

39, Nuova Serie
gennaio-giugno 2012
anno LIII

L'ALIGHIERI

Rassegna dantesca

fondata da Luigi Pietrobono

e diretta da Andrea Battistini, Saverio Bellomo, Giuseppe Ledda

SAGGI

- | | | |
|------------------|----|---|
| Paola Allegretti | 5 | Dante geremiade: un modello per la <i>Vita nova</i> |
| Saverio Bellomo | 19 | Virgole infernali: alcune considerazioni sul problema dell'interpunzione |
| Simon A. Gilson | 31 | "Aristotele fatto volgare" and Dante as "Peripatetico" in Sixteenth-Century Dante Commentary |
| Luca Mazzoni | 65 | Le polemiche dantesche fra Giovanni Iacopo Dionisi e Baldassarre Lombardi. Con dodici lettere inedite (Seconda parte) |

LECTURAE DANTIS

- | | | |
|-------------------|-----|--|
| Selene Sarteschi | 91 | Canto di Guido da Montefeltro o di Bonifacio VIII? Lettura di <i>Inferno</i> XXVII |
| Erminia Ardissino | 109 | Nuclei tematici nel canto di Piccarda (<i>Paradiso</i> III) |

NOTE

- | | | |
|-----------------|-----|--|
| Giorgio Inglese | 123 | Una discussione sul testo della <i>Commedia</i> dantesca |
| Filippo Zanini | 133 | "Simulacra gentium argentum et aurum". Parodia sacra e polemica anticlericale nell' <i>Inferno</i> |
| Giorgio Sica | 149 | Oltre il velo. La visione del divino in Virgilio e Dante |

RECENSIONI

- | | | |
|----------------------|-----|--|
| Lorenzo Mainini | 157 | Rec. a Zygmunt G. Barański e Martin McLaughlin, <i>Dante the Lyric and the Ethical Poet / Dante lirico ed etico</i> |
| Martino Marazzi | 160 | Rec. a Sara Fortuna, Manuele Gragnolati e Jürgen Trabant, <i>Dante's Plurilingualism. Authority, Knowledge, Subjectivity</i> |
| Valentina Atturo | 164 | Rec. a Giuseppe Ledda, <i>La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante</i> |
| Gabriella Addivinola | 168 | Rec. a Paolo Falzone, <i>Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel «Convivio» di Dante</i> |
| Elisa Squicciarini | 171 | Rec. a Emilio Pasquini e Carlo Galli, <i>Lectura Dantis Bononiensis</i> , vol. I |

Direzione
Andrea Battistini, Saverio Bellomo, Giuseppe Ledda

Comitato d'onore
Robert Hollander, Mario Marti,
John Freccero, Karlheinz Stierle

Comitato scientifico
Zygmunt Barański, Teodolinda Barolini, Lucia Battaglia Ricci,
Bodo Guthmüller, Emilio Pasquini,
Jeffrey T. Schnapp, Luigi Scorrano, John Scott

I collaboratori sono pregati di inviare copia del loro contributo
(sia per attachment che per posta) al seguente indirizzo:
Prof. **Andrea Battistini** - Università di Bologna
Dipartimento di Filologia classica e Italianistica
Via Zamboni 32 - 40126 Bologna - Italia (e-mail: andrea.battistini@unibo.it)
I volumi per eventuali recensioni debbono essere inviati al
Prof. Andrea Battistini, vedi indirizzo sopra

Abbonamenti e amministrazione: A. Longo Editore - Via Paolo Costa 33 - 48121 Ravenna
Tel. 0544.217026 Fax 0544.217554 www.longo-editore.it
e-mail: longo@longo-editore.it

Abbonamento 2012 Italia: € 40,00 (due fascicoli annui)
Abbonamento 2012 estero: € 60,00 estero (due fascicoli annui)
I pagamenti vanno effettuati *anticipatamente* con assegno, vaglia postale
o con versamento sul ccp 14226484
oppure con carta di credito (solo Visa o Mastercard) e intestati a Longo Editore - Ravenna

ISBN 978-88-8063-709-7

© Copyright 2012 A. Longo Editore snc
All rights reserved
Printed in Italy

FILIPPO ZANINI

(Università di Firenze)

«SIMULACRA GENTIUM ARGENTUM ET AURUM».
PARODIA SACRA E POLEMICA ANTICLERICALE NELL'*INFERNO*

1. Il paradigma sacro che è sotteso al poema dantesco informa di sé tanto il viaggio del pellegrino quanto la narrazione dell'*Auctor*, prevalentemente nelle ultime due cantiche. Non bisogna tuttavia dimenticare che anche l'*Inferno* appartiene a quell'architettura dell'Oltretomba che la Trinità stessa ha ordinato, come d'altra parte già chiarisce l'iscrizione che Dante e Virgilio leggono sulla porta del primo regno¹. La sacralità sarà dunque presente nell'*Inferno* in maniera "negativa", come rovesciamento della sacralità rettamente intesa. In questo modo, la parodia sacra diviene per il narratore un espediente retorico cui attingere abbondantemente per definire e descrivere i dannati e le loro pene.

