vecchio Digesto: "La ragione scritta è arte di bene e d'equitade"»: *Convivio* IV, IX, 8.

[61] *Somma teologica*, cit., I-II, q. 90, a. 4 ad 3.

iusta dicimus factiva et conservativa felicitatis et particularum ipsius, politica communicatione, perfecta enim communitas civitas est, ut dicitur in I Polit».[62] È chiaro quindi che la perversione della legge è sempre anche una perversione della comunicazione politica, dei legami e dei vincoli fra gli uomini, ed è per ciò perfettamente logico che i diavoli barattieri rappresentino la perversione comunicativa e verbale, che va sempre unita alla perversione legale e che in definitiva distrugge i vincoli della comunità civile.

A questo punto, è interessante ricordare che il peto di Barbariccia alla fine del canto XXI altro non è che un segno linguistico degradato, come la lunga similitudine di XXII, 1-12 mette in rilievo. Senz'ora indagare altri possibili sensi allegorici tratti dell'analiticità della similitudine, questa indica innanzi tutto che il segno emesso da Barbariccia è "diverso" dai segni usati abitualmente per mettere in moto una compagnia di soldati, cavalieri o pedoni: «ne già con sì *diversa* cennamella / cavalier vidi muover né pedoni, / né nave a segno di terra o di stella» (XXII, 10-12).

Siamo dunque davanti a un segno "diverso", cioè, etimologicamente, *deviato*, un segno che è esempio spiccato di tutti gli altri segni, verbali, "diversi" e "divertenti", che emettono – o promulgano – i diavoli *bomolochi* barattieri. Come si sa, il segno verbale ha per Dante una parte razionale e un'altra sensuale, un senso e un suono.[63] La parte degradata del peto di Barbariccia è la parte sensuale del segno; si tratta di un segno in cui la parte sensibile è "diversa", "deviata", rispetto alla

[62] Ivi, q. 90, a. 2 co.

[63] «Oportuit ergo genus humanum ad comunicandum inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere; quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit; quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere, nec in rationem deponere potuisset. Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est, in quantum sonus est; rationale vero, in quantum aliquid significare videtur ad placitum» (*De vulgari eloquentia* I, III, 2-3, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno Ed., 2012).

parte razionale o significato. Parallelamente, nell'atto legale del barattiere – che è, come abbiamo visto, prima di tutto un atto verbale – le parole con cui si promulga l'atto giuridico, amministrativo o legislativo deviano dalla ragione che dovrebb'essere la sua parte non materiale, in modo che del "no" si fa "ita". Ed è in verità la stessa operazione verbale che i diavoli *bomolochi* fanno col loro uso gergale del segno verbale, privilegiando la parte materiale sensibile – foneticamente forte o aspra – per minacciare, anziché la parte razionale del contenuto per comunicare (e non soltanto con le parole, ma anche con altri segni, come il "digrignare" i denti con il quale «minaccian duoli» in XXI, 131-132).

Ora, è chiaro che i segni "comici" dei diavoli non sono solo "diversi", "deviati", ma anche "divertenti", in quanto "divertono" – nel senso etimologico di "volgere altrove", "deviare" – Dante e Virgilio dalla loro strada. E non bisogna pensare che questo sia un semplice gioco di parole o una *boutade* ingegnosa, ma che per contro la natura "divertente", e cioè comica dei diavoli sia creata da Dante autore molto coscientemente per offrire una spia dell'atteggiamento del barattiere di fronte alla legge e al linguaggio.

Orbene, da una parte, si consideri che l'eutrapelico – cioè il ludico o comico moderato – era definito da Tommaso come il «bene vertens»: «Ultimo autem concludit, quod talis qualis dictus est, est medius, sive nominetur epydissius, id est aptus, sive eutrapelicus, id est bene vertens».[64] L'eutrapelico è colui capace di "vertere", convertire in scherzo e riso le parole e i fatti in modo buono: siamo quindi nella radice etimologica del senso romanzo di "divertire" in quanto l'umorismo è una conversione – e cioè una diversione – di parole e atti in scherzo e riso. Di conseguenza il *bomolochus* è «male vertens», colui che fa la stessa conversione in modo cattivo, senza cioè allontanarsi né per decenza e onestà, né per legge, dal suo

[64] *Sententia Ethicorum* 4, lectio 16, n. 14.

obiettivo di provocare il riso, di modo che la conversione più che diversione risulta perversione: «Et neque recedit a se ipso neque ab aliis, si debeat risum facere, quia scilicet exempla sua, et aliorum dicta et facta convertit in risum».[65] In questo senso, se i diavoli "bomolochici" forzano comicamente il linguaggio – la parte sensibile del segno linguistico, per essere precisi – e si comportano come "male vertentes" o "divertentes", è appunto perché nella baratteria che rappresentano si forza ugualmente il linguaggio nella sua parte sensibile – cioè nell'atto legale effettivamente promulgato – allontanandolo, "divertendolo", dalla sua ragione, che era quella di fornire i mezzi giusti per il bene comune.

D'altra parte, "divertere" implica anche "sciogliersi" da un legame, che è quello che impedisce di spostarsi, cambiare luogo, come vediamo se ricordiamo le parole con le quali Tommaso spiegava la *ligatio* legale: «ligatio metaphorice a corporalibus ad spiritualia sumpta, necessitatis impositionem importat. Ille enim qui ligatus est, necessitatem habet consistendi in loco ubi ligatus est, et aufertur ei potestas ad alia divertendi».[66] Ora, questi diavoli mostrano una natura contraddittoria: da una parte sono indefettibilmente legati alla fossa quinta e quindi devono necessariamente rimanere nel luogo al quale sono legati, come scopriamo alla fine dell'episodio (XXIII, 54-57): non possono «ad alia divertendi»; ma dall'altra mostrano un atteggiamento linguistico e legale "divertente", nel senso che cercano con diversi mezzi di slegarsi dalla legge e dalla lingua, intese come strumenti di comunicazione politica, e intrattengono con entrambe un legame conflittuale. Ugualmente, i funzionari e governanti corrotti sono legati al loro posto legale, ma cercano di *divertere*, deviare quel legame a proprio beneficio, pervertendo e "divertendo" la legge e il linguaggio col loro buio e viscoso peccato sociale.

[65] Ivi, lectio 16, n. 15.

[66] Tommaso d'Aquino, *De veritate*, cit., q. 17, a. 3 resp.

9. Vorremmo, per concludere, elencare alcune delle conclusioni della nostra analisi:

– Attraverso le caratteristiche iconiche e la peripezia narrata nell'episodio in cui si vede coinvolto, Dante personaggio impara le condizioni e le conseguenze del peccato di baratteria, inteso come perversione della legge, in quanto l'atto legale concreto che compie il barattiere non punta al bene comune ma al suo interesse privato.

– Questo peccato implica un uso difettoso della ragione pratica nel trovare i mezzi per l'azione. Non è semplice inganno o truffa ma è la perversione della legge intesa come legami personali e quindi come vincolo della comunità.

– L'episodio si svolge essenzialmente attraverso l'azione narrata, perché la legge è anzitutto un mezzo per regolare l'azione dei cittadini: Dante assisterà al compiersi di azioni sbagliate come conseguenza dell'essere stati mal disposti i mezzi per la loro esecuzione.

– I Malebranche sono ministri della quinta bolgia e perciò sono anch'essi esempio di baratteria, in questo caso per eccesso di zelo o di appetito irascibile.

– Come conseguenza i condannati subiscono un doppio contrapasso: essere sommersi nella pece bollente ed essere torturati da funzionari corrotti come loro, in un atto di abuso legale come quelli che compivano in vita.

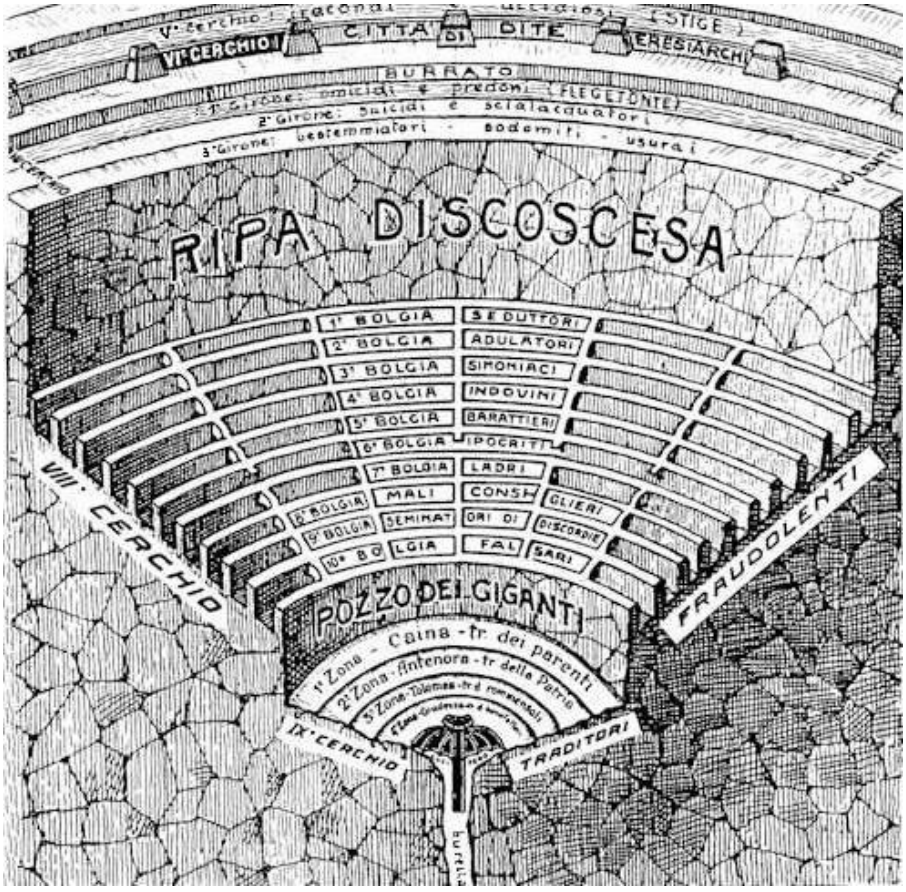
– L'azione dell'episodio sviluppa condizioni, trattative, stabilimento, conseguenze e risoluzione di due patti fatti con l'intenzione di non essere compiuti, e quindi di due atti legali prevaricanti; questi suppongono lo stabilimento di due falsi legami o vincoli (*ligatio*) fra le persone, il che è appunto l'essenza (il *quid*) della legge.

– In quei falsi legami si produce un distacco fra le finalità delle due parti del patto, in modo da mettere a rischio l'utilità comune del patto legale, il suo *quare*; la baratteria suppone un disaccordo fra mezzi e fini legali, una cesura fra governanti e governati.

– Dante si comporta nella bolgia mosso dalla sinderesi e quindi dal diritto naturale, il che lo porta a capire la disposizione della bolgia e dei suoi "abitanti" (cioè la legge eterna) meglio di Virgilio, che, come ragion pratica, si muove solo in virtù della legge umana e non conosce le particolarità della legge eterna.

– Il carattere comico dei Malebranche è costruito sul modello del *bomolochus* aristotelico e tomista, è cioè un esempio di eccesso di *ludo*, di perversione della lingua usata non per comunicare ma per offendere e deridere.

– La baratteria è una perversione essenzialmente linguistica perché la legge è un atto verbale. Come tale, la perversione verbale e linguistica della baratteria implica lo scioglimento dei vincoli sociali, della *politica communicatio*.


VI° CERCHIO
CITTÀ DI DITE
ERESIARCHI
BURRATO
RIPA DISCOSCESA
1° BOLGIA
SEDUTTORI
2° BOLGIA
ADULATORI
3° BOLGIA
SIMONIACI
4° BOLGIA
INDOVINI
5° BOLGIA
BARATTIERI
6° BOLGIA
IPOCRITI
7° BOLGIA
LADRI
MALI
CONSIGLIERI
SEMINATORI DI DISCORDIE
FALSARI
VIII° CERCHIO
FRAUDOLENTI
POZZO DEI GIGANTI
1° Zona - Caina - tr dei parenti
2° Zona - Antenora - tr della Patria
IX° CERCHIO
TRADITORI

INFERNO XXIII, IL CANTO DEGLI IPOCRITI (CON UN'IPOTESI SU GUITTONE)

Enrico Fenzi

Viene letto il canto XXIII dell'Inferno, tenendo presenti i commenti al canto e la favola della rana e del topo nelle sue varie versioni. Si vedranno le corrispondenze del canto degli ipocriti con i sonetti del *Fiore* dedicati all'ipocrita Falsembiante. Nella condanna degli ipocriti è coinvolto anche Guittone e tutto l'Ordine, in una critica che va oltre le colpe personali e colpisce una politica ipocrita e conformista.

This paper contains an interpretation of the *Inferno*'s XXIIIth chant that considers the commentaries to the chant and the fable of the frog and the mouse in its different versions. The correspondences between the hypocrites' chant and the the sonnets of the *Fiore* dedicated to the hypocritical Falsembiante are highlighted. In the condemnation of the hypocrites Guittone and the whole Order are also involved, in a critique that goes beyond personal faults and attacks hypocritical and conformist politics.

1. Il canto s'apre con una bella immagine di silenzio e solitudine che immediatamente rompe con le convulse e aggrovigliate azioni con le quali si era concluso in canto precedente: «Taciti, soli, sanza compagnia, / n'andavàn l'un dinanzi e l'altro dopo, / come frati minor vanno per via»,[1] e crea la situazione adatta che permette a Dante di ripensare alla rissa dei diavoli alla quale ha poc'anzi assistito e di trarne la medesima morale che emerge dalla favola esopica della rana, del topo e

[1] Cito il testo da D. Alighieri, *Commedia*. *Inferno*, a cura di G. Inglese, Roma, Carocci, 2007. Avverto che in seguito le citazioni dai commenti danteschi non accompagnate da indicazioni bibliografiche s'intendono derivate dal sito, utilissimo, del *Dartmouth Dante Project* (*dante.dartmouth.edu*).

del nibbio.[2] Ma questa riflessione è subito violentemente interrotta da un pensiero nuovo che «scoppia» dal vecchio e che gli fa arricciare i capelli per la paura: non sarà che i diavoli, furibondi d'essere stati ingannati, si siano precipitati all'inseguimento di lui e di Virgilio? Non fa quasi a tempo a dirlo alla sua guida, che in ogni caso solo a guardare lui, Dante, ha già capito tutto, ed ecco che vede i diavoli arrivare ad ali tese. Virgilio non esita: senza cercare una via più agevole, stringe a sé Dante, si getta nel ripido pendìo ch'è alla loro destra e scivolando velocemente sulla schiena atterra sano e salvo nella bolgia inferiore, la sesta, ove i diavoli addetti alla quinta non possono seguirli. Qui giunti (58 ss.), immediatamente scorgono una schiera di dannati che procede pian piano e pare oppressa da invincibile stanchezza. Tutti, portandone ben calati sul volto i cappucci, indossano cappe simili a quelle dei monaci benedettini di Cluny, in Borgogna: queste sono dorate all'esterno, e all'interno sono fatte di spesso piombo, a simboleggiare l'intrinseca doppiezza dell'ipocrisia. Dante s'accosta curioso, e deve frenare il proprio passo per adeguarlo a quello lentissimo dei dannati, e finisce per scorgerne due che mostrano d'aver voglia di parlargli, e che, interrogandosi sul fatto che Dante paia vivo e che non indossi la

[2] Bene Marcozzi: «Il paragone tra la rissa e la favola di Esopo ha dunque la funzione di concludere l'intrusione nel mondo animalesco-diabolico e di terminare il quadretto comico-realistico con una sorta di epimitio figurato che riapra al discorso poetico la possibilità di ricercare l'astrazione e l'esemplarità che nella parte finale del canto precedente, tutto dedicato al "ludo" demoniaco, e quindi totalmente narrativo, sono forzatamente venute meno. In pratica, l'inizio del canto nuovo fornisce la conclusione morale del precedente» (L. Marcozzi, *Dante ed Esopo*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi – L. Marcozzi, Roma, Carocci, 2013, pp. 131-149 [138]); e vd. già E. Raimondi, *Una città nell*'Inferno *dantesco*, in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 39-63, p. 51: «Il canto XXIII, degli ipocriti, si apre con una nota di solitudine raccolta e segreta («Taciti, soli, sanza compagnia»), la cui funzione musicale, a parte il suggerimento che già ne viene d'una grigia atmosfera ecclesiastica, risulta chiarissima: dopo i ludi dei demoni sulla pece bollente e il tumulto delle voci, dei gesti, degli urli, in un'orchestrazione di aspra, raffinata dissonanza, c'è bisogno di un riposo, di un tempo più disteso, che allenti la tensione, il ritmo alacremente caotico del racconto»; cfr., per contro, l'esegesi di Varela-Portas in questo volume.

loro «grave stola», a una voce dichiarano la loro colpa e chiedono: «O tosco, ch'al collegio / dell'ipocriti tristi sè venuto, / dir chi tu sè non avere in dispregio» (91-93).

Dante risponde d'essere fiorentino, conferma d'essere ancora vivo, e chiede a sua volta chi essi siano. Uno dei due risponde: si tratta di Catalano de' Malavolti (ma propriamente, Catalano di Guido di Madonna Oria), mentre il suo compagno è Loderingo degli Andalò. Entrambi bolognesi e appartenenti all'ordine militare-religioso dei Frati Godenti (o propriamente "Cavalieri della Milizia della Beata Vergine Maria"), nel luglio 1266, dopo la sconfitta di Manfredi a Benevento, nel febbraio precedente, furono eccezionalmente insieme podestà di Firenze per incarico di papa Clemente IV, e insieme lasciarono volontariamente l'incarico alla fine dell'anno. La loro missione sarebbe stata quella di pacificare la città, ma le rovine che ancora sono visibili delle case degli Uberti mostrano quali fossero stati i risultati… Dante comincia a ribattere, ma sùbito si distrae perché vede a terra un dannato nudo e crocifisso, incessantemente calpestato dalla turba degli incappucciati. Catalano interviene di nuovo e spiega chi sia: Caifa, sommo sacerdote, che nel sinedrio chiese la condanna di Gesù motivandola ipocritamente con la necessità di stornare, mediante il sacrificio di uno solo, l'ira dei Romani contro l'intero popolo degli ebrei; anche Anna, aggiunge, predecessore e suocero di Caifa subisce la stessa pena. Virgilio, che si mostra meravigliato per quello che ascolta e vede, gli chiede a questo punto dove si possa trovare una via d'uscita dalla bolgia, e l'altro risponde che il gran ponte di roccia che attraversa Malebolge proprio lì, nella sesta, è franato, ma che è ben possibile risalire scalandone le macerie. Al che, Virgilio riflette sul fatto che Malacoda, nella bolgia precedente, gli aveva mentito dicendo impossibile la cosa e l'aveva dunque consigliato di proseguire lungo l'argine in cerca di un inesistente altro ponte intatto (*If.* XXI, 106-111), e si attira così il canzonatorio sarcasmo di Catalano che gli rinfaccia che non occorre aver studiato all'Università di Bologna per sapere che il dia-

volo è bugiardo: «E 'l frate: "Io udî già dire a Bologna / del diavol vizi assai, tra' quali udî / ch'elli è bugiardo e padre di menzogna"».