Il tema della parodia sacra nell'*Inferno*, benché piuttosto diffuso nell'esegesi puntuale dei canti, non ha ancora ricevuto un'attenzione sistematica: significativa è la mancanza di una voce ad esso dedicata nell'*Enciclopedia dantesca*, ed estremamente esiguo è lo spazio dedicato a Dante in un famoso intervento sulla parodia sacra dovuto a Francesco Novati². Soltanto in tempi più recenti, grazie ai contributi di Guglielmo Gorni e Erminia Ardisino, si è arrivati a riconoscere l'importanza di questo aspetto nel sostrato retorico e icastico della prima cantica: il primo, analizzando i rovesciamenti parodici operati nei confronti della Sacra Scrittura; la seconda, fornendo una rassegna dei perversamenti della liturgia cristiana³.

Ciò che in questa sede si vuole rilevare è che, benché il controcanto agli elementi sacri percorra tutta la prima cantica, la sua presenza diventa la chiave di lettura fondamentale di un intero episodio laddove al centro della scena si trovano uomini di Chiesa; questo significa che la parodia sacra è per Dante il principale veicolo rappresentativo della polemica contro il clero del suo tempo, reo di aver

¹ «Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. // Giustizia mosse il mio alto fattore; / fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore» (*Inf.* III, 1-6).

² Cfr. F. NOVATI, *La parodia sacra nelle letterature moderne*, in *Id. Studi critici e letterari*, Torino, Loescher, 1889, pp. 177-310.

³ Ci si riferisce a G. GORNI, *Parodia e Scrittura in Dante*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del convegno internazionale promosso da Biblia (Firenze 26-27-28 settembre 1986), a c. di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1988, pp. 323-40; e E. ARDISINO, *Parodie liturgiche nell'«Inferno»*, in «Annali di Italianistica», XXV (2007), pp. 217-32 (ora in EAD, *Tempo liturgico e tempo storico nella «Commedia»*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009, pp. 31-49).

pervertito le istanze più sacre del proprio ministero e della fede cristiana in generale.

Dopo la fugace apparizione di Celestino v tra gli ignavi, la cui vicenda è allusiva nel breve spazio di una terzina⁴, i primi uomini di Chiesa a dominare la scena infernale sono i chierici puniti nel quarto cerchio, tra gli avari e i prodighi. L'intemperante rapporto del clero con il denaro costituisce dunque il primo diretto attacco del narratore alla Chiesa romana: elemento già diffusissimo nella polemica anticlericale del Medioevo, tanto che il lettore trecentesco non doveva rimanere eccessivamente sorpreso dalla glossa di Virgilio⁵:

«Questi fuor cherchi, che non han coperchio
piloso al capo, e papi e cardinali,
in cui usa avarizia il suo soperchio». (*Inf.* VII, 46-48)

Già il pellegrino, peraltro, aveva notato la presenza di uomini di Chiesa, che parevano costituire la totalità dei dannati di quel cerchio:

dissi: «Maestro mio, or mi dimostra
che gente è questa, e se tutti fuor cherchi
questi chercurti a la sinistra nostra».
Ed elli a me: «Tutti quanti fuor guerci [...]». (*Inf.* VII, 37-40)

Le fitte riprese lessicali saldano queste terzine nel segno di un'insistenza sulla "clericalità" dei peccatori in questione, mentre la rima «cherchi : guerci» risulta già una mirabile condensazione del motivo polemico del canto. Già nella presentazione diretta dei dannati si può ravvisare una certa ironia – ma si tratterà qui di un'ironia aspra e dispregiativa –, ad esempio nel particolare della tonsura («che non han coperchio / piloso al capo») che rimane l'unico segno distintivo di questi ecclesiastici. Di vera e propria parodia si può invece parlare per altri elementi del canto, a partire dal verso alloglotto che ne costituisce l'*incipit*:

«Pape Satàn, pape Satàn aleppe!»,
cominciò Pluto con la voce chiochia. (*Inf.* VII, 1-2)

Il grido rauco di Pluto è stato da sempre l'oggetto dell'acribia critica dei dantisti, e molte sono le interpretazioni che ne sono state proposte⁶. Benché una "tra-

⁴ Cfr. *Inf.* III, 58-60: «Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto, / vidi e conobbi l'ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto».

⁵ Numerosi testi medioevali presentano parodie sacre che mettono in rilievo l'avidità degli ecclesiastici: si veda a titolo d'esempio l'*Evangelium secundum marcas argenti*, che rovescia il dettato evangelico riscrivendolo come un'esaltazione del denaro. Per questo e altri testi cfr. P. LEHMANN, *Die Parodie im Mittelalter. Mit 24 ausgewählten parodistischen Texten*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1963; M. BAYLESS, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.

⁶ Tra gli interventi più significativi si ricordano: D. GUERRI, «Papé Satan, papé Satan aleppe!» (*«Inf.»*, VII 1), in ID. *Scritti danteschi e d'altra letteratura antica*, Anzio, De Rubeis, 1990, pp. 9-20; A. PAGLIARO, *Dialecte e lingue nell'oltretomba*, in ID. *Ulisse. Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia»*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1967, vol. II, pp. 459-65; E. CACCIA, s.v. *Pape Satan, pape Satan aleppe*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-

duzione” parola per parola sia forse possibile, e senza ricorrere a fonti particolarmente peregrine⁷, ciò che ha maggior rilevanza per il tema qui trattato è che anche ad una lettura superficiale esso appare l'accostamento di due termini ben riconoscibili: uno, che allude al capo della Chiesa; l'altro, che chiama in causa il principe del male. Dante sembra qui preannunciare attraverso le parole di Pluto quello che sarà il motivo conduttore dell'intero episodio: la corruzione morale della Chiesa – nello specifico, nel suo rapporto con il denaro.

Questa prima considerazione è tuttavia priva di risvolti parodici – semmai, più genericamente ironici e polemici. Ma l'alloglossia del verso (fatto assai raro nell'*Inferno*, che lo accomuna soltanto al verso babelico di Nembrot [*Inf.* xxxi, 67] e all'*incipit* dell'ultimo canto [*Inf.* xxxiv, 1]) nonché la *geminatio* del «Pape Satàn» lasciano intravedere uno stilema liturgico, o perlomeno scritturale. Tra le annotazioni più interessanti, peraltro, vi è quella che rimanda al grido di Gesù sulla croce (cfr. *Mt.* 27, 46: «Et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna dicens: “Eli, Eli, lamma sabachtani?” hoc est: “Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?”»)⁸: e si aggiunga tra l'altro che al «voce magna» di Gesù si oppone il «con la voce chiocchia» di Pluto, nella stessa ottica di ribaltamento del testo sacro. L'invocazione di Pluto sarebbe dunque una mimesi distorta di un motivo liturgico o biblico, che sostituisce alla divinità il nome di Satana. Se lo si pone in relazione con i numerosi *incipit* di canti del *Purgatorio* e del *Paradiso* che propongono invocazioni a Dio e alla Trinità⁹, non si può non condividere ciò che conclude Bardazzi: «l'*incipit in nomine diaboli* anticipa, a rovescio, l'*incipit in nomine Patris* purgatoriale e paradisiaco»¹⁰.

Il grido paraliturgico di Pluto, con il suo accostamento tra il papa e Satana, segnala fin dall'avvio il tono polemico sul quale è costruito l'intero canto. Assai frequenti sono le espressioni sarcastiche nei confronti dei dannati, molte delle quali sono tanto più pungenti quando si consideri lo *status* di ecclesiastici che

1978, vol. iv, pp. 280-82; M. AVERSANO, «Pape Satàn, pape Satàn, aleppe», in ID. *La quinta ruota. Studi sulla «Commedia»*, Torino, Tirrenia, 1988, pp. 85-110; e da ultimo G. BARDAZZI, *Canto VII*, in *Lectura Dantis Turicensis*, vol. 1: *Inferno*, a c. di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 103-12.

⁷ «Pape» sarebbe *interiectio admirationis* (il lat. *Papae*), secondo la maggior parte dei commentatori, mentre «aleppe» è interpretato ora come *interiectio dolentis* (traducibile con 'ahimè'), oppure come riferimento alla lettera iniziale dell'alfabeto ebraico (e dunque varrebbe 'principe' o persino 'dio', come apposizione di «Satan»). Il grido di Pluto sarebbe dunque da leggere alla stregua di un'invocazione a Satana per la novità e il pericolo rappresentati dall'arrivo dei pellegrini. Per una sintesi relativamente recente delle varie opinioni cfr. M. AVERSANO, «Pape Satàn, pape Satàn, aleppe» cit.

⁸ L'intuizione si deve a G. BARDAZZI, *Canto VII* cit., pp. 103-12; ed è stata ora ripresa nel commento all'*Inferno* curato da Giorgio Inglese: DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, Revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci, 2007, p. 102. Si noti peraltro ciò che nota Agostino a proposito del «Crucifige, crucifige!» di *Io.* 19, 6: «Repetitio, confirmatio est sermonis maligni» (cfr. AGOSTINO, *Enarrationes in psalmos*, 63, 8, in *PL* 36, 764).

⁹ Si vedano ad esempio: «O Padre nostro, che ne' cieli stai» (*Purg.* xi, 1); «*Osanna, sanctus Deus sabaòth*» (*Par.* vii, 1 – numericamente parallelo a questo); «Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo» (*Par.* xxvii, 1).

¹⁰ Cfr. G. BARDAZZI, *Canto VII* cit., p. 105.

molti di essi rivestirono in vita¹¹: a partire dalla loro degradazione ferina («assai la voce lor chiaro l'abbaia», v. 43 – in cui torna la vocalità distorta che già caratterizzava Pluto) fino alla drammatica perdita di identità a causa del loro stesso peccato («la sconoscente vita che i fé sozzi, / ad ogni conoscenza or li fa bruni», vv. 53-54). In alcuni luoghi è anche percepibile un intento più precisamente paradico: si noti il caso della «danza» dei dannati («così convien che qui la gente ridi», v. 24), del tutto priva dell'umiltà che caratterizza la danza di David (cfr. *Purg.* x, 55-69), nonché del valore liturgico ed epidittico delle coreografie paradisiache (cfr. ad esempio *Par.* x, 76-81)¹²; o quello della loro circolarità grottescamente interrotta – mentre il moto circolare è per il Medioevo e Dante simbolo di perfezione ed emblema della Divinità stessa¹³. In ognuno di questi casi la lettera del testo sottintende un referente sacro che viene negato o distorto, proprio in relazione a quei peccatori che in vita ebbero maggiormente a che fare con quella sacralità.