Virgilio, «turbato un poco d'ira nel sembiante» (XXIII, 146) sia per l'inganno che per il dileggio subìto, s'allontana a grandi passi, e Dante lo segue dappresso, verso l'arrampicata su per i massi del ponte crollato che li porterà nella settima bolgia, quella dei ladri.

2. La lettura del canto può lasciare a tutta prima una strana impressione, quasi di vuoto o di scarsa densità. Vittorio Russo ha scritto che sono pochi i canti che si segnalano, come questo «per la vivacità dell'azione narrativa, per la mancanza di un personaggio centrale su cui converga tutto l'interesse del canto, per l'intrecciarsi di motivi tematici diversi e di stati d'animo contrastanti, per la singolare varietà del tessuto stilistico e lessicale»,[3] ed è certo così se si osserva il largo spazio dedicato alle movimentate circostanze del viaggio, onde solo con il v. 58 («La giù trovammo una gente dipinta […]») si entra davvero nella bolgia, e che finalmente solo con i vv. 103-108, cinque in tutto! entriamo in contatto con i due dannati che ci aspettiamo come personaggi centrali e riusciamo a sapere qualcosa di loro, e successivamente, attraverso le parole di uno dei due, di Caifa e Anna (vv. 110-123), mentre con il v. 127 riprende il sopravvento il problema del cammino e delle sue difficoltà. In altre parole, l'incontro con i dannati non appare come il centro di gravità del canto ma piuttosto come un episodio occorso e quasi riassorbito all'interno di un viaggio che impone i suoi ritmi e i suoi accidenti come elementi di spicco del racconto.[4] Catalano e il silenzioso Loderingo non hanno nulla del carattere

[3] V. Russo, *Il canto XXIII dell'«Inferno»*, in *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier,1968, II, pp. 225-256 [9] (poi in Id., *Esperienze e/di letture dantesche: tra il 1966 e il 1970*, Napoli, Liguori, 1971, pp. 9-52).

[4] Considerazioni affini sono già state fatte. Attilio Momigliano già commentava nella sua edizione (1945): «In questo canto tutto pesa: l'accento pesa continuamente sulla lentezza, sulla gravezza, sul silenzio e, senza mai che una parola sia ripetuta,

vivido e della oltraggiosa forza che hanno Ciampòlo di Navarra, poco prima, e Vanni Fucci subito dopo, e al confronto persino la loro pena appare alquanto ribassata, meno spettacolare (posso dire? quasi purgatoriale).

Ora, se va preso atto di questa diversità di tono rispetto ai canti che precedono e seguono, va anche detto che queste impressioni non giustificano un giudizio limitativo sul canto, che a uno sguardo appena più attento, infatti, si rivela assai ricco. Per questo, vorrei affrontare non tanto una lettura distesa ma invece alcuni nodi critici che già hanno fatto discutere, premettendo che non sarà tanto il caso di inseguire ad ogni costo qualcosa di originale – con Dante, si sa, è sempre più difficile – ma piuttosto di ri-argomentare le scelte che sembra di dover fare entro campi già battuti, anche se nel caso dei due ipocriti, Catalano e Loderingo, credo si possa dire qualcosa di più. Cominciamo dunque dalla parte iniziale del canto, che da sempre ha fatto molto discutere:

tutte le sensazioni hanno lo stesso colore e lo stesso tono. È difficile trovare nell'*Inferno* un altro così stupendo esempio di armonia»; lo cita E. Bonora, *Gli ipocriti di Malebolge*, in Id., *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 3-29 [29], il quale per parte sua, osserva che in questi canti Dante dà «una delle prove più alte della sua sapienza tonale, della sua capacità di creare atmosfere poetiche, e di calare in esse personaggi e azioni» (p. 28); vd. ancora L. Battaglia Ricci, *Imagini di fuor / Imagini d'entro: nel mondo della menzogna*, in *Cento canti per cento anni*, I. *Inferno. Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno Ed., 2013, t. 2, pp. 740-769, la quale comincia il suo discorso sottolineando «l'assenza di un unico centro narrativo» e l'impressione per cui «il XXIII sembra un canto "sotto tono", di passaggio»; precedentemente, aveva scritto bene N. Mineo, *Lettura di «Inferno» XXIII*, in *L'opera di Dante fra Antichità, Medioevo ed epoca moderna*, a cura di S. Cristaldi – C. Tramontana, Catania, Cooperativa Universitaria Editrice di Magistero, 2008, pp. 11-69 [19]: «Il canto XXIII va interpretato in buona parte riconoscendone una regola di strutturazione che chiamo del suggerimento e dell'evocazione, e anche del sottinteso e dell'implicito, come pure dell'anticipazione e della posticipazione. In ciò è l'attrazione che il canto esercita sul lettore, che può intuire nel contenitore letterale uno spessore significante di non immediata percezione. Per coglierne i significati, soprattutto quelli dei livelli più profondi, bisogna anche scoprirne e seguirne tutti i possibili rapporti esterni al testo»; debbo dire, infine, che tra tante ed eccellenti letture, come quelle appena citate, questa di Mineo è a mio parere straordinariamente densa e impegnata, e che spiace doverne trascurare in questa sede tanti suggerimenti.

Volt'era in su la favola d'Isopo
lo mio pensier per la presente rissa,
dov'el parlò della rana e del topo;
che 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.

Rimuginando a ciò che ha appena visto, Dante è indotto a ricordare la favola esopiana (dello pseudo-Esopo) "della rana e del topo", presente con varianti in tutta la tradizione medievale, sì che è impossibile capire a quale testo egli si riferisse, ammesso che ne avesse in mente uno in particolare. Solo nel secondo volume dell'Hervieux, tratte da vari manoscritti, se ne leggono una ventina di versioni, accompagnate da una più o meno diffusa "moralità".[5] Alla base, stanno le raccolte in prosa che andavano sotto il nome di *Romulus*, mentre è in distici elegiaci la versione del *Liber Esopi* attribuita a Gualtiero Anglico. Ecco in quest'ultima il testo della favola *De mure et rana* nella forma offerta da Hervieux:

Muris iter rumpente lacu, venit obvia muri
rana loquax, et opem pacta nocere cupit.

[5] *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, par Léopold Hervieux. *Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects*, II, Paris, Firmin-Didot, 1884: 122; 147-148; 178; 236 (Vincenzo di Beauvais); 249; 285; 305; 330; 366; 428; 438; 499 (Maria di Francia); 704 (Odone di Cheriton); 738; 745; 756; 790 (Alessandro Neckam); il testo del *Romulus*, corredato di numerose varianti, vedilo anche in *Der Lateinische Äsop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus*, Kritischer Text mit Kommentar und Einleitenden Untersuchungen von Georg Thiele, Heidelberg, Winter, 1910, pp. 16-17 (con importante introduzione sulla tradizione manoscritta); per una continua attenzione allo stato della tradizione e una accurata bibliografia, vd. Marcozzi, *Dante ed Esopo*, cit., *passim*, e in particolare A. Bisanti, *La tradizione favolistica mediolatina nella letteratura italiana dei secoli XIV e XV*, «Schede medievali», 24-25, 1993, pp. 34-51, e F. Bertini, *Gli animali nella favolistica latina dal "Romulus" al secolo XII*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1985, II, pp. 1031-1051.

Omne genus pestis superat mens dissona verbis,
cum sentes animi florida lingua polit.
Rana sibi murem verbis confederat, audet
nectere fune pedem, rumpere fraude fidem.
Pes coit ergo pedi; sed mens a mente recedit.
Ecce natant; trahitur ille, sed illa trahit.
Mergitur, ut secum murem demergat; amico
naufragium faciens, naufragat ipsa fides.
Rana studet mergi; sed mus emergit et obstat
naufragio: vires suggerit ipse timor.
Milvus adest, miserumque truci rapit ungue duellum:
hic iacet, ambo iacent, viscera rupta fluunt.
Sic pereant, qui se prodesse fatentur et obsunt.
Discat in auctorem pœna redire suum.[6]

Dante afferma dunque che l'episodio al quale ha assistito, che vede protagonisti Ciampòlo e i diavoli, e specialmente Alichino e Calcabrina, corrisponde nel suo *principio* e nella *fine* alla favola del topo e della rana, così come le due diverse espressioni *mo* e *issa*, stanno entrambe a significare "adesso". La sua accurata precisazione ha fatto sì che

[6] G. Padoan, *Il «Liber Esopi» e due episodi dell'«Inferno»*, in Id., *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 151-169, in part. pp. 161 ss., riporta il testo dall'ed. di J. Bastin, in *Recueil général des Isopets*, Paris, Champion, 1929-30, II, pp. 9-10, che presenta qualche variante rispetto a Hervieux e dilata in fine la sentenza morale con quella che nel testo viene qualificata come *Additio*: «Incidit in foveam quam fecerit insidiator; / in laqueum fraudator cadit ipse suum. / In proiectorem proiectus dat lapis ictum, / quando venenosa prosilit ille manu». Ancora da Hervieux, ecco la versione in prosa del *Romulus* IV, 3 (Hervieux, II, p. 178), da un codice monacense: «Mus, cum transire vellet flumen, a Rana petit auxilium. Illa grossum petit linum, Murem sibi ad pedem ligavit, et natare cœpit. In medio vero flumine Rana se in deorsum mersit, ut miserrimo vitam eriperet. Ille validus dum teneret vires, Milvus e contra volans Murem cum unguibus rapuit, simul et Ranam pendentem sustulit. Sic enim et illis contigit qui de salute alterius adversa cogitant»; nella tradizione, la principale variante di sostanza riguarda il topo che resiste e si dibatte, come nel caso appena citato, oppure, affogato, torna a galleggiare (vd. Marcozzi, *Dante ed Esopo*, cit., pp. 138-139); quanto alla morale, l'espressione appena riportata in coda alla versione del *Romulus* è la più frequente, e talvolta appare abbinata all'altra basata sul *fraudator* che cade nella sua stessa trappola (*fovea*).

sin dalle origini si cercasse di sovrapporre un racconto all'altro, ma senza mai ottenere un risultato soddisfacente. Benvenuto proponeva questa serie di corrispondenze: Calcabrina/rana; Alichino/topo, e Barbariccia/nibbio, ma la cosa non funziona, non foss'altro perché Barbariccia non ha in alcun modo il ruolo del nibbio: ruolo che in seguito qualcuno ha attribuito alla pece, che imprigiona insieme Ciampòlo, e poi i due diavoli.[7] Il testimone più acuto della difficoltà è stato senz'altro Castelvetro, che al proposito commenta:

> A me pare, considerando ben fissamente tutta la favola d'Isopo della rana et del topo et tutta la presente rissa del barattiere Navarrese et d'Alichino et di Calcabrina dimoni, non vedere cose che habbiano meno da fare insieme et che sieno meno simili tra sé di queste. Perciocché, quanto è alla favola della rana et del topo, la rana fu ingannatrice et fu ingannatrice sperando ingiustamente con la morte altrui di guadagnare; il topo fu ingannato et, pensando di dovere esser più sicuro, si lasciò legare. Per lo quale legare, et la 'ngannatrice et lo 'ngannato furono fatti preda et cibo d'uccello rapace

[7] Vd. in particolare Padoan, *Il Liber Esopi*, cit., pp. 163-164, ove si cita ampiamente e si discute la lettura di Benvenuto. Per l'equivalenza nibbio-pece, vd. Sapegno (1955-1957): «Calcabrina s'era mosso in apparenza per aiutare Alichino, di fatto per arrecargli danno, come la rana al topo; e alla fine entrambi erano caduti nella pece, come la rana e il topo in bocca al nibbio»; e così anche Mineo, *Lettura*, cit., p. 25, con rinvio al commento Scartazzini-Vandelli. Barbariccia insomma non c'entra, né Ciampòlo, e il corrispondente del *nibbio* è la *pece*, che finisce per pareggiare la sorte dei due contendenti, Calcabrina e Alichino; è esattamente la stessa spiegazione data da F. Maggini, *Lettura del canto XXIII dell'«Inferno»*, in Id., *Due letture dantesche inedite*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 1-22 [2]; del tutto diversa la proposta di Picone, che elimina dalle corrispondenze proprio la rissa tra i due diavoli e riassume così: «la sfida lanciata dal Navarrese ai diavoli (in particolare ad Alichino), e da lui vinta, corrisponde all'inganno consumato dalla rana ai danni del topo; né l'uno né l'altro però hanno tenuto conto del nibbio, che li punisce ambedue tirandoli fuori dalla pegola nella quale sono confinati in eterno. Raffigurazione emblematica questa della poesia di Dante che ha innalzato quell'evento alle più alte vette dell'arte» (M. Picone, *La carriera del libertino: Dante vs Rutebeuf (una lettura di «Inferno» XXII)* [2003], ora in Id., *Scritti danteschi*, a cura di A. Lanza, Ravenna, Longo, 2017, pp. 491-507; la cit., a p. 493, ma vd. in particolare pp. 505-506, con l'avvertenza, in nota: «Questa interpretazione non si discosta troppo dalla glossa tradizionale che intende il nibbio come figura della pece, e quindi della giustizia divina: in effetti Dante nella *Commedia* si presenta come la voce di quella giustizia, come lo *scriba Dei*»).

> sopravegnente a caso, sì che né l'una per lo 'nganno ottenne quello che desiderava né l'altro per essere ingannato patì la morte apparecchiatagli dalla 'ngannatrice, ma amendue a caso s'avennero a morte non pensata. Hora nella presente rissa il Navarrese non è punto simile al topo, anzi è del tutto dissimile. Il quale ingannò i demoni per havere minor pena et ottenne per inganno quello che desiderava. Ma Alichino, essendo stato ingannato et perciò impedito di fare tutto quello straccio che gli fusse piaciuto del barattiere, fu assalito da Calcabrina, volendolo gastigare, sì come colui che meritasse gastigo, essendosi lasciato scioccamente ingannare. Per lo quale assalto ne seguitò un male commune all'assalente et all'assalito, che caddero amenduni, abbracciati insieme, nella bollente pece della quale sono tratti fuori da altri dimoni per liberargli da pena et non per fargli penar più o per guadagno niuno. Hora mostri Dante in che consista questa sua parità del MO et d'ISSA in quella favola et in questa rissa, se può.[8]

Queste obiezioni di Castelvetro hanno lasciato il segno sui tentativi successivi, e ancora il commento di Bosco e Reggio (1979) dichiara che «grande somiglianza fra la favola e l'episodio di Ciampolo non c'è», tuttavia proponendo una sorta di disgiunzione : una prima parte che riguarda il patto stretto con la segreta intenzione di violarlo (onde Ciampòlo equivarrebbe alla rana), e una seconda che riguarda Calcabrina che, fatto pur egli simile alla rana, finge di soccorrere Alichino solo per azzuffarsi con lui, ed entrambi finiscono nella pece. Segno di questa difficoltà è ancora il commento di Inglese (2007) che annota: «La similitudine con la *rissa* non è evidente», e di fatto, sulle tracce di Sapegno e Maggini (vd. nota 7) ripropone la questione precisando: «Non convincono le interpretazioni che implicano Zampòlo, giacché la rissa è tra Alichino e Calcabrina».[9] Ma appunto, su questo piano le

[8] L. Castelvetro, *Spositione a XXIX canti dell'*Inferno, a cura di V. Ribaudo, Roma, Salerno Ed., 2017, pp. 395-396.

[9] Riassume Marcozzi, *Dante ed Esopo*, cit., p. 142, dopo aver considerato varie proposte: «Regna insomma su tutta l'interpretazione di questo episodio, praticamente da sempre, fin dal secolare commento, una grande incertezza, con prevalenza per l'identificazione Alichino = topo, Calcabrina = rana, pece = nibbio (da Benvenuto in avanti), che Giorgio Inglese ha recentemente restaurato ritenendo non praticabile l'ipotesi che la vittima sia Ciampolo».

perplessità restano, anche perché non suona convincente che per fare tornare i conti occorra eliminare proprio Ciampòlo, ch'è il vero e proprio "ingannatore", tanto da riuscire a imbrogliare gli stessi diavoli.[10]

Semmai, una via diversa accennava Landino (1481): «non è maggior similitudine tra *mo* et *issa* […] che è tra questo apologo d'Esopo e la zuffa di costoro, conferendo insieme el *principio*, cioè la cagione che mosse la rana, et quella che mosse el demonio, che fu in ciaschuno d'ingannare; *et el fine*: cioè l'effecto che ne seguì che fu che ciaschuno rimase ingannato». In tal modo, infatti, Landino fonda la corrispondenza non già sopra l'esatta sovrapposizione dei personaggi, ma sulle premesse morali delle azioni e sul loro disastroso risultato finale, proprio come suggerisce Dante medesimo quando avverte che l'analoga significazione emerge «se ben s'accoppia / *principio* e *fine* con la mente fissa» (corsivi miei). E questa è la soluzione riproposta e argomentata da Padoan, che sottolinea la «discrepanza profonda di situazione», e perciò la necessità di non raffrontare «l'una storia nel suo insieme con l'altra, i protagonisti dell'una con i protagonisti dell'altra, bensì solo due punti precisi: la parte iniziale dell'una con la parte iniziale dell'altra; la parte finale dell'una con la parte finale dell'altra», e giustamente osserva che «il raffronto deve essere fatto *con la mente fissa*: il che

[10] Si veda per ciò E. Mandruzzato, *L'apologo "della rana e del topo" e Dante (If. XXIII 4-9)*, «Studi danteschi», XXXIII/2, 1955-1956, pp. 147-165, utile per l'analisi della tradizione e invece discutibile nella sua proposta. Lo studioso infatti denuncia la difficoltà: «In *Esopo* ci sono tre chiari personaggi, un traditore, una vittima e un punitore inconsapevole […] nell'episodio infernale ci sono tre colpevoli, Ciampolo, Alichino, Calcabrina, diversi e confusi nella colpa, e la pena invece del punitore: non è subito evidente quella perfetta analogia», e argomenta bene che non è accettabile che per far tornare i conti si elimini Ciampòlo «personaggio centrale dell'episodio e sola figura umana tra i mostri», restringendo la corrispondenza alla terna Alichino, Calcabrina, pece. Ma sembra poi eccedere quando fa che dinanzi alla pura animalità dei diavoli la vittima (cioè il topo) sia Ciampòlo, che godrebbe della simpatia di Dante: la sua malizia «si fa legittima, astuzia valorosa, lotta per la vita. Nella sua posizione è una vittima, e si sente che il Poeta è con lui, di fronte al comune Nemico» (p. 159).

non può certo essere richiesto per una analogia bell'e esplicita, che non necessiti, per essere colta, di particolare attenzione».[11] Il che comporta che, nel testo della favola nelle sue varie versioni, si dovrà badare con speciale attenzione alle "moralità" che precedono e concludono il racconto, dunque la denuncia della doppiezza dell'ingannatore: nel *Liber Esopi*, «Omne genus pestis superat mens dissona verbis», e la superiore giustizia che fa sì che spesso anche l'ingannatore cada nella trappola da lui stesso preparata: «Discat in auctorem pœna redire suum. / Incidit in foveam quam fecerit insidiator; / in laqueum fraudator cadit ipse suum». Oppure, nella versione in prosa del *Romulus*: «sic enim et illis contigit qui de salute alterius adversa cogitant» (vd. *supra*).

Su questa linea è per esempio la bella lettura di John Scott, che scrive: «il fraudolento cade nella propria trappola, giusta la morale della favola attribuita a Esopo: *Incidit in foveam quam fecit insidiator; / in laqueum fraudator cadid ipse suum*».

E aggiunge:

> possiamo scorgere nella storia della rana che cerca di ingannare un topo non solo un insegnamento concepito al fine di mettere in guardia il lettore contro la fraudolenza in genere, ma anche un'ammonizione contro l'ipocrisia in particolare in quanto peccato che cerca di ingannare la vittima con parole che non corrispondono affatto al pensiero di chi le proferisce.[12]

[11] Le citazioni da Padoan, *Il Liber Esopi*, cit., pp. 165 e 166 ss; così Hollander, *Virgil and Dante*, cit., p. 92: «In other words the fable and the rissa have identical beginnings and endings only if we consider these carefully, that is, they may not seem to do so».

[12] J. Scott, *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di G. Güntert – M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 321-334; con ciò (mi accontento dell'accenno, che può combinare con le osservazioni iniziali) direi che emerga anche una certa qual indeterminatezza o scarsa caratterizzazione del peccato di "ipocrisia", che pur costituendo una specifica "marca" degli ecclesiastici verrebbe interamente riassorbito nel più vasto campo dell'inganno, o del consiglio fraudolento, ecc.

Lo è anche Bellomo, che nella sua recente edizione commentata (con ottima *Nota* introduttiva e conclusiva), non si mostra soddisfatto della spiegazione già di Sapegno e altri, e rinvia alle considerazioni di Padoan,[13] riprese anche dalla Battaglia Ricci, che dedica ampio spazio alla questione, partendo dalla ormai comune considerazione che la decodificazione dei versi danteschi non sia facile.[14] Ricorda il carattere libero e allentato della connessione, sostenuto da Gelli, Torraca o Mestica, e la sua spiegazione va al simile destino che aspetta «ingannatori e ingannati» (pare che ci siano versioni in cui anche il topo immagina di uccidere la rana, una volta traghettato all'asciutto). Insomma: «L'inizio è un gesto compiuto meditando l'inganno. La fine […] è la rovina di entrambi». Anche per lei, insomma, il punto vero non è quello di stabilire precise corrispondenze tra le due serie di "personaggi", anche perché sono troppe le combinazioni possibili e più o meno ragionevolmente difendibili,[15] ma tra l'analoga moralità sottesa alla vicenda: chi finge un accordo preparandosi a tradirlo (il *principio*) è punito per l'intervento di un terzo imprevisto fattore che ne fa saltare i disegni determinando un risultato, il *fine*, affatto imprevisto. Per fortuna, il malvagio non fa sempre bene i suoi conti ed è vittima dei suoi stessi inganni.

[13] D. Alighieri, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013, p. 365: «L'invito a porre attenzione a principio e fine potrebbe essere un rinvio alle due massime, appunto l'una verso l'inizio (vv. 3-4) e l'altra a conclusione, della versione in distici della favola», cioè quella del *Liber Esopi*.

[14] L. Battaglia Ricci, *Imagini di fuor*, cit., pp. 744-749.

[15] Le varie combinazioni sono state analizzate da R. Hollander, *Virgil and Dante as Mind-Readers (Inferno XXI and XXIII)*, «Medioevo romanzo», 9, 1984, pp. 85-100, in part. pp. 92-93 nota 15, ove mostra, come lo stesso studioso scrive nel suo commento (2000-2007), che «in an admittedly incomplete listing, one may find ten different interpretative versions of the correspondences among mouse, frog and kite, and either the various Malebranche and/or the various protagonists»; per parte sua, riconosce che «the beginning and the end of the fable are particulary apt to this situation», e propone la sua personale e undicesima combinazione: Ciampòlo/Dante=topo; Alichino/Virgilio=rana/ Calcabrina (ma Hollander, per un *lapsus*: *Calcaterra*) con tutto il drappello dei demoni=nibbio.

A questo punto, scusandomi per essermi limitato a una scelta scarsa anche se rappresentativa tra i molti commentatori, vorrei aggiungere qualche considerazione. Come prima cosa, mi pare che i versi: «che più non si pareggia *mo* e *issa* / che l'un con l'altro fa» siano stati sempre intesi, più o meno tacitamente, come una dichiarazione di perfetta sovrapponibilità tra la favola e l'episodio di Ciampòlo, donde l'impegno imposto dal medesimo Dante a trovare corrispondenze precise. Mi pare probabile, invece, che essi dicano il contrario. Tra *mo* e *issa* non esiste alcun rapporto né di suono né di grafia (non hanno neppure una lettera in comune!), e ciò che unisce queste due parole è qualcosa che ad esse è esterno, è il significato (e il segno, sappiamo, è qualcosa che significa *ad placitum*: *De vulgari eloquentia* I, III, 3). Per analogia, ciò potrebbe indicare alla perfezione quale sia il rapporto tra i due racconti: una del tutto ammissibile diversità sul piano delle corrispondenze diciamo così "sensibili" o fattuali, ma una profonda affinità sul piano del significato, che nel caso sarà appunto il significato morale che se ne può trarre. Come due parole (o parabole) diverse, per dire la stessa cosa. E con ciò è evidente che mi accodo all'interpretazione che non punta sulle singole corrispondenze, che pure hanno tutte una loro intricata e seducente rassomiglianza, ma sul *principio* e sul *fine*.[16]

Un altro punto merita attenzione, già ben indicato da Padoan. Esiste nel canto XXII, là dove è l'avventura di Ciampòlo, una fitta serie di elementi che portano ai versi iniziali del canto XXIII e fanno sì che «il richiamo dantesco alla favola ove sono protagonisti la rana, il topo

[16] In altre parole, ha semplicemente ragione Juan Varela-Portas, *Función y rendimiento de una fábula de Esopo en Dante (If. XXIII 1-9)*, in *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, a cura di J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, pp. 439-451, quando osserva che «El hecho de que una situación le traiga al personaje a la mente la fábula de Esopo no implica que el paralelismo tenga que ser perfecto» (p. 447); anche per Mineo, *Lettura*, cit., p. 25, è più che sufficiente restare al significato morale, il quale ci dice «che l'ingannatore può finire male come l'ingannato, anzi che può cadere proprio nella trappola che ha preparato per gli altri […] La riflessione del personaggio Dante investe quindi tutta l'area del mondo della frode».

e il nibbio non giunga forse del tutto improvviso».[17] Per cominciare, i barattieri, dopo essere stati paragonati ai delfini, stanno sull'orlo del lago di pece proprio come le rane:

> E come all'orlo dell'acqua d'un fosso
> stanno i ranocchi pur col muso fuori,
> sì ch'e' celano i piedi e l'altro grosso,
> si stavan d'ogni parte i peccatori;
> (XXII, 25-28).

E ancora alle rane sono assomigliati poco avanti:

> I' vidi, e anco il cor me n'accapriccia,
> un aspettar, così com'elli incontra
> ch'una rana rimane e l'altra spiccia;
> e Graffiacan, che li era più di contra,
> li arruncigliò le 'mpegolate chiome
> e trassel sù, ch'e' mi parve una lontra.[18]
> (*ibid*., 31-36).

E proprio quello "spicciare" della rana è richiamato avanti dal salto improvviso di Ciampòlo, vv. 122-123: «Fermò le piante a terra, e in un punto / saltò». Ciampòlo del quale si dice, v. 58: «tra male gatte era venuto il sorco!», facendo di lui un topo, oltre che una rana. Ed è ovvio che i diavoli alati siano immaginati come mostruosi uccelli da preda (il «malvagio uccello» del v. 96 è Farfarello), sì che il tentativo di Alichino di riprendere Ciampòlo è paragonato alla picchiata del falcone: «Non altrimenti l'anitra di botto, / quando 'l falcon s'affretta,

[17] Padoan, *Il Liber Esopi*, cit., p. 165.

[18] Accenno appena alla fitta presenza di animali nel canto XXII: v. 19 *dalfini*; v. 26 *ranocchi*; v. 33 *rana*; v. 36 *lontra*; v. 56 *porco* (qui vale *cinghiale*); v. 58 *gatte* e *sorco*; v. 96 *malvagio uccello*; v. 130 *anitra*; v. 131 *falcon*; v. 139 *sparvier* (per tacere d'altre espressioni che li richiamano, come il muso di Cagnazzo al v. 106): vd. in particolare Marcozzi, *Dante ed Esopo*, cit., pp. 143 ss., specie per l'interessante discorso che ricava dalle *gatte* e dal *sorco*, riportato alla nota favola del topo di campagna e del topo di città.

giù s'attuffa, / ed ei ritorna su crucciato e rotto» (130-132) mentre Calcabrina «fu ben sparvier grifagno / ad artigliar ben lui» (139-140).

Fin qui Padoan, che ha segnato una via lungo la quale si può proseguire, per esempio osservando che il canto (restando al XXII, ma con forza ancora maggiore si potrebbe retrocedere al XXI) è percorso da immagini d'artiglio e di unghioni e zanne che afferrano e straziano, e si prolungano in quella sorta di protesi che è l'asta uncinata dei demoni, *raffio* o *runciglio*: «li arruncigliò le 'mpegolate chiome» (35: soggetto è *Graffiacane*!) ; «O Rubicante, fa che tu li metti / li unghioni a dosso, sì che tu lo scuoi !» (40-41); «E Cerïatto, a cui di bocca uscìa / d'ogni parte una sanna, come a porco» (55-56); «ch'i' non temerei unghia né uncino» (69); «presegli 'l braccio col runciglio / sì che straccando ne portò un lacerto» (71-72); «così volse li artigli al suo compagno / e fu con lui sopra 'l fosso ghermito» (137-138), e ancora i «raffi» e li «uncini» ai vv. 147 e 149, sì che in conclusione questi diavoli, quali bestiali esecutori della giustizia divina, oltre che sul piano direttamente figurativo, sono qualcosa di affine al nibbio.[19] Tutto questo per dire, appunto, che il ricordo della favola, all'inizio del canto successivo, non giunge improvviso, ma in quella momentanea e miracolosa sospensione fatta di silenzio e solitudine emerge alla coscienza con la forza di una fitta serie di associazioni subliminali che immediatamente, nell'attimo medesimo in cui diventano pensiero, non possono non trascinare con sé l'incubo di quegli unghioni e di quello strazio, e trasformarsi in puro esplosivo terrore: «E come l'un pensier dell'altro scoppia, / così nacque di quello un altro poi, / che la prima paura mi fé doppia» (XXIII, 10-12).

Il che significa che quell'associazione fatta agnizione e pensiero è un breve lampo, sùbito soverchiato dalla realtà ch'è stata appena lasciata alle spalle e che ora si ripresenta alla mente come spaven-

[19] Per l'analisi di un siffatto lessico rimando, tra molte, alle belle pagine di A. Battistini, *L'inabissamento nella «tenace pece» (If. XXI)* e in specie al par. 3, *Parole che graffiano e squartano*, in Id., *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 89-114, che a sua volta giustamente rinvia a A. Roncaglia, *Lectura Dantis: Inferno XXI*, «Yearbook of Italian Studies», I, 1971, pp. 3-28.

tosa minaccia. Direi dunque che sì, in questo inizio del canto, attraverso il richiamo alla favola, Dante ci offra il senso morale, o la "moralizzazione", di ciò che ha raccontato nel canto precedente, ma che riesca a farlo senza uscire dalla incalzante dimensione drammatica della situazione in cui è immerso, e semmai trasforma con arte somma quella potenziale fuoriuscita in un elemento attivo della transizione narrativa, e la arricchisce della vibrazione esistenziale del vissuto.

Si può continuare. La paura di Dante che i diavoli sopraggiungano per vendicarsi su di lui e Virgilio è fondata, e Virgilio è d'accordo, tanto da decidere di non proseguire sino all'inesistente ponte vicino del quale gli aveva falsamente parlato Malacoda (XXI, 106-111) e di cercare invece un pendìo meno ripido per scendere nella sesta bolgia. Ma ecco che i diavoli volando ad ali tese già li minacciano da presso, sì che a Virgilio non resta che stringere forte a sé Dante e gettarsi giù, scivolando lungo la roccia dell'argine sino a raggiungere il fondo della sesta bolgia alla quale i diavoli della quinta non possono accedere. La lunga e bella similitudine che assomiglia l'amorosa sollecitudine di Virgilio a quella della madre che nel cuor della notte, svegliata dall'incendio che brucia la casa, «prende il figlio e fugge e non s'arresta, / avendo più di lui che di sé cura, / tanto che solo una camiscia vesta» (40-42), deliberatamente allontana in nome di valori, affetti e comportamenti diversi da qualcosa che ci sembra di conoscere.[20] Intanto, questa discesa (e poi la risalita) alla bolgia ci ricorda ma non è

[20] E ci rimanda avanti, come osserva Mineo, *Lettura*, cit., pp. 28-29: «La denotazione materna di Virgilio si carica di significati. Da una parte si ha sicura indicazione del potere della ragione come, alla fine, decisiva e assoluta difesa dalla frode; dall'altra può esserci allusione a una nascita: Dante che nasce alla ragione. A conferma ricordo le parole di Stazio e il suo riconoscimento di una maternità virgiliana nei suoi confronti in quanto poeta: "de l'Eneida dico, la qual mamma / fummi e fummi nutrice poetando" (*Pg.* XXI, 97-98); ancora un indiretto rapportarsi di Dante a Virgilio come mamma si ha in presenza di Beatrice: "volsimi a la sinistra col respitto / col quale il fantolin corre a la mamma / quando ha paura o quand'elli è afflitto, / per dicere a Virgilio […]" (*Pg.* XXX, 43-46)».

certo paragonabile ai modi con i quali Dante scende portato da Virgilio al fondo della terza bolgia (XIX, 34-45), e poi ne risale: «Però con ambo le braccia mi prese; / e poi che tutto su mi s'ebbe al petto, / rimontò per la via onde discese» (XIX, 124-126). Ma non è questo il punto. Piuttosto, sembra lecito figurarsi i diavoli furibondi e scornati al sommo dell'argine che non possono valicare, proprio come il già visto falcone *crucciato* e *rotto* dopo l'attacco andato a vuoto, nel canto precedente: «Non altrimenti l'anitra di botto», ecc.

La corrispondenza è assai leggera, certo, ma acquista sapore se ne facciamo un nodo entro la rete più vasta e pervasiva – quasi una sottile rete nervosa – che percorre e unisce questi versi. Virgilio che si carica di Dante e *giù s'attuffa* e lo porta in salvo da una bolgia all'altra, fuori dalla portata degli *unghioni* e dei *roncigli* dei diavoli che incombono dall'alto, non è una sorta di modello rovesciato rispetto a quello proposto dalla favola?[21] La quale agisce dunque come l'efficace cardine attorno al quale ruota la transizione narrativa tra due momenti diversi e però strettamente legati: indietro, quale emblema riassuntivo di ciò che è avvenuto dall'incontro con Malacoda in poi, e avanti, quale ca-

[21] Vd. già al proposito Battaglia Ricci, *Imagini di fuor*, cit., pp. 755-756; da quanto detto si potrebbe ricavare una sorta di equivalenza Virgilio-rana, che però, a parer mio, non va irrigidita come dato a sé, ma per dir così sciolta entro le associazioni del linguaggio poetico sulle quali si fonda l'armonia e la coerenza fantastica del tessuto narrativo; c'è stato invece chi ha assunto quella equivalenza (mai però, ch'io sappia, a proposito della arrischiata iniziativa di Virgilio nel XXIII, ma sempre guardando indietro, ai canti XXI e XXII) come una chiave ermeneutica, per aprire al "vero" significato del testo; per esempio Varela-Portas, *Función*, cit., pp. 44 ss.: «como el ratón se pone en manos de la rana, Dante se pone en manos de Virgilio […] Virgilio se ofrece para proteger y guiar a Dante a través de la quinta bolgia. Dante acepta la proteción de Virgilio como el ratón la de la rana, y ambas parejas están indisolublemente ligadas y forman una unidad de destino»; ma entro tale "unità" lo studioso sottolinea gli elementi divergenti tra i due: Virgilio si è lasciato ingannare dai diavoli, Dante no; Virgilio è interessato al tragitto in sé e dunque a trovare il ponte, Dante vorrebbe sapere di più sui dannati..., e però finisce per concludere che «la parte racional y la parte irracional del alma, Virgilio y Dante, están inseparablemente unidas» perché così, in assoluto, deve essere. Naturalmente, per la fitta dimostrazione che qui non posso seguire, rimando direttamente a questo saggio e a quello contenuto in questo volume.

povolta prefigurazione di ciò che avverrà. Ma occorre aggiungere ancora che la reazione istantanea e coraggiosa di Virgilio di fronte all'incombente pericolo riscatta quel momento di ingenua credulità nei confronti delle parole di Malacoda, che aveva addirittura incrinato presso Dante la sua credibilità di guida (vd. XXI, 127-132), e che ancora alla fine del canto, a chiudere definitivamente la questione (ma appunto, a riscatto avvenuto), gli sarà sarcasticamente rinfacciato.[22] Il punto è delicato e ha fatto molto discutere, perché c'è chi ha insistito molto sulla *défaillance* di Virgilio e per contro sull'abbozzata reazione di Dante nei suoi confronti, e ne trasporta le conseguenze sin entro il nostro canto. Ci ha insistito Hollander, per esempio, tanto da scrivere a proposito di XXIII, 25-33: «It is interesting that while Virgil accepts this intuition […] it is Dante who causes him to act in a helpful matter, thus reversing his usual role as protector and guide».[23] Altri ne hanno

[22] Non posso entrare ora nelle numerose interpretazioni circa il comportamento di Virgilio che non si accorge che Malacoda lo sta ingannando, ma in generale penso che effettivamente il pagano Virgilio sconti la sua diversa concezione dei "demoni", e una altrettanto diversa concezione del male. Ma ciò richiede un discorso più lungo.