Il canto VII dell'*Inferno* si conclude con il passaggio dei due pellegrini al cerchio successivo, che punisce gli iracondi e gli accidiosi – o, come sostengono altri, due diverse tipologie di iracondi¹⁴. Per quanto non appartenga al cerchio degli avari e prodighi esaminato in precedenza, il fatto che entro i confini dello stesso canto sia collocato un nuovo elemento di parodia sacra ne conferma la validità come chiave di lettura di questo segmento testuale. La seconda categoria di dannati, in questo caso, è completamente immersa nella palude stigia, e le sue parole lamentose sono associate da Virgilio ad un canto sacro:

«Fitti nel limo dicon: “Tristi fummo
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo:

¹¹ Questa linea interpretativa è seguita anche da G. LEDDA nella sua *Lectura Dantis Bononiensis* (2010) del presente canto, in corso di stampa.

¹² Sul valore “liturgico” della danza dei sapienti nel cielo del Sole cfr. in particolare N. CATELLI, *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti («Par.» x-xiv)*, in «L'Alighieri», 32 (2008), pp. 119-38; E. ARDISSINO, *Liturgia della gloria. La danza dei sapienti*, in EAD. *Tempo liturgico* cit., pp. 109-28.

¹³ «Così tornavan per lo cerchio tetro / da ogni mano a l'opposito punto, / gridandosi anche loro ontoso metro; // poi si volgea ciascun, quand'era giunto, / per lo suo mezzo cerchio a l'altra giostra» (*Inf.* VII, 31-35; corsivo mio). Sull'emblema del cerchio nella *Commedia* si vedano P. CANNETTIERI, *Geometrie dantesche: il cerchio*, in «Anticomoderno», I (1995), pp. 163-74; E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 235-38. Si veda anche *Conv.* II.xiii, 26: «Lo cerchio è perfettissima figura in quella, che conviene però avere ragione di fine».

¹⁴ I commentatori più antichi (Jacopo della Lana, l'Ottimo Commento, Giovanni Boccaccio) interpretano senz'altro i dannati descritti ai vv. 117-26 come accidiosi; tra i moderni condividono questa linea V. RUSSO, «Ma dimmi: quei de la palude pingue...?», in Id. *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori, 1975, pp. 71-128; e G. BARDAZZI, *Canto VII* cit., che a p. 111 scrive: «[Dante] gioca entro il margine di libertà disponibile, colma il vuoto terminologico, conferisce all'accidia la funzione di rappresentare il “defectus irae”». Tuttavia, dal commento di Bernardino Daniello in poi si è spesso pensato ad una particolare categoria di iracondi, che repressero per lungo tempo il loro desiderio di vendetta; per questa seconda opinione si veda G. CASAGRANDE, «Accidioso fummo» (*Inf.* VII, 123), in «Studi danteschi», LXVII (2002), pp. 57-71.

or ci attristiam ne la belletta negra”.
 Quest' inno si gorgoglian ne la strozza,
 ché dir nol posson con parola integra». (*Inf.* VII, 121-26)

Il riferimento oppositivo alla liturgia pare evidente; il canto dei dannati è una sorta di inno alla tristezza («tristi» – «ci attristiam») dominato dal rimpianto della vita terrena, e forse implicitamente dal rimorso per non aver saputo rivolgere a Dio le dovute orazioni¹⁵. Per di più, la loro prece grottesca si dissolve nella cacofonia di un gorgoglio che in nulla somiglia alla dolcezza dei canti sacri che il pellegrino udirà nei due regni superiori¹⁶. Ancora una volta dunque viene evidenziata la distorsione della vocalità da parte dei personaggi infernali (oltre alla «voce chiocchia» di Pluto e all'animalesco «abbaia» riferito ai dannati, le parole degli avari erano state definite anche un «ontoso metro» [v. 33]), con una connotazione esplicitamente parodica – quasi fossero un vero e proprio contro-canto rispetto alla verbalità sacra. Chiuso tra un *incipit* e un *explicit* dai toni paraliturgici, il canto VII, che porta sulla scena i primi ecclesiastici del poema, introduce così l'associazione tra elementi parodici e polemica anticlericale.

2. Nessun canto della *Commedia* pone al centro della scena anime di ecclesiastici come il XIX dell'*Inferno*: la simonia infatti, punita nella terza bolgia, è vizio proprio degli uomini di Chiesa, poiché riguarda il commercio di sacramenti e cariche e titoli ecclesiastici¹⁷. L'essenza nuovamente “economica” del peccato – che risulta essere un particolare tipo di *cupiditas* – crea un legame con lo stesso canto VII, ed esplicita così una delle direttrici principali della polemica anticlericale del poema¹⁸.

Tutto il canto XIX è percorso da aree semantiche di derivazione biblica che sottolineano la natura profondamente sacrilega del peccato in questione. Ne è un esempio la metafora sponsale, che se nel testo sacro indicava il rapporto di amore

¹⁵ A conferma del fatto che il termine non può essere utilizzato da Virgilio con valore genericamente ironico basti ricordare che in tutte le occorrenze della *Commedia* esso ha il significato di ‘canto sacro’, e in due di esse è riferito ad un inno liturgico: cfr. *Purg.* VIII, 17 (per il «Te lucis»); *Purg.* XXV, 127-29 (per il «Summae Deus»); *Purg.* XXXII, 62; *Par.* XIV, 123. Cfr. anche E. ARDISSINO, *Parodie liturgiche nell'«Inferno»*, in EAD. *Tempo liturgico* cit., p. 34: «Quindi si può dire che “inno” sia usato non genericamente come sinonimo di canto o di altra espressione, ma esattamente per il suo valore liturgico, quasi memoria di altri inni, che forse anche in vita gli accidiosi “gorgogliav[n]” senza partecipazione».

¹⁶ Cfr. ad esempio *Purg.* VIII, 13-18; *Par.* X, 145-48 ecc. E si ricordi anche l'esplicita glossa del narratore all'uscita della prima cornice purgatoriale: «Ahi quanto son diverse quelle foci / da l'infernali! ché quivi per canti / s'entra, e là giù per lamenti feroci» (*Purg.* XII, 112-14).

¹⁷ Sul peccato di simonia si veda l'analitica esposizione di TOMMASO D' AQUINO, *Summa Theologiae*, II^a-II^{ae}, q. 100, che concorda sotto molti aspetti con il ritratto dantesco.

¹⁸ E si veda l'esplicita affermazione di *Inf.* XIX, 104. Dedicano alcune pagine al rapporto tra simonia e avarizia J.A. SCOTT, *La presenza antitetica di Simone Pietro in «Inferno» XIX*, in ID. *Dante Maganimo. Studi sulla «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 75-115, alle pp. 88-96; e G. MURESU, *Il tradimento dei simoniaci («Inferno» XIX)*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», 111 (2007), 1, pp. 5-30, alle pp. 14-19 [ora in ID. *L'orgia d'amore. Saggi di semantica dantesca*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 9-49].

tra Dio e il suo popolo, nel caso dei simoniaci si converte in un empio adulterio¹⁹:

O Simon Mago, o miseri seguaci
 che le cose di Dio, che di bontate
deon esser spose, e voi rapaci
 per oro e per argento *avolterate*,
 or convien che per voi suoni la tromba,
 però che ne la terza bolgia state. (*Inf.* XIX, 1-6; corsivi miei)

Su questo tono prosegue tutto l'episodio: la Chiesa prima definita «bella donna» (v. 57) si abbassa a «puttaneggiar coi regi» (v. 108), per il peccato del papa («marito», v. 111) che si è appropriato di un'illegitima «dote» (v. 116)²⁰. Allo stesso modo, la dittologia del verso 4 («per oro e per argento»), verrà ripetuta con minime varianti altre due volte, al v. 95 e al v. 112; il sostrato è sempre biblico, come dimostrano i molti luoghi della Sacra Scrittura che utilizzano la dittologia con la stessa funzione di rimprovero morale:

Simulacra gentium argentum et aurum, opera manuum hominum. Os habent et non loquentur [...]. (*Ps.* 113B, 4-5)

Ipsi regnaverunt et non ex me; principes exstiterunt, et non cognovi; argentum suum et aurum suum fecerunt sibi idola, ut interirent. (*Os.* 8, 4)

Nolite possidere aurum neque argentum neque pecuniam in zonis vestris, non peram in via neque duas tunicas neque calceamenta neque virgam; dignus enim est operarius cibo suo. (*Mt.* 10, 9-10)

Petrus autem dixit: argentum et aurum non est mihi: quod autem habeo hoc tibi do; in nomine Iesu Christi Nazareni surge et ambula. (*Act.* 3, 6)²¹

In entrambi i casi, la tessitura semantica del testo sacro viene utilizzata contro gli uomini di Chiesa puniti nella terza bolgia – sia operando un rovesciamento dei suoi significati (come nel caso della metafora sponsale), sia recuperandone

¹⁹ Cfr. ad esempio *Is.* 61, 10 - 62, 12; *Ps.* 44; *Io.* 3, 29; *Apoc.* 19, 7-9; 21, 9. Dante fa uso di questa immagine con significato positivo ad esempio in *Par.* X, 140 («sposa di Dio»); *Par.* XI, 32-33 («la sposa di colui ch'ad alte grida / disposò lei col sangue benedetto»); *Par.* XXVII, 40 («sposa di Cristo»).

²⁰ Analizzano questo aspetto del canto anche G. MURESU, *Il tradimento dei simoniaci* cit., pp. 19-20; e R.B. HERZMAN - W. A. STEPHANY, "O miseri seguaci": *Sacramental Inversion in «Inferno» XIX*, in «Dante Studies», XCVI (1978), pp. 39-65, alle pp. 55-59.