[23] Hollander, *Virgil and Dante*, cit., p. 94 (ciò lo farebbe simile, nel ripensamento dantesco, alla rana della favola: «In Dante's aftertought Virgil has become a frog»), il che darebbe ancora più spicco al rovesciamento della situazione, con Virgilio che prima mette a rischio Dante, e poi lo salva. Diversamente, e direi con particolare finezza, scrive invece D. Conrieri, *Il secondo e il terzo tempo dell'episodio dei barattieri («Inferno» XXII e XXIII 1-57)*, «Giornale storico della lett. italiana», CLXIII, 1986, pp. 1-26 [23]: «qui Virgilio mostra per il timore di Dante un consenso pieno, generato da medesimezza di stato d'animo e di processo psicologico con il suo discepolo (*Pur mo venieno i tu' pensier tra' miei, / con simil atto e con simile faccia*, vv. 28-29), e l'affidamento di Dante nella sua guida è completo e senza riserve. Nello spazio tra quel luogo testuale [*If. XXI, 127-132*] e questo si è compiuta in Virgilio una mutazione di atteggiamento nei confronti della pericolosità per sé e per Dante dei Malebranche […]. La mutazione risulta compiuta indipendentemente dalla conoscenza, che verrà acquisita solo al termine del canto XXIII (cfr. 133 ss.), da parte di Virgilio di essere stato ingannato dai demonî; essa appare maturata, dunque, per uno svolgimento interiore avvenuto nel poeta a seguito dello spettacolo di ferocia e di malizia offerto dai Malebranche nel corso del canto XXII, l'incidenza del quale si precisa così, al di là del piano della generale progressione narrativa, sulla variazione tematica e di rapporto tra i personaggi che si registra, pur nell'ambito di una marcata

voluto fare un nodo cruciale inteso a mostrare la superiorità del cristiano sul pagano, come per esempio Riccardo Bacchelli, che ha parlato di una «riluttanza cristiana e perciò *toto cælo* superiore e più prudente e meglio ispirata di tutta la filosofica sapienza e sicurezza della mente virgiliana».[24] In ogni caso, comprendiamo meglio, così, il senso profondo e quasi la necessità tutt'altro che esornativa di quella similitudine con la madre che, per salvare il figlio, lo afferra «e fugge e non s'arresta, / avendo più di lui che di sé cura». Se è vero che Virgilio non ha capìto chi aveva dinanzi e ha messo in pericolo se stesso e Dante, e che costui, più accorto, è stato lì lì per ribellarsi, ebbene, è pur vero che anche Dante, come Virgilio, ha ora il suo riscatto, e rinnega quel moto di ribellione e torna a rendere omaggio alla figura ch'è insieme, indissolubilmente, guida e madre.

3. Passiamo direttamente alla seconda metà del canto. Un elemento importante che è già stato messo ripetutamente in rilievo e va almeno ricordato è costituito dalla indubbia corrispondenza che stringe insie-

affinità per questi rispetti, tra il tempo finale e quello iniziale dell'episodio dei barattieri. Che si conclude con il ristabilimento della completa concordia di impressioni e di valutazioni tra Dante e Virgilio, convertitosi dall'imprudenza alla prudenza di fronte alle forze diaboliche»; e vd. anche la nota che segue.

[24] R. Bacchelli, *Da Dite a Malebolge: la tragedia delle porte chiuse e la farsa dei ponti rotti*, «Giornale storico della lett. italiana», CXXXI, 1954, pp. 1-32 [26]; gli farà eco più tardi S. Guyler, *Virgil the Hypocrite-Almost: A Re-interpretation of "Inferno" XXIII*, «Dante Studies», XC, 1972, pp. 25-42 [40]: «As a poet, Dante, with a sniker, has subtly pointed out the superiority of his own Christian poem to that of its pagan model»; interessante è ancora D. Conrieri, *Lettura del canto XXI dell'«Inferno»*, «Giornale storico della lett. italiana», CLVIII, 1981, pp. 1-43, che scrive dell'abile orazione di Malacoda, e dell'imprudenza di Virgilio «vista in rapporto al limite storico e teologico del personaggio», il pagano Virgilio il quale «dispone della forza della ragione, ma non è illuminato dalla lezione evangelica, e […] si lascia persuadere dal discorso di Malacoda. E lo scopo di Malacoda è precisamente persuadere e ingannare Virgilio per mostrare a Dante la fallacia della sua guida e indurlo così a disperare della conclusione del rischioso viaggio»; colgo l'occasione di queste citazioni dai due saggi di Conrieri sui canti XXI-XXIII di Malebolge per dire che lo studioso ne indaga bene la trama lessicale e stilistica, sì da costituire a mio parere uno dei più importanti punti di riferimento sull'argomento.

me attraverso «una serie di echi davvero impressionante»[25] i sonetti del *Fiore* dedicati all'ipocrita Falsembiante (si tratta della serie 88-127) e il nostro canto, quello appunto degli ipocriti. Fondamentale al proposito è una pagina di Raimondi alla quale ha fatto seguito l'ampia indagine di Vanossi e infine la bella e minuziosa e convincente analisi di Irene Maffia Scariati, ricca di importanti conferme.[26] Non voglio ripetere cose già dette bene da altri, e rimando dunque agli studiosi appena citati, ricordando tuttavia, semplificando un poco, che l'ipocrisia è di fatto il nome del peccato di falsità e inganno quando sia commesso da uomini di religione, e cioè quando sia specialmente evidente il contrasto tra il peccato medesimo e l'apparenza virtuosa – si può dire, istituzionalmente virtuosa – sotto la quale quello si copre e mistifica le proprie inconfessate motivazioni: in figura, la doratura che

[25] Così M. Picone, *Il "Fiore": struttura profonda e problemi attributivi*, in Id., *Scritti danteschi*, cit., pp. 715-726 [724].

[26] E. Raimondi, *I canti bolognesi dell'«Inferno» dantesco*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 239-249; poi in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 39-63, con il titolo *Una città nell'*Inferno *dantesco* (sul canto, pp. 51-61: p. 54 sul *Fiore*]; L. Vanossi, *Dante e il «Roman de la Rose». Saggio sul «Fiore»*, Firenze, Olschki, 1979, in part. pp. 325 ss.; I. Maffia Scariati, *Fiore Inferno in fieri: schede di lettura in parallelo*, in *The Fiore in context. Dante, France, Tuscany*, a cura di Z. Barański – P. Boyde, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, pp. 273-313: in part. p. 275 per ulteriori "contatti" tra il nostro canto e il *Fiore*, e pp. 287-296 (§§ *L'arte di «bouler» e il contrappasso dei barattieri*, e *I barattieri e Falsembiante*) che finiscono di dimostrare la stretta connessione *Fiore*-*Commedia* in questi canti, e poi specialmente nel XXVIII; naturalmente altri hanno episodicamente toccato di questi rapporti: tra essi si deve ricordare soprattutto Maggini, *Lettura del canto XXIII*, cit., p. 9, al quale si deve il forte riscontro, approvatissimo da Raimondi, tra la terzina del *Fiore* 90, 9-11: «E ciascun dice ch'è religioso, / perché veste di sopra grossa lana, / e 'l morbido bianchetto tien nascoso», con rapporto invertito, nel canto dell'*Inferno*, nei confronti delle cappe dei dannati, ove «alla lana rozza è sostituita la superficie dorata, al panno morbido di sotto il grave piombo», con esito di «atroce canzonatura»; tra i molti da tempo segnalati, altrettanto forte è poi il rapporto in contesto affine tra *Fiore* 23, 11: «certa son ch'e' non ha lett'a Bologna» [*non ha "studiato", oppure "insegnato"*] e, nel nostro canto, v. 142: «Io udî già dire a Bologna».

copre le cappe di piombo (Tommaso, *Summa theologiae* II^{a} II^{ae}, qu. 111, a. 4, definisce l'ipocrisia: «defectus sanctitatis, et simulatio ipsius»).[27] Ma, con tutti i commentatori, si deve anche ricordare l'invettiva di Cristo contro quei "sepolcri imbiancati" che sono scribi e farisei ipocriti in *Mt* 23, 27: «Vae vobis scribae et Pharisaei hypocritae, quia similes estis sepulchris dealbatis quae a foris parent hominibus speciosa, intus vero plena sunt ossibus mortuorum et omni spurcitia», se non altro perché gli unici altri due ipocriti dannati da Dante, oltre i Frati godenti Catalano e Loderingo, sono i sommi sacerdoti Caifa e Anna responsabili della morte di Cristo: il che è *anche* un obbligato omaggio a questo famoso passo evangelico che fonda la nozione stessa di ipocrisia. Fermiamoci ora sui due frati bolognesi, che ci aspettiamo come altrettante reincarnazioni di Falsembiante. Ma il ritratto che Dante ci dà dei due è alquanto diverso, a dispetto dei legami con il *Fiore* che in ogni caso non riguardano specificamente loro ma tutti gli ipocriti, a cominciare dalle loro cappe fratesche, come abbiamo visto, e dal loro aspetto:

> Là giù trovammo una gente dipinta
> che giva intorno assai con lenti passi,
> piangendo e nel sembiante stanca e vinta.
> Elli avien cappe con cappucci bassi
> dinanzi alli occhi, fatte dela taglia
> che in Clignì per li monaci fassi.
> (58-63).

[27] Si tratta di una citazione assai presente negli studi, fatta anche da Mineo, che dedica all'ipocrisia alcune pagine ricche di fonti e riscontri (interessanti quelli ricavati da Gregorio Magno), alle quali non posso che rimandare: vd. Mineo, *Lettura*, cit., pp. 31-35; Scott, *Canto XXIII*, cit., p. 328 dopo aver citato Agostino, *Conf.* V, 10: «Foris lucet et intus lutum est», finemente commenta: «Vorrei suggerire che gli ipocriti sono infatti rei di aver commesso una specie di fraudolenta alchimia spirituale, sfruttando in tutti i modi le apparenze della santità nel tentativo di spacciare il piombo della loro corruzione morale per l'oro della santità spirituale» (vd. qui anche quanto si dice sul "modello" al quale sono ispirate tali cappe).

Anche Falsembiante si copre sotto abiti religiosi (la tonaca dei domenicani), e si atteggia come i falsi religiosi a creatura pensosa e sofferente, fingendo ciò che i dannati per ipocrisia sono condannati a soffrire per davvero: «[…] ffan la ciera lor pensosa e trista / per parer a le genti più pietosi, / e sì si mostran molto soffrettosi» (*Fiore* 89, 3-5),[28] e così, sofferenti, stanchi e «intenti al tristo pianto», certo dobbiamo immaginare anche Catalano e Loderingo. Ma propriamente di loro si dice solo che, pur attardati dal peso e dalla via stretta, mostravano gran fretta di parlare con lui, Dante, curiosi come sono di sapere se veramente sia vivo, e come possa essere senza la cappa di piombo. Sono loro che per primi si rivolgono a lui, che si dichiara e chiede a sua volta, ed è infine solo uno dei due, Catalano, che ripiglia la parola ribadendo che le cappe che li opprimono sono talmente pesanti da far cigolare per lo sforzo qualsiasi bilancia. E finalmente, dopo una così lunga e minuziosa introduzione che pur essendo perfettamente condotta ha assai ritardato l'atteso incontro, Catalano parla di sé e del compagno:

> Frati Godenti fummo e bolognesi:
> io Catalano e questi Loderingo
> nomati, e da tua terra insieme presi,

[28] Il tratto della "tristezza", prima simulata e poi, all'Inferno, diventata vera, è caratteristico degli ipocriti ed è motivo tutto biblico, ché il dantesco «collegio / dell'ipocriti tristi» (vv. 91-92) deriva insieme da *Iob* 15, 34: «congregatio enim hypocritae sterilis», e da *Mt* 6, 16 (entro un lungo passo ripetutamente scandito dall'ordine: «non siate come gli ipocriti»): «Cum autem ieiunatis nolite fieri sicut hypocritae tristes. Demoliuntur enim facies suas ut pareant hominibus ieiunantes». E proprio riguardo all'aspetto, quel «gente dipinta» del v. 58 deriverà dai "sepolcri imbiancati" di *Mt* 23, 27, conservandone il significato negativo, come poco diversamente sarà per il «viso dipinto» delle donne fiorentine vituperate da Cacciaguida, *Pd.* XV, 114; ma tutti i motivi tradizionali relativi agli ipocriti e alla loro immagine sono diffusamente ripresi da Giovanni di Salisbury, *Policraticus* VII, 21, *De ypocritis qui ambitione labem falsa religionis imagine nituntur occultare*, ch'è stato additato quale possibile fonte di Dante, meglio quale suo "ispiratore" da A. Pézard, *Du «Policraticus» à la «Divine Comédie»*, «Romania», LXX, 1948, pp. 1-36 e 163-191: in part., sugli ipocriti di Malebolge, pp. 186-191; vd. pure Id., *Dante sous la pluie de feu*, Paris, Vrin, 1950, pp. 387-390.

com'e' suol esser tolto un uom solingo,
per conservar sua pace; e fummo tali
ch'ancor si pare intorno dal Gardingo.
(103-108).

Tutto qui, in questo concentrato di cinque versi ch'è una stipata quanto esemplare *summa* di cose, un modello nel suo genere. Ripetiamo: *siamo stati entrambi Frati Godenti e bolognesi / ci siamo chiamati io Catalano e costui Loderingo / siamo stati assunti dalla tua città per conservarne la pace nel ruolo di podestà, tenuto di solito da uno solo / ci comportammo in modo tale che ancora oggi se ne vedono i risultati nelle rovine delle case degli Uberti, vicine alla vecchia torre del Gardingo*.[29] Da chi poco prima ha dichiarato: «I' fu' nato e cresciuto / sovra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa», dal passionale Dante, partigiano ansioso e mai sazio di notizie sulla sua città, insomma, ci saremmo aspettati qualcosa di più di una esatta scheda che si conclude con la criptica allusione a un comportamento colpevole decifrabile con difficoltà e solo da un fiorentino: il che è appunto interpretabile come una forma di ipocrisia, come osserva Torraca: «Catalano evita una confessione esplicita; ricorre ipocritamente a una perifrasi: *fummo tali che* ecc. E chi può capire, capisca».

Non è questa la sede per aprire un capitolo di storia che testi e studi e commenti ci permettono ormai di ricostruire nelle sue linee portanti. Ma un breve, scheletrico riassunto dei fatti è necessario. Dopo la sconfitta e

[29] A proposito dell'incarico di podestà affidato ai due bolognesi, Dante scrive che si trattava di un ufficio solitamente affidato a un uomo solo («com'e' suol esser tolto un uom solingo»), trattandosi infatti di una novità per Firenze, quando invece altrove era una pratica comune; il Gardingo, o Guardingo, designa un'antica torre difensiva di origine longobarda «su una precedente fortificazione bizantina del sesto secolo, ottenuta utilizzando l'emiciclo del teatro romano»; così Porta, nella nota a G. Villani, *Nuova cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1990, II, 1, p. 61: «Alcuni dicono che fu [*l'antico Campidoglio*] ove oggi si chiama il Guardingo, di costa a la piazza ch'è oggi del popolo dal palazzo de' priori, la quale era un'altra fortezza. Guardingo fu poi nomato l'anticaglia de' muri e volte che rimasono disfatte dopo la distruzione di Totile, e stavanvi poi le meretrici».

la morte di Manfredi a Benevento, nel febbraio 1266, immediatamente «i Ghibellini e i Tedeschi cominciarono ad invilire e avere paura in tutte parti, e' Guelfi usciti di Firenze ch'erano ribelli, e tali a' confini per lo contado e in più parti, cominciarono a invigorire e a prendere cuore e ardire».[30] Nelle settimane e mesi seguenti la tensione continuò a salire mentre all'orizzonte si profilava ormai inevitabile un cambio di regime dietro al quale stava, come grande manovratore, papa Clemente IV.[31] Un'accelerazione ci fu alla fine dell'estate, quando le due fazioni si divisero apertamente sulla questione della tassa con la quale pagare i 600 mercenari tedeschi che contribuivano a puntellare il potere ghibellino e che il papa voleva a tutti i costi che fossero allontanati. In seguito al forte movimento di popolo, con il quale s'era schierato il ghibellino "traditore" dei suoi Gianni Soldanieri (*If.* XXXII, 121), con una decisione in seguito molto criticata, il fatale 11 novembre il capo ghibellino conte Guido Novello, dopo scontri e disordini ma senza che si arrivasse al confronto armato vero e proprio, abbandonò Firenze con le truppe sue e quelle tedesche, segnando di fatto la fine del potere ghibellino in città. Poi, rapidamente pentitosi, tentò inutilmente di rientrarvi. Dopo di che, in città ci fu almeno un tentativo di evitare ritorsioni e vendette sanguinose mediante un abbozzo di politica matrimoniale tra Guelfi e Ghibellini (quella che portò al matrimonio di Guido Cavalcanti con Beatrice degli Uberti), ma le cose avevano preso ormai una direzione sola. Il giorno di Pasqua del 1267 arrivò a Firenze, mandato da Carlo

[30] Villani, *Nuova cronica*, cit., I, p. 430: VIII 13.