²¹ Si noti che quest'ultimo brano precede di pochi capitoli l'episodio di Simon Mago (*Act.* 8, 9-20); peraltro, la frase è pronunciata dallo stesso apostolo Pietro, che allude alla povertà della Chiesa primitiva, nonché alla preminenza dei doni spirituali su quelli materiali. Il brano è citato anche da G. MURESU, *Il tradimento dei simoniaci* cit., p. 16, il quale fa notare come la stessa espressione compaia, di nuovo in bocca a san Pietro, in *Par.* XXII, 88-90. Si veda anche Z.G. BARAŃSKI, *Canto XIX, in Lectura Dantis Turicensis. Inferno* cit., pp. 259-75, a p. 267 (poi anche in ID., *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 147-72, a p. 161).

l'intento polemico e quasi identificando gli ecclesiastici con i pagani, contro i quali era diretto il testo biblico. L'identificazione dei papi con gli idolatri per il "culto" che hanno riservato al denaro è per di più confermata dalla terzina finale del discorso del pellegrino²²:

«Fatto v'avete dio d'oro e d'argento;
e che altro è da voi a l'idolatre,
se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?». (*Inf.* XIX, 112-14)

L'idolatria dei simoniaci, che fecero del denaro un vero e proprio feticcio, sembra in particolare assumere un risvolto liturgico: l'uso del verbo «orare» suggerisce che essi rivolsero le loro preghiere e la loro fiducia non al Dio che in quanto papi rappresentavano, ma ai denari che «simoneggiando» guadagnavano²³. La liturgia è però esclusa dall'Inferno, e i dannati non pregano: si tratterebbe perciò di una parodia liturgica, che condanna i simoniaci a mantenere una postura di prosternazione senza possibilità di rivolgere una preghiera a Dio.

In effetti il contrappasso che colpisce i simoniaci, confitti a testa in giù nei «fóri» della terza bolgia, sembra essere al centro della tonalità parodica dell'intero episodio – come già diversi studiosi hanno sottolineato. L'immagine dei papi precipiti e sgambettanti crea straniamento quando la si confronti con l'elevatissima dignità del ministero che ricoprirono in vita:

Fuor de la bocca a ciascun soperchiava
d'un peccator li piedi e de le gambe
infino al grosso, e l'altro dentro stava.
Le piante erano a tutti accese intrambe;
per che sì forte guizzavan le giunte,
che spezzate averien ritorte e strambe.
Qual suole il fiammeggiar de le cose unte
muoversi pur su per la strema buccia,
tal era lì dai calcagni a le punte. (*Inf.* XIX, 22-30)

La postura dei simoniaci rende a livello icastico ciò che nella lettera del testo è alluso attraverso gli intertesti biblici: in chiave di rovesciamento è così leggibile tutto il canto, come prova l'insistenza sull'opposizione basso-alto («O qual che se' che 'l di sù tien di sotto», v. 46)²⁴.

²² Su questo punto si veda ora anche la *lectura* di S. BELLOMO, *Le muse dell'indignazione: il canto dei simoniaci* («*Inferno*» XIX), in «L'Alighieri», 37 (2011), pp. 111-31, alle pp. 113-14.

²³ La postura rovesciata di questi dannati della terza bolgia potrebbe, al pari di quella degli avari nella quinta cornice del Purgatorio, richiamare la *prostratio* liturgica che in vita rivolsero agli idoli «d'oro e d'argento». Si tratterebbe in particolare della *prostratio venia*: il corpo disteso al suolo e il viso rivolto verso il basso; cfr. il mio F. ZANINI, *Liturgia ed espiazione nel Purgatorio: sulle preghiere degli avari e dei golosi*, in «L'Alighieri», 34 (2009), pp. 47-63, alle pp. 55-56. Si noti tuttavia che tale contrappasso liturgico appare molto più pertinente per gli avari del Purgatorio che per i simoniaci della terza bolgia.

²⁴ Non a caso, nella requisitoria finale del pellegrino contro papa Niccolò III, l'empietà dei pontefici simoniaci è riassunta nel verso «calcando i buoni e sollevando i pravi» (v. 105); di nuovo si

Il capovolgimento dei papi, peraltro, risulta ancora più grottesco se si intravede un legame antitetico tra la «pietra» che caratterizza la terza bolgia e la «pietra» sulla quale Cristo ha fondato la propria Chiesa (cfr. *Mt.* 16, 18)²⁵. Tutto il canto allora potrebbe essere percorso dall'opposizione tra «Simon Pietro» primo dei papi, e «Simon Mago» capostipite dei simoniaci – tra la Chiesa nella sua originaria e autentica essenza, e la Chiesa pervertita del tempo di Dante²⁶. Il contrasto delle due dimensioni è ben presente nella requisitoria finale del pellegrino («Deh, or mi di: quanto tesoro volle // Nostro Signore in prima da san Pietro / ch'ei ponesse le chiavi in sua balia?», vv. 90-92), ma è probabilmente implicito nella posizione stessa dei dannati, confitti in una pietra infernale. La successione stessa delle anime, inoltre, potrebbe costituire una parodia della successione apostolica che i papi profanarono:

«Di sotto al capo mio son li altri tratti
che precedetter me simoneggiando,
per le fessure de la pietra piatti.
Là giù cascherò io altresì quando
verrà colui ch'i' credea che tu fossi,
allor ch'i' feci 'l sùbito dimando». (*Inf.* XIX, 73-78)

L'avvicendamento dei discepoli di Simon Mago sostituisce, all'Inferno, quella dei successori di Simon Pietro: la dignità apostolica si è trasformata in una grottesca parodia.

Un altro interessante aspetto del canto è la possibile presenza di allusioni sacramentali, tanto più pertinenti se si considera che i protagonisti dell'episodio sono proprio coloro che i sacramenti amministrarono. Già una controversa similitudine all'inizio del canto aveva fatto riferimento al rito del battesimo – quale che sia l'interpretazione corretta del termine «battezzatori» e dell'episodio autobiografico²⁷. Nel suo lungo e dettagliato intervento Mirko Tavoni, seguendo e approfondendo le proposte critiche di Leo Spitzer e Rachel Jacoff, ha individuato

tratta di un rovesciamento dell'opposizione alto-basso così come è delineata dalla Sacra Scrittura: «Quia omnis qui se exaltat humiliabitur, et qui se humiliat exaltabitur» (*Lc.* 14, 11); «Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles» (*Lc.* 1, 52). La stessa opposizione semantica è presente in *Purg.* XIX, dove si tratta del vizio capitale di avarizia: e si sono già notati i legami tra la simonia e la *curditas*. Cfr. ZANINI, *Liturgia ed espiazione nel Purgatorio* cit., p. 54 (e note 23-24).

²⁵ «Et ego dico tibi quia tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non prevalebunt adversus eam».

²⁶ L'opposizione è tra l'altro consegnata nella tradizione da un testo apocrifo assai diffuso, gli *Actus Petri cum Simone*, secondo il quale Simon Mago sfidò Pietro alzandosi in volo nel cielo di Roma; esaudendo la preghiera dell'apostolo, Dio lo punì facendolo precipitare a terra. Il primo a segnalare tale corrispondenza fu C.S. SINGLETON, «*Inferno*» XIX: «*O Simon Mago!*», in «*Modern Languages Notes*», LXXX (1965), pp. 92-99. Il suggerimento è poi ripreso da HERZMAN-STEPHANY, «*O miseri seguaci*» cit., pp. 46-47; SCOTT, *La presenza antitetica di Simone Pietro* cit., pp. 81-82; BARAŃSKI, *Canto XIX* cit., pp. 266-67; BELLOMO, *Le muse dell'indignazione* cit., p. 116.

²⁷ «Io vidi per le coste e per lo fondo / piena la pietra livida di fòri, / d'un largo tutti e ciascun era tondo. // Non mi parean men ampi né maggiori / che que' che son nel mio bel San Giovanni, / fatti per loco d'i battezzatori; // l'un de li quali, ancor non è molt'anni, / rupp'io per un che dentro v'annegava: / e questo sia suggel ch'ogn'omo sganni» (*Inf.* XIX, 13-21).

il rapporto intertestuale con un brano del profeta Geremia (*Ier.* 19, 1-11) che attribuisce al gesto della rottura del vaso un significato profetico in senso anti-idolatratico e anti-sacerdotale²⁸. L'azione apparentemente sacrilega di Dante sarebbe quindi un avvertimento («suggel») contro chi ha realmente profanato i sacramenti – in tal caso, i papi simoniaci²⁹. Anche le fiamme che stazionano sui piedi dei simoniaci, nonché il riferimento alle «cose unte» (v. 28), hanno suggerito allusioni sacramentali – rispettivamente alla Confermazione e all'Ordine sacro – per la presenza dei loro simboli (le fiamme, appunto, e il sacro crisma): essi sarebbero un ulteriore tassello per ricostruire la profanazione dei sacramenti da parte dei simoniaci, sottolineata attraverso la parodia³⁰. Ben più evidente appare tuttavia l'allusione parodica al sacramento della Confessione, allorché Dante, per comunicare con papa Niccolò III, si china verso la buca:

Io stava come 'l frate che confessa
lo perfido assessin, che, poi ch'è fitto,
richiama lui per che la morte cessa. (*Inf.* XIX, 49-51)

L'associazione tra un papa e un «perfido assessin» è di tono profondamente ironico, soprattutto allorché viene immortalato nel tentativo disperato di procrastinare la propria esecuzione capitale³¹. Ma c'è di più: quel papa che avrebbe dovuto garantire la validità del sacramento della Confessione è degradato a mero criminale confessato da un laico; ancora una volta la sarcastica condanna di Dante passa attraverso la parodia di un sacramento.

Il canto XIX è dunque dominato da un costante dialogo con gli intertesti biblici – dialogo che assume perlopiù la dimensione di un ribaltamento parodico o polemico dei contenuti della fede. La netta prevalenza di modelli e contesti profetici (*Geremia* e *l'Apocalisse*)³² e apostolici (gli *Atti canonici* e apocrifi) indica che

²⁸ Cfr. L. SPITZER, *Un episodio autobiografico nel canto XIX dell'«Inferno»*, in *Id.* *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 173-84; SCOTT, *La presenza antitetica di Simone Pietro* cit., pp. 96-115; R. JACOFF, *Dante, Geremia e la problematica profetica*, in *Dante e la Bibbia* cit., pp. 113-23, alle pp. 119-20; M. TAVONI, *Effrazione battesimale tra i simoniaci («Inf.» XIX 13-21)*, in «*Rivista di Letteratura Italiana*», x (1992), 3, pp. 457-512.

²⁹ Si veda anche la conclusione di E. ARDISSINO, *Parodie liturgiche nell'«Inferno»*, in *EAD.* *Tempo liturgico* cit., p. 47: «Forse il gesto di Dante anticipa l'idea che dissacrare è altro, cioè tradire i sacramenti, ovvero non andar dietro a Cristo, come hanno fatto i papi simoniaci».