[31] Scrive Salvemini, in un lavoro fondamentale per la nostra lettura e che dovrò citare ancora, che morto Manfredi i Ghibellini «tentarono tutte le vie per conservare il potere, che loro sfuggiva dalle mani; adoprarono le arti politiche con una certa abilità e, fallite queste, ricorsero alle armi; ma perdettero; e perdettero perché la loro rovina era irreparabile; per essi era questione di cadere più o meno presto, più o meno onoratamente, ma dovevano sempre cadere» (G. Salvemini, *Excursus I. Il passaggio del Comune di Firenze a parte guelfa (1266-67)*, in Id., *Magnati e popolani in Firenze dal 1280 al 1295* [Firenze, Carnesecchi, 1899], a cura di E. Sestan, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 194-231 [200]); quanto al papa, è nominato da Dante in *Pg.* III, 125, quale mandante morale dello scempio del corpo di Manfredi, a Benevento.

d'Angiò occupato nel Regno di Napoli, un contingente di ottocento cavalieri francesi guidati da Jourdain de l'Isle; molti ghibellini fuggirono e il potere guelfo si consolidò definitivamente, e fu probabilmente allora che scoppiarono i disordini che portarono alla distruzione delle case degli Uberti, ghibellini, alla quale, nella *Commedia*, Catalano allude.

Questa traccia segue quanto racconta Giovanni Villani, sostanzialmente ripreso, seppur con varie correzioni, dagli storici moderni, che hanno puntualizzato molte circostanze e precisato nomi e funzioni, da Davidsohn a Salvemini sino al recente buon compendio di Najemy.[32] Da tutti questi (e da molti altri che nel tempo a questi si sono continuamente rifatti) spicca molto bene il ruolo, o meglio il non-ruolo, che Catalano e Loderingo ebbero in questa storia. Va detto innanzi tutto che si trattava di due personaggi di spicco, l'uno, Catalano, di famiglia guelfa, e l'altro, Loderingo, di famiglia ghibellina, in «straordinario sodalizio» da tempo associati nella professione di podestà della quale avevano lunga e vasta esperienza.[33] Come culmine della loro carriera si può considerare il go-

[32] Villani, *Nuova cronica*, cit., I, pp. 430-441: VIII, 13-17; oltre che sul Villani, per quanto segue mi baso per l'essenziale su R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1969, II, pp. 806-860; Salvemini, *Il passaggio*, cit. alla nota prec.; J. M. Najemy, *Storia di Firenze. 1200-1575*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 85-91; gli stessi dati e le relative valutazioni politiche sono anche in F. Torraca, *Catalano e Loderingo*, in Id., *Studi danteschi*, Napoli, Perrella, 1912, pp. 213-248 (pp. 237-248: *Appendice* di documenti), studio condotto in contemporanea a quello di Salvemini, ma indipendentemente da esso (vd. avanti, nota 40); in sostanziale, ribadito accordo con Salvemini rispetto a Davidsohn su problemi che non toccano il filo del nostro discorso è poi M. Tarassi, *Il regime guelfo*, in S. Raveggi *et alii*, *Ghibellini, Guelfi e popolo grasso. I detentori del potere politico a Firenze nella seconda metà del Dugento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 72-164, in part. pp. 72-90, ove è una nuova aggiornata analisi dei fatti del 1266 (che, anticipo, significativamente trascura di nominare i due Frati Godenti), e un più recente riassunto di quelle vicende è ora anche in S. Diacciati, *Popolani e magnati. Società e politica nella Firenze del Duecento*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2011, pp. 282-285.

[33] L'espressione a testo è di M. Gazzini, *Confraternite e società cittadina nel Medioevo italiano*, Bologna, CLUEB, 2006, p. 140, in un contesto del tutto positivo verso i due; della stessa studiosa vd. anche *Fratres et milites tra religione e politica*.

verno di Bologna nel 1265, ove operarono per la concordia tra le fazioni dei Lambertazzi e dei Geremei e dettarono nuovi importanti *Ordinamenti* per il governo della città (tra l'altro furono loro, nell'aprile, a mettere a statuto l'obbligo per i notai di trascrivere entro due giorni contratti e testamenti negli istituiti *Memoriali* del comune: oggi, restano i volumi dal 1265 al 1436).

Sui due Frati, l'indomani della morte di Manfredi, puntò Clemente IV, al quale era stata rimessa la signoria di Firenze, per gestire il periodo di transizione che si apriva in città, e il 16 maggio 1266, da Viterbo, provvide a nominarli «Rectores pro domino papa civitatis Florentie», ove entrarono il primo di luglio o qualche settimana prima.[34] Obiettivo del papa, di là dai "serpentini" accordi con i Ghibellini, era quello di arrivare al più presto a un mutamento di regime, prima che il paventato arrivo di Corradino contribuisse a ricreare in Toscana un vasto fronte ghibellino, e non c'è dubbio che Catalano e Loderingo, che formalmente dovevano limitarsi a fare opera di pacificatori tra le fazioni, avrebbero dovuto adoperarsi a questo scopo squisitamente politico. Ma la lotta interna tra Ghibellini, Guelfi e Popolo, ove ogni parte aveva i suoi propri rappresentanti e capi in seno alle istituzioni del potere, era troppo radicata e pressoché impenetrabile per i due Frati e

Le milizie di Gesù Cristo e della Vergine nel Duecento, «Archivio Storico Italiano», CLXIV, 2004, pp. 3-78, e *I disciplinati e la milizia dei frati Gaudenti, il comune di Bologna e la pace cittadina: statuti a confronto (1261-1265)*, «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», CI, 2004, pp. 419-437; su Catalano e Loderingo, vd. ancora in particolare G. Gozzadini, *Cronaca di Ronzano e memorie di Loderingo d'Andalò frate gaudente*, Bologna, Società Tipografica Bolognese, 1851, che a una lunga e minuziosa prima parte nella quale si ricostruisce tra molti elogi l'attività podestarile di Catalano e Loderingo, fa seguire una *Appendice* di documenti, tra i quali le lettere di Clemente IV ai due Frati, sia quella di nomina che quella che li sollevava dall'incarico (rispettivamente, docc. n. 18 e n. 20, pp. 166-167); si veda pure G. Ortalli, *s.v. Catalano di Guido di donna Oria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (*DBI*), XXII, 1979, pp. 276-278; L. Gatto, *s.v. Andalò, Loderengo*, ivi, III, 1961, pp. 50-52.

[34] Diacciati, *Popolani e magnati*, cit., p. 283n, corregge Salvemini: i due frati sarebbero entrati in carica qualche tempo prima del luglio 1266.

la lotta politica esterna che sovradeterminava il destino di Firenze passava troppo alta sul loro capo, sì che, in buona sostanza, non riuscirono a nulla. Su ciò c'è concordanza tra gli storici: l'11 novembre non ebbero niente a che fare con la decisione di Guido Novello di lasciare la città, e si limitarono a soddisfare la sua richiesta d'avere le chiavi d'una porta di Firenze per potersene uscire con i suoi armati. Pare, anzi, che secondo lo spirito del loro mandato, «pregassono il conte che·ssi tornasse all'albergo e non si dovesse partire, ch'eglino aqueterebbero il popolo».[35] Come suggerisce Davidsohn, può ben essere che il loro fosse un comportamento ipocrita, dato che la partenza del conte insieme ai mercenari tedeschi era appunto l'obiettivo del papa che a loro e al Comune l'aveva espressamente imposto con una lettera da Viterbo sin dal 3 luglio,[36] ma è però singolare che pochi giorni dopo, il 22 novembre, lo stesso papa, esautorando di fatto i due Frati, comunicasse alle autorità di Firenze che avrebbe inviato quale suo rappresentante il deciso e abile Elia Peleti, canonico di Beauvais, destinato a una importante carriera ecclesiastica, e il 23 annunciasse a Catalano e Loderingo che avrebbe loro concesso la possibilità di deporre il mandato, come più volte avevano sollecitato.[37] Tra l'altro, già a metà ottobre il papa aveva inviato a Firenze una dura lettera accusando la città di aperta ribellione e ordinando che fosse nominato podestà un suo uomo di fiducia, il barone romano Jacopo di Collemezzo, al quale do-

[35] Villani, *Nuova cronica*, cit., VIII, 14, p. 435.

[36] La lettera papale è ripubblicata nell'*Appendice* del Gozzadini, *Cronaca di Ronzano*, cit., pp. 166-167, doc. 19 (anche in D. M. Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, Venezia, Coleti, 1787, II, p. 83, doc. XXIV).

[37] Davidsohn, *Storia*, cit., II, p. 835n. Si veda la conclusione della lettera del 23 novembre (ma il 27 dicembre erano ancora in carica): «Sane vobis, dilecti filii Lotharinge et Cathalane Fratres, qui ex nostro mandato in Florentinae Civitatis regimine per tempus aliquod laborastis, petitam saepe recedendi licentiam, ut vestro religioso proposito vacare liberius valeatis, tenore praesentium duximus concedendam» (in Gozzadini, *Cronaca di Ronzano*, cit., p. 167, doc. 20; anche in Federici, *Istoria*, cit., II e pp. 83-84, doc. XXV).

veva essere affidato il governo della città e la giurisdizione (ma ciò non avvenne per l'indisponibilità di Jacopo), onde Davidsohn conclude che «i Frati Godenti con la loro attività di governo in Firenze avevano procurato al Papa una completa delusione; egli stava per mandarli via con ogni disonore».[38] A completare il quadro, si sa anche che Catalano e Loderingo, uomini d'esperienza, non volevano accettare il poco promettente mandato, sì che il papa dovette richiamarli all'obbedienza alla quale erano tenuti; poi, chiesero più volte di essere sostituiti, come abbiamo visto, e alla fine dell'anno finalmente lasciarono il posto al Peleti.[39] Ripercorrendo le pagine degli storici altro si

[38] Davidsohn, *Storia*, cit., II, pp. 824-825; di certo sulle trame politiche dei due Frati non si sa nulla e in concreto Davidsohn si limita a ricordare che Catalano, ai primi di settembre, comunicò agli ambasciatori senesi che chiedevano la liberazione degli ostaggi trattenuti in Firenze, che non si poteva fare nulla senza espresso ordine del papa. Resta invece una ipotesi abbastanza inverosimile dello stesso Davidsohn, lasciata poi cadere dagli storici, che fossero Catalano e Loderingo a sobillare Gianni de' Soldanieri affiché abbandonasse il campo ghibellino per diventare Capitano del Popolo; per il primo punto, vd. Davidsohn, *Storia*, cit., II, p. 823; per il secondo, *ibid*., pp. 828-829, ove anche si legge: «se Dante colloca nel girone degl'ipocriti i Frati Gaudenti, egli avrà udito parlare nella sua prima infanzia di qualche loro equivoca macchinazione, di cui non è giunta a noi alcuna notizia»; tornando un momento al Villani, VIII, 13 (I, p. 431), egli pronuncia una dura accusa contro Catalano e Loderingo i quali «sotto coverta di falsa ipocresia furono in concordia più al guadagno loro proprio ch'al bene comune», la quale pare piuttosto "di maniera" e intesa a giustificare la condanna dantesca sostituendo qualcosa di privato a una attività e un peso politico che anche per lui risulta del tutto assente; ma è pure contraddittorio, perché nello stesso contesto afferma che i Frati dovevano ridurre le «soverchie spese» del Comune e che per questo subito «ordinarono XXXVI buoni uomini mercatanti e artefici, de' maggiori e migliori che fossono nella cittade, i quali dovessono consigliare le dette due potestadi, e provedere alle spese del Comune, e di questo novero furono de' Guelfi e de' Ghibellini»; in questo però certamente si sbaglia: l'istituzione del consiglio dei Trentasei, nell'ottobre-novembre, prima della partenza dei Ghibellini, fu imposta dal Popolo approfittando del varco che si era aperto tra le difficoltà dei Ghibellini e le ancora incerte attese dei Guelfi (vd. Tarassi, *Il regime guelfo*, cit., pp. 82 ss.), e certo fu cosa assai sgradita a Clemente IV.

[39] A loro scriveva infatti il papa il 12 maggio: «Si saecularibus implicari negotiis abhorretis qui quondam saeculo sed nunc Deo militatis, laudamus propositum et religiosum commendamus affectum. Scire tamen vos volumus quod religio non deseri-

potrebbe aggiungere, ma credo che a questo punto si possa tranquillamente ripetere il giudizio di Salvemini:

> La nostra opinione […] è che i frati non furono ipocriti: divisi d'opinione, messi in un Comune agitato e sconvolto come il fiorentino, per parte loro essi non poterono fare né del bene, né del male, e finirono collo scontentare più di tutti il Papa stesso; ma siccome in Firenze rappresentavano il Pontefice, che mentre si mostrava ben disposto verso i Ghibellini procurava intanto tutti i modi per distruggerli, essi furono ritenuti autori di tutto quello che per volontà del Papa avvenne. Dante, se invece di raccogliere accuse generiche formatesi per spiegare i fatti compiuti, avesse avuto agio di conoscere le lettere pontificie, avrebbe senza dubbio messo nell'Inferno al posto dei due Bolognesi il Pontefice stesso; il quale si servì di essi come di semplici strumenti, e dopo aver ingannati i Ghibellini, riescì, rendendo responsabili i due frati della sua ipocrisia, ad ingannare la storia.[40]

Sin qui nulla di nuovo, dunque, se non la necessità di ribadire le osservazioni di Davidsohn e il giudizio conclusivo di Salvemini circa il ruolo avuto dai due Frati Gaudenti. In particolare, è abbastanza straordinario che in quella situazione ne siano usciti netti da accuse infamanti (a parte quelle del Villani), non importa se vere o false, e ciò potrebbe ben essere un indizio in più della loro scarsa responsabilità nei confronti di ciò che stava accadendo. Con sottigliezza forse ecces-

tur sed fovetur si ad eius, qui iubere potest, imperium e mundanis tumultibus avulsus animus ad eosdem pro tempore non amandos sed potius tolerandos pro salute reducitur proximorum. Cum igitur civitas Florentina…», ecc. (in Gozzadini, *Cronaca di Ronzano*, cit., p. 166, doc. 18: anche in Federici, *Istoria,* cit., II, p. 82, doc. XXIII).

[40] Salvemini, *Il passaggio*, cit., p. 208; preciserei solo che, a conti fatti, essi non agirono neppure come strumenti, visto che non c'è nulla, in quei pochi mesi pieni di tensioni e di cose, che li veda coinvolti, e visto che, in carica dal luglio, già in autunno il Papa medesimo li aveva praticamente esautorati, prima di licenziarli a fine anno; anche il Torraca, indipendentemente da Salvemini, era giunto alla medesima sua conclusione: «inclino anche io a discolpare, ad assolvere, se così piace, i due bolognesi», aggiungendo: «ma chi, dopo meno di cinquant'anni, tra il 1305 e il 1315, richiamava alla memoria i fatti del 1266, quali aveva sentito raccontare, e pensava al compito affidato a que' due, ignorando come e perché non l'avessero eseguito, non poteva giudicarli innocenti, né scusarli» (*Catalano e Loderingo*, cit., p. 235).

siva, si può anche dire che a Firenze li aveva mandati il Papa, che dal Papa prendevano direttamente e ufficialmente gli ordini, e che se pure fossero riusciti a favorire in qualcosa i Guelfi, ebbene, ciò sarebbe rientrato nelle aperte regole del gioco, e nessuno se ne sarebbe stupito.[41] Ma come che sia, a questo punto si apre una questione.

A fronte delle conclusioni degli storici, ormai concordi nel limitare se non addirittura escludere particolari responsabilità di Catalano e Loderingo, in breve esautorati dal Capitano del Popolo, dai Priori, dal Consiglio dei trentasei e infine dal cappellano del Papa Elia Peleti, inviato a Firenze proprio a questo scopo, i commenti novecenteschi si presentano divisi. È facile osservare, infatti, sia le perplessità che nascono dal dover spiegare la condanna di Dante sulla base di prove così incerte, sia la pervicace tendenza a presentare l'eventuale "parzialità" di Catalano e Loderingo come la causa della sconfitta dei Ghibellini, cosa che è comunque, pur ammettendo quella parzialità, assurda. Di tale perplessità la prudenza stessa è indice: «essi, secondo il giudizio di Dante […] (ma quello della storiografia recente è molto più sfumato), non furono imparziali, tanto che i ghibellini vennero espulsi dalla città e le loro case distrutte».[42] Inglese non entra nel merito delle accuse, mentre il commento di Nicola Fosca conclude che «Catalano e Loderingo potevano ben rappresentare i disastrosi effetti dell'ipocrisia sul piano della politica e del vivere sociale», che è un modo tacito di aggirare la difficoltà. Altri, invece, li fanno responsabili non solo della distruzione delle case degli Uberti (avvenuta in ogni caso dopo che il loro mandato era scaduto), ma nientedimeno che della lotta medesima fra Guelfi e Ghibellini: «ad arte e celatamente, s'accordarono nel favorire i primi a danno dei secondi, così che poco do-

[41] Vedo che Nicola Fosca commenta, al v. 104: «In realtà, i due furono strumenti nelle mani di Clemente IV (circostanza ignorata dall'Alighieri e dai contemporanei)», il che mi sembra inverosimile perché, in Firenze, chi poteva ignorare che Catalano e Loderingo erano stati mandati dal papa quali suoi rappresentanti ufficiali e che, in quanto religiosi, erano per di più a lui legati dal vincolo dell'obbedienza?

[42] Bellomo, *Sul canto*, cit., p. 364.

po la fine del loro incarico nacquero disordini e tumulti che provocarono l'esilio e la persecuzione degli Uberti»,[43] e già Chimenz: «Ma i due reggitori, cedendo alle istigazioni di Clemente IV, nei pochi mesi del loro governo, seppero così bene, sotto l'apparenza dell'imparzialità, favorire i Guelfi (*fummo tali*, ci comportammo in modo tale), che questi cominciarono a distruggere le case dei Ghibellini e poi li cacciarono dalla città».[44] Altri, e sono forse i più, si limitano ad aderire alle parole di Dante, limitandosi a spiegare che i due Frati , sotto il manto di pacificatori, ipocritamente favorirono i Guelfi.[45]

Solo due, a quello che ho visto, riversano nell'analisi i risultati degli storici, e danno un tono diverso alla loro interpretazione, Poletto e Trucchi.[46] Scrive il primo:

> E così ridicono quasi tutti i commentatori. Però v'ha chi afferma che il lor governo fu savio, e che per meglio *conservar la pace*,

[43] D. Alighieri, *Inferno*, a cura di E. Pasquini – A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1982.

[44] D. Alighieri, *Divina Commedia*, a cura di S. A. Chimenz, Torino, Utet, 1962; anche Bonora, *Gli ipocriti*, cit., p. 4, enfatizza oltre ogni credibilità le loro responsabilità: «A Firenze i due tradirono la loro missione e fra incertezze e compromessi determinarono la rovina di parte ghibellina e il prevalere di parte guelfa».

[45] Così anche Sapegno, in maniera più articolata: «essi si volsero ben presto a favorire di nascosto i guelfi, e prepararono cosí l'ambiente propizio alla rivolta popolare, scoppiata poco dopo la fine del loro governo, con cui i ghibellini furono cacciati e le case dei loro capi, tra cui quelle degli Uberti, distrutte e incendiate; in tal modo i due podestà lasciarono in tutti il sospetto di una condotta subdola e parziale e si disse che, "sotto coverta di falsa ipocrisia furono in concordia piú al guadagno loro proprio che al bene comune" (Villani, *Cron.* VII, 13). Le indagini degli storici moderni hanno dimostrato che tale sospetto rispondeva al vero, e che i due frati operarono di fatto come strumenti della politica intrigante del papa Clemente IV, rivolta a favorire in tutta la Toscana il trionfo di parte guelfa» (ove l'ultima frase mescola cose diverse: che i due Frati fossero strumenti nelle mani di Clemente IV nessuna ipocrisia sarebbe valsa a coprirlo, ma gli storici moderni si sono dovuti arrendere, non trovando prove dei *sospetti* a carico di quelli).

[46] D. Alighieri, *Divina Commedia*, con commento di G. Poletto, Roma-Tournay, Desclee, 1894; E. Trucchi, *Esposizione della Divina Commedia di Dante Alighieri. Inferno. Purgatorio. Paradiso*, Milano, Toffaloni, 1936.

> istituirono il magistrato o consiglio de' *trentasei buoni uomini*; e furono le prepotenze de' Ghibellini che diedero cagione al popolo d'insorgere, il quale cacciò i Ghibellini abbattendone le case, specialmente quelle degli Uberti […] Catalano e Loderingo, vedendo vani i loro sforzi, avevano già prima chiesto di dimettere il proprio officio; scoppiati que' tumulti, lasciarono Firenze, onde in molti invalse il sospetto che si fossero lasciati corrompere dai Guelfi a danno de' Ghibellini.

E di rincalzo il secondo:

> Fu vero tradimento quello dei Frati Gaudenti bolognesi? Forse no: da una parte la disciplina che li assoggettava ai voleri del Pontefice, il vero colpevole secondo alcuni, e il fervore dei partiti in Firenze servon loro di scusa; d'altra parte le lunghe benemerenze da essi acquistate presso altre città, la creazione del Consiglio degli Anziani nella stessa Firenze e il modo come terminarono la vita, nel Claustro di Ronzano, Catalano nel 1285, Loderingo nel 1293, parlano in loro favore. Ma ai tempi di Dante la storia, benchè recente, nascondeva molti dei suoi documenti, e guelfi e ghibellini accagionarono i due bolognesi di tutte le calamità cittadine, sicchè lo stesso giudizio che qui ne fa Dante è ripetuto dal Villani e dal Malespini.[47]

[47] Catalano e Loderingo, dopo l'esperienza fiorentina, tornarono ad avere incarico di pacieri a Bologna, nel 1267, con qualche risultato che però nel tempo non si mantenne; in quell'anno stesso, uno appresso all'altro contribuirono con altri quattro confratelli all'acquisto a Ronzano, sui colli attorno a Bologna, di un piccolo monastero e di varie proprietà adiacenti, che ristrutturarono e ampliarono; e qui, a Ronzano definitivamente lontani da ogni attività politica, vissero entrambi sino alla morte, dedicandosi all'amministrazione delle loro proprietà, testimoniata da svariati documenti di compravendita di vigne e boschi, e alle pratiche religiose: Catalano, in particolare, ricoprì qualche incarico all'interno dell'Ordine: per ciò, vd. Gozzadini, *Cronaca di Ronzano*, cit., pp. 44 ss., con abbondante appendice documentaria (il conte Gozzadini acquistò il complesso nel 1848, vi abitò e lo restaurò, facendone un centro di vita culturale); nel piccolo monastero di Ronzano era già stata per qualche anno Diana degli Andalò (1201-1236), sorella di Loderingo, suora domenicana di forte e tenace vocazione poi fondatrice del monastero di sant'Agnese a Bologna del quale divenne superiora; fu in rapporti diretti con san Domenico nel 1219, e con il beato Giordano di Sassonia; nel 1888 fu fatta santa da papa Leone XIII (vd. A. Ales-

Di nuovo, si potrebbe andar oltre nel considerare le soluzioni date nei vari commenti. Ma la questione alla quale accennavo resta, ed è così riassumibile: possiamo accontentarci di chiosare le parole di Dante secondo il senso che comunemente è loro dato, e insieme suggerire, con più o meno forza, che il suo giudizio nei confronti dei due Frati che «assistevano passivi» e «non davano noia a nessuno» (Salvemini) è probabilmente sbagliato o almeno fuori bersaglio, e ciò, come qualcuno suggerisce, per difetto di informazione? Personalmente penso di no, anche perché c'è qualcos'altro che non torna. Per esempio, il modo curioso di definire la loro colpa, che alla lettera può valere anche come una dichiarazione di impotenza, di inefficacia del tutto ovvia dinanzi a una lotta per il potere che aveva dinamiche sue proprie impermeabili a qualsiasi intervento dei due pacieri: "il risultato sta lì a testimoniare il nostro fallimento", e niente più. Si dirà – è stato detto – che le loro parole sono una prova in più di una pervicace ipocrisia. Sarà pure così, ma non c'è nulla, nel canto e in generale nel comportamento dei due Frati che ci segnali la specifica intenzione falsificante di una tale litote, che finirebbe per combinare due spiegazioni divergenti: l'ipocrisia di Catalano che occulta la colpa (ma appunto, quale? oltre il fatto di rappresentare il papa), e l'insufficiente informazione o, diciamo pure, la mancanza di prove da parte di chi s'è preso la responsabilità di dannarlo.

Ora, credo sia possibile tentare un'altra via, non alternativa ma capace di collaborare a una migliore comprensione del testo. Credo, infine, che l'evidente rimozione, quale ne sia la ragione, delle personali responsabilità di Catalano e Loderingo sia intesa a porre in primo piano una responsabilità più larga che copre e avvolge quella in-

sandrini, *Andalò, Diana d'*, in *DBI*, III, 1961, pp. 48-50); sopra, abbiamo visto citato il Malespini: cade dunque opportuno ricordare che ormai si dà la sua *Storia* come una copia, con qualche aggiunta entro i suoi limiti, di quella del Villani (a proposito dei due Frati, i rispettivi testi sono identici): vd. L. Mastroddi, *Contributo al testo critico della* Storia fiorentina *di Ricordano Malispini*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo», 103, 2000-2001, pp. 239-293.

dividuale. Dante poteva sapere benissimo quello che gli storici hanno accertato, e cioè che non c'era molto da dire sul conto dei due salvo il fatto che fossero stati strumenti, per altro singolarmente inefficienti, nelle mani del papa, e che fossero eminenti personaggi di un ordine, quello dei Frati Gaudenti, che fin dal nome, come voleva la voce popolare, sbandierava la propria ipocrisia: «Frati godenti fummo…».

Ma proprio questa è la loro colpa: essere i funzionari di una multipla ipocrisia che sfacciatamente esibiva se stessa nel momento medesimo in cui fingeva che due Frati venuti da Bologna potessero pacificare Firenze, quando tutti sapevano che essi erano «rectores pro domino papa», con quello che ne seguiva. Quel che poi avessero fatto o non fatto in quella situazione e congiuntura politica non era così importante: non poteva esserlo. Da questo punto di vista Dante va oltre tanti suoi commentatori. Evita di attribuire circostanziate responsabilità, e piuttosto denuncia la dimensione propria nella quale vive la sovrapposizione di potere politico e autorità religiosa: l'ipocrisia. Al proposito, c'è una cosa che va sottolineata. Di solito s'intende che tale sovrapposizione e la relativa durissima condanna dantesca riguardi innanzi tutto la Chiesa che occupa il campo del potere temporale e se ne riveste. È giusto, naturalmente, ma la condanna vale anche nel caso inverso, in cui sia il potere temporale ad ammantarsi di un potere religioso che non gli compete e però serve a mistificarne la natura (pertinentissima al proposito la definizione di Tommaso sopra citata: «defectus sanctitatis, et simulatio ipsius»), come mostra esemplarmente l'implicita ma indubitabile presa di distanza dal re santo, Luigi IX di Francia, che Dante non ha certo amato.[48]

E, riflettendo sul nostro canto, si può forse aggiungere che obiettivo di Dante, almeno nel caso specifico, non sia tanto quello di de-

[48] Credo di averlo mostrato nel saggio *Tra religione e politica: Dante, il mal di Francia e le "sacrate ossa" dell'esecrato san Luigi (con un excursus su alcuni passi del "Monarchia")*, «Studi danteschi», 69, 2004, pp. 23-117, al quale rimando.

nunciare un'ipocrisia troppo manifesta e conclamata per essere veramente tale, come quella del papa e della Chiesa tutta (ben altre saranno allora le colpe, quelle di sostanza), quanto l'ipocrisia che diremmo più mediocre e subdola di una "razza padrona" che sotto vesti e idealità religiose esercita nelle città un potere solo formalmente *super partes*, ma in realtà compromesso sino in fondo con gli interessi, la corruzione e la violenza della lotta politica, per meglio difendere il proprio ruolo sociale, e le proprie ricchezze. Insomma, proprio quello di cui erano correntemente accusati i nobili membri dell'ordine dei Frati della Milizia della Beata Maria Vergine, i Frati Gaudenti, i cui statuti permettevano di sposarsi, portare armi, dedicarsi agli affari…, e però ne facevano dei religiosi a pieno titolo con i relativi doveri: il voto di castità coniugale e il voto d'obbedienza, le insegne, l'abito, la lotta alle eresie..., e però anche con almeno due grandi privilegi: essere esentati da tasse e tributi, e non essere giudicati dalla giustizia civile, ma da quella ecclesiastica.[49] Senza entrare nel campo dei sarcasmi e delle denigrazioni volte contro l'Ordine, ai quali ha dato esemplarmente voce Salimbene

[49] Sull'Ordine fa ancora testo la citata *Istoria* di D. M. Federici, che nel *Codex diplomaticus*, nel secondo volume, con numerazione a sé delle pagine dopo la parte quarta e quinta, pubblica le regole dettate dal francescano Rufino Gorgone e approvate da Urbano IV il 23 dicembre 1261 con la Bolla *Sol ille verus* (Doc. XVIII, pp. 18-28), e una posteriore lunga serie di *Constitutiones* (Doc. XX, pp. 36-61: sul punto vd. P. Borsa, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Firenze, Cadmo, 2007, pp. 120-121, con più ampie indicazioni biliografiche); secondo Federici, *Istoria*, cit., I, pp. 90 ss., l'ordine per la verità non era nuovo, ma rifondato derivando da uno più antico costituito da Simone di Monfort al tempo della crociata contro gli Albigesi e riconosciuto da Innocenzo III con varie lettere a partire dal 1210, ma un importante studio di A. De Stefano, *Le origini dei frati gaudenti*, in Id., *Riformatori ed eretici del Medioevo*, Palermo, Ciuni, 1938, pp. 211-269, ha smentito tutto ciò, tracciando un documentato quadro della fondazione dell'Ordine e dei suoi primi tempi (ma pure della disistima che si era meritato); per una limpida esposizione del percorso politico dell'Ordine, sostanzialmente ristretto al decennio successivo alla fondazione, quando parve un utile strumento della politica papale per allargare la propria influenza sull'aristocrazia guelfa e per cooptare parte di quella ghibellina, vd. l'appena citato volume di Borsa, *La nuova poesia*, cit., pp. 150-154.

in pagine famose e sempre citate al proposito,[50] diamo rilievo, in questo quadro, a un particolare talvolta (non sempre) segnalato, che merita migliore attenzione.

I Frati ipocriti sono due, sappiamo, ma uno solo parla, mentre l'altro tace e nulla si dice di lui oltre il nome: Loderingo (o Loderengo) degli Andalò. Eppure è lui il più importante per famiglia, per carriera e per essere uno dei fondatori dell'Ordine e suo primo Priore, come anche Salimbene ricorda. Ora, si dà il caso che il "Gaudente" Guittone abbia avuto rapporti con l'autorevole confratello Loderingo in affari di compravendita di terreni a vigneto in Ronzano, ma soprattutto che al medesimo Loderingo abbia indirizzato una canzone, *Padre dei padri miei e mio messere* (XL), che tutto fa credere composta proprio per esprimergli, con la devozione dovuta a un superiore, solidarietà e conforto per la dura e contrastata esperienza fiorentina.[51] Il di-

[50] Salimbene de Adam, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Bari, Laterza, 1966, II, pp. 678-680 (ma vd. anche le pagine appena citate di De Stefano, *Le origini*, in part. pp. 257 ss.); Salimbene riassume in cinque punti la sua requisitoria contro i Frati Gaudenti, disistimati anche nella Curia romana: pur così ricchi non hanno edificato nulla né hanno fatto opere di carità; alla maniera dei potenti, *more potentum*, hanno strappato beni altrui con prepotenze e ruberie; hanno condotto vita dispendiosa e dedita ai piaceri; sono persone avarissime. Onde, quinto punto: a che servono? («Quinto et ultimo, quia non video ad quid deserviant in Ecclesia Dei, id est ad quid utiles sint»); si veda anche il sonetto del giudice Ubertino contro Guittone e il suo ordine, *Se 'l nome deve seguitar lo fatto* (in *Le Rime di G. d'Arezzo*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940, p. 251, n. 208); sul motivo delle critiche mosse ai Frati Gaudenti, anche per la ricchezza dei rimandi, vd. Borsa, *La nuova poesia*, cit., in part. pp. 22 ss., centrate sul sonetto di Guido a Guittone *O caro padre meo*, passibile di una duplice lettura, quale sonetto di lode che lascia trasparire in filigrana un duro atteggiamento di critica.

[51] Guittone, *Le Rime*, cit., pp. 108-110; nella *Lettera* VIII Guittone raccomanda alle preghiere del confratello Alamanno e, in fine, di Loderingo l'anima di un giovane novizio defunto che, nell'ipotesi di Margueron, sarebbe un figlio dello stesso Guittone: vd. Guittone d'Arezzo, *Lettere*, a cura di C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1990, pp. 102-109; gli atti relativi a compravendite di terreni che vedono protagonisti Loderingo e Guittone sono piuttosto tardi, del 1285: Gozzadini, *Cronaca di Ronzano*, cit., p. 46 e pp. 184-185, docc. 70-71-72; vd. pure C. Margueron, *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Paris, PUF, 1966, pp. 68-69, e A. Antonelli, *Un'inedita attestazione*

scorso di Guittone è tenuto a un livello di astrazione che non permette di andare oltre una generica topica morale: Loderingo sopporta gravi tribolazioni, ma eroicamente sa restituire bene per male (*Mt* 5, 43-46), e del resto le difficoltà in cui si trova sono precisamente quelle in cui un «crestian cavaleri» s'esalta, perché gli danno occasione di mettere alla prova la sua virtù in un incarico grande e difficile («Grande forte misteri»). Per questo, conclude Guittone, «Messer padre, del cor meo la cervice / devotamente ai piei vostri s'enchina», supplicando d'avere un posto nel cuore dell'illustre interlocutore e invocando su di lui la grazia divina. Non è molto, ripeto, ma la podesteria del '66 sembra convenire bene alle allusioni del testo, e quanto al dubbio di Margueron: perché non si parla anche di Catalano? si può rispondere che Guittone era personalmente legato a Loderingo, non a Catalano.

A questo punto, vorrei azzardare qualcosa di più, riservandomi di tornare in altra sede sulla questione. La canzone che segue quella a Loderingo è diretta a Guido Novello (XLI, *Guido conte Novello, se om da pare*: allo stesso è pure indirizzata la canzone XLIII, *Sovente vegio saggio*, legata alla XLI e forse precedente), cioè proprio al capo della parte ghibellina che allora reggeva Firenze e rappresentava per dir così la prima controparte dei due pacieri. Di per sé la cosa suscita curiosità, ma il testo, assai oscuro, non si lascia decifrare facilmente. Egidi, l'editore, ne tenta una parafrasi dichiaratamente provvisoria ma che aiuta a capire come anch'essa tocchi il tema morale del rendere bene per male e paia soprattutto raccomandare a Guido Novello di non sottovalutare l'occasione che Iddio gli sta offrendo. Che non si tratti del consiglio di dare fiducia ai due Frati reggenti, di smorzare i contrasti e di impegnarsi davvero a un percorso di pace con i Guelfi? E che non sia dunque una canzone "parallela" alla pre-

duecentesca del sonetto Omo fallito, plen de var pensieri *di Guittone d'Arezzo*, «Studi e problemi di critica testuale», 74, 2007, pp. 11-25, in part. pp. 11 ss.; vd. infine, per la data e l'occasione della canzone, accettato da Margueron, F. Torraca, *Studi su la lirica del Duecento*, Bologna, Zanichelli, 1902, p. 167.

cedente, quasi a formare un dittico? Si veda al proposito quanto cautamente propone Margueron circa la data di questa seconda canzone, aprendo la strada all'ipotesi appena fatta: «Ces reproches […] cet appel à témoigner d'une plus fervente reconaissance à Dieu pourraient bien dater de la période où régna l'accord, au moins apparent, entre le comte gibelin et la *cavalleria gaudente*, soit entre juillet et novembre 1266».[52]

Anche se la cosa resta da dimostrare in modo migliore, per parte mia ne sono convinto, e mi sento perciò di dire che Guittone ha rivolto a due degli attori di quella intricata stagione fiorentina, Loderingo e Guido Novello, con un procedimento tipicamente suo, un discorso politico abilmente dissimulato dietro la retorica morale e religiosa di facciata.[53] Per ora mi basta aver puntato il dito su questo nodo, che sicuramente rivela l'inaspettata ampiezza della polemica dantesca. Nella condanna dei due ipocriti, infatti, in modo tacito ma indubbio è coinvolto Guittone, uomo dell'Ordine legato d'amicizia con Loderingo che aveva collaborato a fondarlo e di cui era autorevole membro: Guittone che conforta e incoraggia l'amico proprio nella circostanza del suo delicato incarico fiorentino che lo vede (con Catalano) solo contro tutti. Insieme, è coinvolto l'Ordine medesimo nella sua totalità, per la sua costitutiva ipocrisia che lo vedeva atteggiarsi a una funzione *super partes* nel momento stesso in cui si faceva strumento della "serpentina" politica papale. Ma è infine coinvolto, sullo sfondo ma capa-

[52] Margueron, *Recherches*, cit., p. 211; la canzone, nell'ed. Egidi cit., pp. 110-111: la parafrasi, pp. 330-331; in questo quadro deve però entrare anche l'altra canzone indirizzata a Guido Novello, la XLIII: l'insieme resta tuttavia problematico ancorché molto interessante, come ancora mostrano le pagine di Margueron, *Recherches*, cit., in part. pp. 208-211, alle quali rimando.

[53] Com'è per esempio nella canzone *O dolze terra aretina* (ed. Egidi, XXXIII, pp. 89-93: è nei *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I, VIII, pp. 222-226); in una lettura della canzone ora in corso di stampa ho cercato di specificarne meglio il senso politico, ch'è quello di spingere Arezzo a tornare in seno all'alleanza con la guelfa Firenze.

ce di colorare di sé l'intera vicenda, l'ipocrita e ricattatorio ricorso alla religione quale spregiudicata arma politica di un guelfismo municipale le cui vecchie idealità – quelle di Brunetto – erano ormai moribonde e sostituite da ben altre e ben più concrete configurazioni del potere politico ed economico: direi infatti che sia proprio questo il modo con il quale Dante interpretava e giudicava il greve moralismo guittoniano. Di più. Se le canzoni di Guittone esplicitamente dirette a Loderingo e a Guido Novello sono davvero legate a quella medesima circostanza, non si può non osservare come di là da esse si configuri l'ipotesi di un vero e proprio intervento di Guittone a sostegno della linea papale, sì che infine anch'egli avrebbe la sua parte di responsabilità quale fiancheggiatore di una operazione politica guidata da una programmatica doppiezza. In questa luce, diventa possibile pensare che la conclamata ostilità di Dante verso Guittone non sia dovuta alle sole e note ragioni letterarie e culturali, ma che comporti pure, in sottofondo, un giudizio politico, nel momento in cui le vicende del 1266-1267, e il ruolo del papa in esse, potevano essere lette da Dante come l'anticipazione di qualcosa che l'aveva toccato da vicino: la politica filo-nera di Bonifacio VIII ripete quella di Clemente IV, mentre l'arrivo a Firenze l'1 novembre 1301 di Carlo di Valois con i suoi cavalieri non poteva non ricordare da vicino l'arrivo degli altri cavalieri, pure francesi, il giorno di Pasqua del 1267.

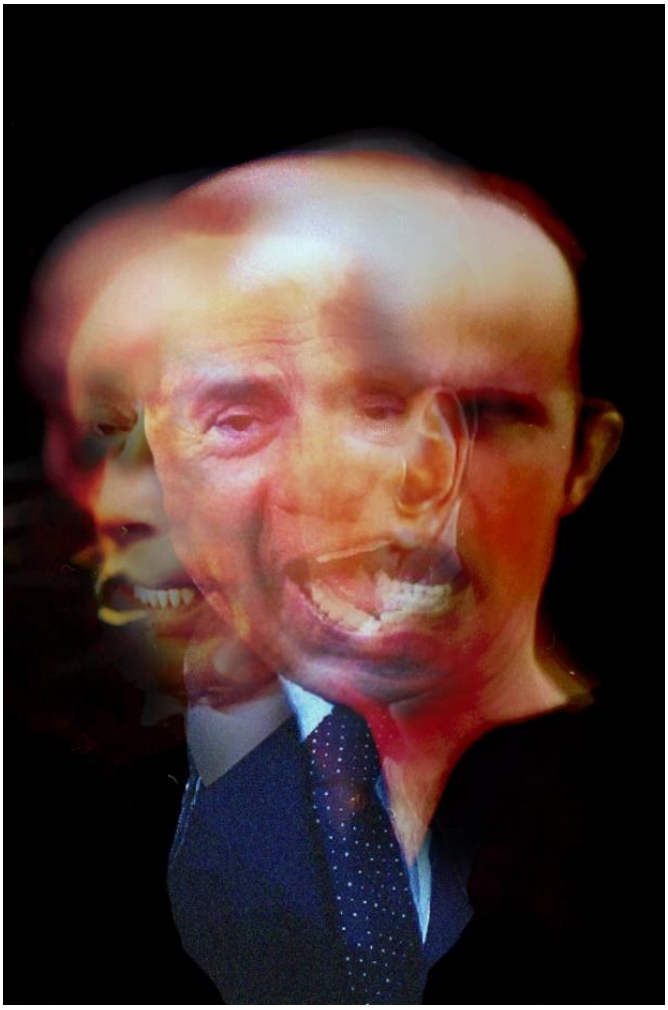
Ma lasciamo ora da parte queste suggestive ipotesi (per me, tuttavia, qualcosa di più che ipotesi) e torniamo al canto. Il fatto che la presenza di Loderingo si riduca al suo semplice nome, lasciando tutta l'iniziativa del dialogo al solo Catalano, dopo quanto detto sin qui ci apparirà come una singolare scelta dantesca che non solo attira *e contrario* l'attenzione, ma pure la indirizza verso un orizzonte più vasto che oltrepassa i singoli personaggi e le loro eventuali colpe personali, affatto trascurabili a fronte della imperdonabile colpa d'essersi fatti strumenti di una politica ipocrita, e d'averlo fatto quali membri di un Ordine che già era di per sé, nell'opinione di molti, un monumento all'ipocrisia.

Ancora poche parole, in conclusione. Dante comincia a rispondere a Catalano: «O frati, i vostri mali…» (109), ma di colpo s'interrompe, distratto dalla vista di «un crucifisso in terra con tre pali», un dannato, cioè, condannato a una pena diversa da quella degli altri che vanno oppressi dal peso delle cappe di piombo: giace nudo, inchiodato a terra con tre picchetti conficcati nel terreno, due ai polsi e uno ai piedi, ed è calpestato dalla lenta eterna marcia degli ipocriti.[54] Non c'è bisogno che Dante chieda nulla. Il dannato si contorce per la rabbia d'essere visto, e Catalano previene la domanda del poeta. Si tratta di Caifa, il sommo sacerdote degli ebrei, dannato insieme al suocero che l'aveva preceduto nella carica, per l'ipocrisia con la quale, durante una riunione d'emergenza del Sinedrio, ha mascherato il vero personale obiettivo: eliminare Gesù, che stava diventando il peggior nemico della casta sacerdotale, accampando la minaccia di una possibile sollevazione messianica che avrebbe provocato la repressione romana.[55] Si è detto molto sull'episodio, e mi limito dunque a rinviare alle letture citate sin qui. Personalmente, però, accentuerei la forte connessione con la condanna di Catalano e Loderingo, nel senso che Caifa diventa "figura" di Clemente IV (e, insieme al predecessore Anna, dei papi) che attraverso i suoi finti pacieri mostra di perseguire una politica di pace, mentre di fatto lavora per minarne la possibilità. Insomma, entrambi i "sommi sacerdoti" hanno nascosto un fine reale da perseguire a costo d'ogni violenza e delitto dietro uno scopo fittizio, che si rende credibile perché si presenta ispirato alle necessità del "bene comune" e garantito come tale dalla loro autorità di capi reli-

[54] Su questa tragica parodia della crocefissione di Cristo ha ben insistito Scott, *Canto XXIII*, cit., p. 331, che illustra pure il dilagante odio per gli ebrei, soprattutto dopo le crociate, quali "uccisori" di Cristo.

[55] Fonte è *Io* 11, 47 ss., là dove ai farisei spaventati e incerti sul da fare, schiacciati dalla predicazione di Gesù da una parte e dalla paura dei Romani dall'altra, Caifa consilia: «vos nescitis quicquam, nec cogitatis quia expedit nobis ut unus moriatur homo pro populo et non tota gens pereat».

giosi. Ciò significa che Catalano e Loderingo si sono posti al servizio del papa così come avrebbero obbedito a Caifa: proprio loro, i Frati gaudenti, pervertiti dal loro ipocrita conformismo, non sono in verità diversi da chi ha fatto condannare Cristo, cosa che essi stessi tornerebbero a fare. Dante finisce dunque per dirci che non esiste esempio più grande e addirittura definitivo per marchiare la gravità della loro colpa: colpa ch'è l'inevitabile, fatale frutto di una Chiesa – di ogni Chiesa – che mostruosamente pretende di restare se stessa e di conservare il suo linguaggio, nel momento medesimo in cui occupa il campo del potere terreno e ne persegue gli scopi.



Cortesia di Roberto Merani

Bibliografia

Alessandrini, A., *Andalò, Diana d'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, pp. 48-50

Alighieri, D., *Commedia*. *Inferno*, a cura di G. Inglese, Roma, Carocci, 2007

Alighieri, D. *De Vulgari Eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno Ed., 2012

Alighieri, D., *Divina Commedia*, a cura di S. A. Chimenz, Torino, Utet, 1962

Alighieri, D., *Divina Commedia*, a cura di F. Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001

Alighieri, D., *Divina Commedia*, con commento di G. Poletto, Roma-Tournay, Desclee, 1894

Alighieri, D., *Inferno*, a cura di A. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2006

Alighieri D., *Inferno*, a cura di E. Pasquini – A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1982

Alighieri, D., *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013

Antonelli, A., *Un'inedita attestazione duecentesca del sonetto* Omo fallito, plen de var pensieri *di Guittone d'Arezzo*, «Studi e problemi di critica testuale», 74, 2007, pp. 11-25

Augustinus Hipponensis, *Contra mendacium*, a cura di J. Zycha, Wien, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1900

Bacchelli, R., *Da Dite a Malebolge; la tragedia delle porte chiuse e la farsa dei ponti rotti* [1954], in Id., *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962

Baranski, Z., *Dante e i comici latini*, in Id., *«Sole nuovo, luce nuova». Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 129-151

Baranski, Z., *Il meraviglioso e il comico*, ivi, pp. 153-182

Barbato, M., *Baratta e barattieri. Lettura di 'If.', XXI*, «Rivista di studi danteschi», XVI/1, 2016, pp. 21-43

Barchiesi, M., *Arte del prologo e arte della transizione*, in Id., *Il testo e il tempo. Studi su Dante e Flaubert*, Urbino, Univ. degli Studi, 1987, pp. 13-111

Barchiesi, M., *Un tema classico e medievale: Gnatone e Taide*, Padova, Antenore, 1963

Battaglia Ricci, L., *Imagini di fuor / Imagini d'entro: nel mondo della menzogna*, in *Cento canti per cento anni.* I. *Inferno. Canti XVIII-XXXIV*, t. 2, Roma, Salerno Ed., 2013

Battistini, A., *L'arte d'inabissarsi o la retorica della "tenace pece" (Inferno, XXI)*, «L'Alighieri», XXXVIII, 1997, pp. 73-92

Battistini, A., *L'inabissamento nella «tenace pece» (If. XXI)* (1997), in Id., *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 89-114

Bellomo, S., *Sul canto XXII dell'"Inferno"*, «Filologia e critica», XXII, 1997, pp. 20-36

Benevenuti de Rambaldis de Imola *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam* [...] curante J. Ph. Lacaita, Florentiae, Barbèra, 1887

Bertini, F., *Gli animali nella favolistica latina dal "Romulus" al secolo XII*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo.* Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1985, II, pp. 1031-1051

Bisanti, A., *La tradizione favolistica mediolatina nella letteratura italiana dei secoli XIV e XV*, «Schede medievali», 24-25, 1993, pp. 34-51

Bonora, E., *Gli ipocriti di Malebolge*, in Id., *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 3-29

Borsa, P., *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Firenze, Cadmo, 2007

Bosco, U., *Il ludo dantesco dei barattieri*, in *Essays in Homour of John Humphreys Whirfield*, a cura di H. C. Davis *et* alii, London, St George's Press for the Department of Italian, University of Birmingham, 1975, pp. 30-40

Buti, F. da, *Commento sopra la 'Divina Commedia' di Dante Alligheri*, a cura di C. Giannini, Pisa, Nistri, 1858-1862 (rist. anast., con premessa di F. Mazzoni, ivi, 1989)

Cachey, T., *Cartografie dantesche: mappando Malebolge*, «Critica del testo», XIV/2, 2011, pp. 229-260

Carrai, S., *Attraversando le prime bolge. 'Inferno', XVIII*, «L'Alighieri», n.s., 37, 2011, pp. 97-110

Carrai, S., *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012

Carugati, G., *Canto XXII. Poets as Scoundrels*, in *Lectura Dantis. Inferno. A canto-by-Canto Commentary*, a cura di A. Mandelbaum – A. Oldcorn – Ch. Ross, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998, pp. 297-305

Casagrande, C. – Vecchio, S., *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987

Castelvetro, L., *Spositione a XXIX canti dell'*Inferno, a cura di V. Ribaudo, Roma, Salerno Ed., 2017

Chiari, A., *Il primo canto dei barattieri*, «Letture dantesche». I, 1944, pp. 3-39

Conrieri, D., *Il secondo e il terzo tempo dell'episodio dei barattieri («Inferno» XXII e XXIII 1-57)*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIII, 1986, pp. 1-26

Conrieri, D., *Lettura del canto XXI dell'«Inferno»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVIII, 1981, pp. 1-43

Contini, G., *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 369-405

Contini, G., *Espressionismo letterario*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1986)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 41-105

Crimi, G., *Canto XXII. Demonî e barattieri nella pece*, in *Cento canti per cento anni. I. Inferno, t. 2. Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno Ed., 2013, pp. 708-739

Croce, B., *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921

Davidsohn, R., *Storia di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1969

Dell'Aquila, M., *Dante lettore dei classici*, «Rivista di letteratura italiana», XXII/1, 2004, pp. 137-148

De Santis, F., *Storia della letteratura italiana*, con introduzione di L. Russo e a cura di M. T. Lanza, Milano, Feltrinelli, 1964

De Stefano, A., *Le origini dei frati gaudenti*, in Id., *Riformatori ed eretici del Medioevo*, Palermo, Ciuni, 1938, pp. 211-269

Diacciati, S., *Popolani e magnati. Società e politica nella Firenze del Duecento*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2011

Ellis, S., *Canto XXI. Controversial Comedy*, in *Lectura Dantis. Inferno. A Canto-by-Canto Commentary*, a cura di A. Mandelbaum – A. Oldcorn – Ch. Ross, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998, pp. 287-296

Favati, G., *Il jeu di Dante (Interpretazione del canto XXI dell'Inferno)*, «Cultura neolatina», 25, 1965, pp. 34-52

Federici, D. M., *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, Venezia, Coleti, 1787

Formisano, L., *Inferno XXII*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, a cura di E. Pasquini – C. Galli, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 23-46

Gatto, L., *Andalò, Loderengo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961

Gazzini, M., *Confraternite e società cittadina nel Medioevo italiano*, Bologna, CLUEB, 2006

Gazzini, M., Fratres et milites *tra religione e politica. Le milizie di Gesù Cristo e della Vergine nel Duecento*, «Archivio Storico Italiano», CLXIV, 2004, pp. 3-78

Gazzini, M., *I disciplinati e la milizia dei frati Gaudenti, il comune di Bologna e la pace cittadina: statuti a confronto (1261-1265)*, «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», CI, 2004, pp. 419-437

Ginsberg, W., *Hell's Borderlands: A Preliminary Carthography*, «Modern Languages Notes», 127, Supplement, 2012, pp. 146-154

Ginzburg, C, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, nuova ed. Milano, Adelphi, 2017

Gorni, G., *Canto XVII*, in *Inferno*, a cura di G. Güntert – M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 233-241

Gorni, G., *Dante: Storia di un visionario*, Roma-Bari, Laterza, 2008

Gozzadini, G., *Cronaca di Ronzano e memorie di Loderingo d'Andalò frate gaudente*, Bologna, Società Tipografica Bolognese, 1851

Guittone d'Arezzo, *Le Rime*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940

Guyler, S., *Virgil the Hypocrite-Almost: A Re-interpretation of "Inferno" XXIII*, «Dante Studies», XC, 1972, pp. 25-42

Hervieux, L., *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge. Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects*, t. II, Paris, Firmin-Didot, 1884

Hollander, R., *Virgil and Dante as Mind-Readers (*Inferno *XXI and XXII)*, «Medioevo romanzo», 9, 1984, pp. 85-100

Ildiko Baika, G., *Tongues of Fire and Fraud in Bolgia Eight*, «Quaderni d'italianistica», XXXII/2, 2011, pp. 5-26

Kleinhenz, Ch., *Barrators*, in *The Dante Encyclopedia*, a cura di R. Lansing, London-New York, Routledge, 2010

Kleinhenz, Ch., *Deceivers Deceived: Devilish Doubletalk in* Inferno *21-23*, «Quaderni d'Italianistica» 10, 1989, pp. 133-156

G. Ledda, *Per un bestiario di* Malebolge, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi – L. Marcozzi, Roma, Carocci, 2013, pp. 92-113

Lombardo, G., *La metafisica di Tommaso d'Aquino, aspetti etici e politici*, Milano, Lampi di stampa, 2016

López Cortezo, C., *La estructura moral del Infierno*, in *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso Internacional de la AHLM, a cura di J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, pp. 71-79

López Cortezo, C. *Las metamorfosis de Dante: una visión en la visión (If. XXIV-XXV)*, «Cuadernos de Filología Italiana», 6, 1999, pp. 39-48

López Cortezo, C., *Questione nº16: Gerione (*If. *XVII, 10-18) – Stellio (Plinio,* Nat. Hist. *XXX, 89),* «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de dantología », 9, 2008

Maffia Scariati, I., *Fiore Inferno in fieri: schede di lettura in parallelo*, in *The Fiore in context. Dante, France, Tuscany*, a cura di Z. Barański – P. Boyde, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, pp. 273-313

Malato, E., *Borsa*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970

Mandruzzato, E., *L'apologo "della rana e del topo" e Dante (*If. *XXIII 4-9),* «Studi danteschi», XXXIII/2, 1955-1956, pp. 147-165

Marcozzi, L., *Dante ed Esopo*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi – L. Marcozzi, Roma, Carocci, 2013, pp. 131-149

Margueron, C., *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Paris, PUF, 1966

Mastroddi, L., *Contributo al testo critico della* Storia fiorentina *di Ricordano Malispini*, «Bullettino dell'Istituto storico Italiano per il Medioevo», 103, 2000-2001, pp. 239-293

Mazzamuto, P., *Barattiere*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984

Mineo, N., *Lettura di «Inferno» XXIII*, in *L'opera di Dante fra Antichità, Medioevo ed epoca moderna*, a cura di S. Cristaldi – C. Tramontana, Catania, Cooperativa Universitaria Editrice di Magistero, 2008, pp. 11-69

Najemy, J. M., *Storia di Firenze. 1200-1575*, Torino, Einaudi, 2014 (ed. or. Oxford, Blackwell, 2006)

Nohrnberg, J., *Canto XVIII. Introduction to Malebolge*, Lectura Dantis. Inferno*: A Canto-by-Canto Commentary*, A. Mandelbaum – A. Oldcorn – Ch. Ross, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998, pp. 238-257

Ortalli, G., *Catalano di Guido di donna Oria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979

Osuna Fernández-Lago, A., *Introducción a las cuestiones 90 a 97*, in Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología II. Parte I-II*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1989

Padoan, G., *Il «Liber Esopi» e due episodi dell'«Inferno»* [1964], in Id., *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 151-169

Pagliaro, A., *Ahi Costantin*, in *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, pp. 253-291

Pagliaro, A., *La rapsodia dei diavoli*, ivi, pp. 311-324

Panicara, V., *Canto XXII*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di G. Güntert – M. Picone, Firenze, Franco Cesati, 2000, pp. 305-320

Parodi, E. G., *Il comico nella* Divina Commedia, in *Opere: Poesia e storia nella "Divina Commedia"*, a cura di G. Folena – P. V. Mengaldo, Vicenza, Neri Pozza, 1965, II, pp. 69-134

Pépin, J., *Allegoria*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970

Peraldo, G., *Summae virtutum ac vitiorum, tomus primus [-secundus]*, Lugduni, apud Gulielmum Rouillium, 1571

Pézard, A., *Dante sous la pluie de feu*, Paris, Vrin, 1950

Pézard, A., *Du «Policraticus» à la «Divine Comédie»*, «Romania», LXX, 1948, pp. 1-36

Picone, M., *Giulleria e poesia nella Commedia: una lettura intertestuale di Inferno XXI-XXII*, «Letture classensi» XVIII (1989), pp. 11-30

Picone, M., *Canto XVI*, in *Lectura Dantis Turicensis: Inferno*, a cura di G. Güntert – M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 221-231

Picone, M., *Canto XXI*, ivi, pp. 291-304

Picone, M., *Attraverso le Malebolge dantesche*, in *L'Inferno di Dante*. Atti della giornata di studi, a cura di P. Grossi, Parigi, Istituto italiano di cultura, 2004, pp. 65-94

Picone, M., *Scritti danteschi*, a cura di A. Lanza, Ravenna, Longo, 2017, pp. 491-507

Pinto, R., *Circe e la rotta di Ulisse*, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de dantología», 7, 2006, pp. 111-136

Pinto, R., *Indizi del disegno primitivo dell'*Inferno *(e della* Commedia*)*, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de dantología», 12, 2011, pp. 105-152

Pinto, R., *Il 2º Libro del* De Vulgari *e la genesi della* Commedia, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de dantología», 17, 2016, pp. 53-112

Pirandello, L., *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante*, in *Opere: Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1960, VI, pp. 343-361

Policastro, G., *Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il* topos *drammatico dell'incontro e il riuso simbolico del rito*, «Italianistica» 3, 2004, pp. 11-27

Presta, V., *Guglielmo Borsiere*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1965

Raimondi, E., *Una città nell*'Inferno *dantesco* [1967], in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 39-63

Rebuffat, E., *«Luogo è in Inferno detto Malebolge»: Una ricerca di topografia dantesca*, «L'Alighieri», 41, 2013, pp. 33-62

Roncaglia, A., *Lectura Dantis:* Inferno *XXI*, «Yearbook of Italian Studies», I, 1971, pp. 3-28

Russo, V., *Il canto XXIII dell'«Inferno»*, in *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier, 1968, II, pp. 225-256 (poi in Id., *Esperienze e/di letture dantesche: tra il 1966 e il 1970*, Napoli, Liguori, 1971, pp. 9-52)

Ryan, C. J., Inferno *XXI: Virgil and Dante. A Study in Contrasts*, «Italica», 59, 1982, pp. 16-31

Salimbene de Adam, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Bari, Laterza, 1966

Salinari, G., *Il comico nella* Commedia, in *Dante e altri saggi*, a cura di A. Tartaro, Roma, Editori Riuniti, 1973, pp. 495-508

Salsano, F., *Gerione*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1965

Salvemini, G., *Magnati e popolani in Firenze dal 1280 al 1295* [Firenze, Carnesecchi, 1899], a cura di E. Sestan, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 194-231

Sanguineti, E., *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Leo Olschki, 1961

Scolari, A., *Canto XXI*, in *Lectura Dantis Scaligera: Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 725-760

Scott, J., *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di G. Güntert – M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 321-334

Sozzi, B. T., *Canto XXII*, in *Lectura Dantis Scaligera: Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 761-798

Spitzer, L., *Two Dante Notes*, «Romanic Review», 34, 1943, pp. 256-262

Spitzer, L., *The Farcical Elements in Dante's Inferno, Cantos XXI-XXIII*, «Modern Language Notes», 59 (1944), pp. 83-88

Steinberg, J., *Dante e le leggi dell'infamia*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri – A. Punzi, Roma, Viella, 2014, t. II, pp. 1651-1659

Tarassi, M., *Il regime guelfo*, in S. Raveggi – M. Tarassi – D. Medici – P. Parenti, *Ghibellini, Guelfi e popolo grasso. I detentori del potere politico a Firenze nella seconda metà del Dugento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 72-164

Terracini, B., *Il canto XXVII dell'*Inferno, «*Lettere italiane*», VI, 1954, pp. 3-35

Tommaso d'Aquino, *De veritate = Le questioni disputate*, II. *La verità (Questioni 10-20)*, a cura di R. Goggi, O. P., Bologna, PDUL, 1992

Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica*, Pampilonae, ad Universitatis Studiorum Navarrensis aedes – Fundación Tomás de Aquino, 2006; *La Somma Teologica*, a cura dei Frati Domenicani, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2014

Tonelli, N., *Inferno XXI. Un ascensore per l'inferno*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, a cura di E. Pasquini – C. Galli, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 5-22

Torraca, F., *Catalano e Loderingo* (1899), in Id., *Studi danteschi*, Napoli, Perrella, 1912

Torraca, F., *Studi su la lirica del Duecento*, Bologna, Zanichelli, 1902

Trucchi, E., *Esposizione della Divina Commedia di Dante Alighieri. Inferno. Purgatorio. Paradiso.*, Milano, Toffaloni, 1936

Vanossi, L., *Dante e il «Roman de la Rose». Saggio sul «Fiore»*, Firenze, Olschki, 1979

Varela-Portas, J., *Función y rendimiento de una fábula de Esopo en la Divina Commedia (If. XXIII 1-9)*, in *Medioevo y literatura.* Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, a cura di J. Paredes, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 439-451

Vazzana, S., *Il diavolo parla toscano*, «L'Alighieri», XXXII/1, 1991, pp. 51-67

Vela, C., *Canto XXI. Il pellegrino tra diavoli e barattieri*, in *Cento canti per cento anni*. I. *Inferno: Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno Ed., 2013, t. 2, pp. 682-707

Villa, C., *«Comoedia: laus in canticis dicta». Schede per Dante: 'Paradiso', XXV 1, e 'Inferno', XXVIII*, «Rivista di studi danteschi», I, 2001, pp. 316-331

Villani, G., *Nuova cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1990

INDICE DEI NOMI

Adamo, Maestro, 42
Agostino d'Ippona, sant', 64, 69, 70n, 71n, 104, 147n
Alessandrini Ada, 158n
Alichino, 94, 115, 133, 134 e n, 135 e n, 136n, 138n, 140
Andalò, Diana degli, 158n, 159n
Andalò, Loderingo degli, 129, 152n, 162
Angiò Carlo d', re di Sicilia, 150
Anna, sacerdote 41
Anteo, 16
Antonelli Armando, 162n,
Argenti Filippo, 19n
Aristotele, 14n, 33, 34, 120

Bacchelli Riccardo, 105n, 108, 145 e n
Baranski Zygmunt, 19n, 61n
Barbariccia, 91, 121, 134n
Barbato Marcello, 74n, 76n
Barchiesi Marino, 53 e n, 61n
Battaglia Ricci Lucia, 131n, 138 e n, 143n
Battistini Andrea, 74n
Battistini Lorenzo, 5
Beatrice, 25, 142n
Bellomo Saverio, 74n, 138 e n, 156n
Benvenuto da Imola, 20n, 59 e n
Bertini Ferruccio, 132n
Bisanti Armando, 132n

Bonifacio VIII, Papa, 32
Bonora Ettore, 131n, 157n
Borrelli Marco, 5
Borsa Paolo, 161n, 162n
Borsiere Guglielmo, 26
Bosco Umberto, 74n, 75, 135
Buti Francesco da, 59 e n, 95

Cacciaguida, 26, 148n
Caccianemico Venèdico,
Cachey Theodor, 31n
Cagnazzo, 115, 140n
Caifa, 32, 41, 129, 130, 147, 166 e n, 167
Calcabrina, 94, 133, 134 e n, 135 e n, 136n, 138n, 141
Canettieri Paolo, 44n
Cappelli Guido Maria, 5, 6, 7
Cappuccio Chiara, 5
Carrai Stefano, 40n, 41n, 45n, 46n, 58 e n
Carugati Giuliana, 74n
Casagrande Carla, 40n, 64n
Caserza Guido, 5 e n
Castelvetro Ludovico, 134, 135 e n
Chiari Alberto, 105n
Chiavacci Leonardi Anna Maria, 15n, 75
Chimenz Siro Amedeo, 157 e n
Ciacco, 19n, 27 e n
Ciampòlo di Navarra, 39, 78, 87, 92, 93, 94, 96, 98, 100, 102, 103, 107, 108, 115, 117, 131, 133, 134, 135, 136, 138n, 139, 140
Circe, 20, 21 e n, 23
Clemente IV, papa, 129, 150, 152 e n, 154n, 156n, 157 e n, 165, 166
Conrieri Davide, 144n, 145n
Contini Gianfranco, 18n, 52 e n, 164n

Costantino, Flavio Valerio, imperatore, 43
Crimi Giuseppe, 37n, 74n, 128n
Cristaldi Sergio, 131n
Croce Benedetto, 75 e n

Davidsohn Robert, 151 e n, 153 e n, 154 e n, 155
De Blasi Margherita, 5
De Santis Francesco, 75 e n
De Stefano Antonino, 161n, 162n
De Vita Giovanni, 5
Dell'Aquila Michele, 45n
Diacciati Silvia, 151n, 152n
Domenico de Guzman, san, 158n

Eete, re della Colchide, 57
Egidi Francesca, 162
Ellis Steve, 74n, 75 e n, 87 e n
Ercole, 9, 45
Esopo, 128n, 132 e n, 133n, 135n, 136 e n, 137, 139n, 140n
Este Obizzo II d', 55

Falsembiante, 127, 146, 147, 148
Favati Guido, 74n, 75, 76, 114
Federici Domenico Maria, 153n, 155n, 151n
Folena Gianfranco, 74n
Fontana Niccolò da Ferrara, 55
Formisano Luciano, 74n
Francesco d'Assisi, san, 42

Galli Carlo, 74n, 75n
Gatto Ludovico, 152n
Gazzini Marina, 151n

Gerione, 6, 16, 17 e n, 18 e n, 19 e n, 20, 21, 23 e n, 25, 26, 29, 35, 44 e n, 47, 50, 68
Ghisolabella, 55, 56
Ginsberg Warren, 36n
Ginzburg Carlo, 44 e n 158n
Gomita, Frate, 78
Gorni Guglielmo, 17n, 44 e n
Gozzadini Giovanni, 162n
Graffiacane, 141
Grossi Paolo, 45n
Guido da Montefeltro, 42
Guittone d'Arezzo, 8, 127, 162 e n, 163 e n, 164, 165
Güntert Georges, 17n, 23n, 74n, 137n
Guyler Sam, 145n

Hervieux Léopold, 132 e n, 133n
Hollander Robert, 105n, 137n, 138n, 144 e n

Ildiko Baika Gabriella, 40n, 42n
Inglese Giorgio, 127n, 135 e n
Innocenzo III, Papa, 161n
Interminelli Alessio, 41, 50, 51, 59, 60, 66, 67
Isidoro di Siviglia, 120
Isifile, 56, 57, 58, 60

Kleinhenz Christopher, 74n, 87 e n

Landino Cristoforo, 136
Latini, Brunetto, 27, 28
Ledda Giuseppe, 37n, 44n, 46n
Leone XII, Papa, 158n
Lo Vecchio Musti Manlio, 75n

Lombardo Gaspare, 98 e n
López Cortezo Carlos, 34n, 35n, 44n, 46n, 73n
Lucano, 46
Luigi IX, re di Francia, 160

Maffia Scariati Irene, 146 e n
Malacoda, 93, 94, 95, 96, 129, 142, 143, 144 e n, 145n
Malato Enrico, 32n, 49n
Malvolti Catalano de', 8, 41, 129, 130, 131, 147, 148, 149, 151 e n, 152 e n, 153, 154 e n, 155n, 156, 158 e n, 159, 163, 164, 165, 166, 167
Mandruzzato Enzo, 136n
Manfredi, 129, 150 e n, 152
Marcozzi Luca, 37n, 128n, 132n, 133n, 135n, 140n
Margueron Claude, 162n, 163n, 164 e n
Mastroddi Laura, 159n
Mazzamuto Pietro, 16n, 116n
Mazzucchi Andrea, 5, 32, 49n
Medea, 40, 56, 57, 58, 66
Medici Daniela, 151
Medusa, 18
Mengaldo Pier Vincenzo, 39n, 74n
Messina Felice, 5
Mineo Nicolò, 131n, 134n, 139n, 142n, 147n
Minosse, 14n, 92
Montuori Francesco, 5

Najemy John. M., 151 e n
Nohrnberg James, 32n, 41n

Ortalli Gherardo, 152n
Osuna Fernández-Lago Antonio, 90n
Ovidio, Publio Nasone, 46, 58

Padoan Giorgio, 61n, 95n, 133n, 134n, 136, 137n, 139, 140n, 141
Pagliaro Antonino, 43n, 74n
Panicara Vittorio, 114 e n, 118
Parenti Patrizia, 151
Parodi Ernesto Giacomo, 74n
Pasquini Emilio, 157n
Peleti Elia, 153, 154, 156
Pépin Jean, 69
Peraldo Guglielmo, 38 e n, 63 e n, 64
Pezard André, 61n, 148n
Picone Michelangelo, 17n, 23n, 45n, 74n, 76n, 114, 118, 134n, 137n, 146n
Pier della Vigna, 9, 10, 11
Pirandello Luigi, 75
Polenta, Guido da,
Poletto Giacomo, 157 e n
Policastro Gilda, 45n
Presta Vincenzo, 26n
Punzi Arianna, 44n

Quaglio Antonio Enzo, 157n

Raimondi Ezio, 128n, 146 e n
Ranaldo Margherita, 5
Raveggi Sergio, 151n
Rebuffat Enrico, 39n
Romeo di Villanova, 11
Roncaglia Aurelio, 74n, 75, 141n
Rufino Gorgone, 161n
Russo Vittorio, 75n, 130 e n
Rusticucci Iacopo, 26, 27n
Ryan Christopher, 105n

Salimbene de Adam, 161, 162 e n
Salinari Giambattista, 74n, 75
Salisbury Giovanni di, 148n
Salsano Fernando, 18n
Salvemini Gaetano, 150n, 151 e n, 152n, 155 e n, 159
Sanguineti Edoardo, 35n, 36n, 40n, 52n, 75 e n, 76, 114
Sanguineti Federico, 37n
Scalia Giuseppe, 162n
Scolari Antonio, 74n, 75
Scott John, 137 e n, 147n, 166n
Sestan Ernesto, 150n
Sinone, 40, 42
Soldanieri Gianni, 150, 154n
Sozzi Bortolo Tommaso, 74n
Spitzer Leo, 75 e n, 76, 114
Staiano Antonella, 5
Steinberg Justin, 44n

Taide, 35, 41, 50, 51, 60, 61 e n, 62, 66, 67
Tarassi Massimo, 151n, 153n
Tartaro Achille, 74n
Terenzio, Publio Afro, 50
Terracini Benvenuto, 42n
Tonelli Natascia, 44n, 74n
Torraca Francesco, 138, 149, 151n, 155n, 163n
Tramontana Carmelo, 131n
Trucchi Ernesto, 157 e n

Ulisse, 8, 9, 10, 20 e n, 21 e n, 22, 23 e n, 24, 25, 35, 42, 43n, 45, 61n, 74n, 133n
Urbano IV, papa, 161n

Valois Carlo di, 165
Vanni Fucci, 34, 40, 131
Vanossi Luigi, 146 e n
Vazzana Stefano, 40n
Vecchio Silvana, 40n, 64n
Vela Claudio, 32, 74n
Villa Claudia, 61n
Villani Giovanni, 149n, 150n, 151 e n, 153n, 154n, 155, 157n, 158, 159n
Virgilio, Publio Marone, 8, 14, 15, 19 e n, 22, 35, 37, 46, 50, 51, 56, 58, 61, 66, 67, 73, 75, 77, 78, 87, 91, 92, 93 e n, 94, 95, 96, 98, 99, 100 e n, 102 e n, 105 e n, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 122, 125, 128, 129, 130, 138n, 142 e n, 143 e n, 144 e n, 145 e n

Zanche Michele, 78

Il Torcoliere • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
Finito di stampare nel mese di ottobre 2018

ISSN 2724-5519
ISBN 978-88-6719-168-0