³⁰ Cfr. HERZMAN-STEPHANY, «*O miseri seguaci*» cit., pp. 40-41; 49-50; 53-54; e, in modo parzialmente divergente, G. MURESU, *Sulla pena dei simoniaci*, in «*L'Alighieri*», 33 (2009), pp. 81-91.

³¹ Sull'esatto significato del v. 51, relativamente alla pratica della «propagginazione», si veda su tutti il convincente intervento di L. SERIANNI, *Un paragone dantesco: «Inferno», XIX, 49-51*, in **Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. I, pp. 473-76. Serianni interpreta «cessa» nel senso di 'evita', mentre la «morte» sarebbe non quella fisica ma quella spirituale: il condannato eviterebbe così la dannazione eterna in *extremis* grazie alla confessione; «l'assassino può ancora, in un'ultima respiscenza, emendare i suoi peccati mortali e scampare alla dannazione; il papa, dannato in eterno, no» (ivi, p. 476).

³² Per il confronto diretto con il testo dell'*Apocalisse* cfr. i vv. 106-111: «Di voi pastor s'accorse il Vangelista, / quando colei che siede sopra l'acque / puttaneggiar coi regi a lui fu vista; // quella che con le sette teste nacque, / e da le diece corna ebbe argomento, / fin che virtute al suo marito piacque». In questo caso Dante compie un'operazione intertestuale molto delicata, che altera tanto

Dante sta rivendicando per sé un ruolo che, seppur già presente *in nuce* nei primi canti, viene ora esplicitato con inusitata chiarezza. Egli raccoglie tutte le risorse scritturistiche possibili, contaminandole, modificandole, rovesciandole, per esprimere con forza la condanna non solo della simonia in quanto sacrilegio, ma di una più ampia incomprensione del proprio ruolo spirituale da parte del papato del suo tempo. Per la prima volta nell'*Inferno* la retorica biblica e la parodia sacra assumono un valore politico, e contribuiscono a definire le caratteristiche di quella che si potrebbe definire un'anti-Chiesa infernale, costituita da ecclesiastici dagli attributi grotteschi.

3. L'altra copiosa schiera di uomini di Chiesa punita nell'*Inferno* è la «turba» degli ipocriti nella sesta bolgia – ma questa volta il vizio sembra riguardare più i religiosi che il clero secolare. Se il primo segmento del canto XXIII (vv. 1-57) è dedicato alla conclusione dell'episodio precedente, il narratore sembra anticipare il clima del nuovo episodio già nella prima terzina, che già porta sulla scena la tematica fratesca che domina il canto:

Taciti, soli, senza compagnia
n'andavam l'un dinanzi e l'altro dopo,
come frati minor vanno per via. (*Inf.* XXIII, 1-3)

Al termine di un inserto coerente con il ritmo accelerato e irrisorio della bolgia dei barattieri, l'ingresso nella nuova bolgia torna sugli stessi toni pacati e devoti dell'*incipit*:

Là giù trovammo una gente dipinta
che giva intorno assai con lenti passi,
piangendo e nel sembante stanca e vinta. (*Inf.* XXIII, 58-60)

L'incedere lento e composto dei dannati sul fondo della bolgia è analogo a quello dei due pellegrini all'inizio del canto – il che istituisce evidentemente un legame tra le due immagini. Come già nel caso degli indovini³³, gli ipocriti percorrono la bolgia con ritmo processionale, anche se in questo caso il clima monacale è ancora più esplicito:

Elli avean cappe con cappucci bassi
dinanzi a li occhi, fatte de la taglia
che in Clugnì per li monaci fassi.
Di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia;
ma dentro tutte piombo, e gravi tanto,

la lettera quanto l'interpretazione vulgata del testo biblico. Hanno ottimamente analizzato le problematiche esegetiche di questo passo V. STANLEY BENFELL, *Prophetic Madness: the Bible in «Inferno» XIX*, in «Modern Languages Notes», CX (1995), 1, pp. 145-63, alle pp. 154-63; e S. CRISTALDI, *Un ipotesto biblico: l'«Apocalisse»*, in «Lecture classensi», 37 (2008), pp. 83-117, alle pp. 100-03.

³³ Cfr. *Inf.* XX, 7-9: «e vidi gente per lo vallon tondo / venir, tacendo e lagrimando, al passo / che fanno le letane in questo mondo».

che Federigo le mettea di paglia. (*Inf.* XXIII, 61-66)³⁴

Di nuovo, una fitta rete semantica attraversa il canto e ne suggerisce la sfumatura: «frati» e «frate», nel senso di 'religiosi' e 'religioso', occorrono sei volte (vv. 3; 103; 109; 114; 127; 142); compaiono inoltre «cappe» (vv. 61; 100), «capucci» (v. 61), «monaci» (v. 63), «stola» (v. 90), «collegio» (v. 91)³⁵, «concilio» (v. 122). La sesta bolgia è così trasformata nella parodia di un monastero medioevale, di un chiostro percorso da frati vestiti con stole dorate all'esterno e plumbeo all'interno – una pena che fu probabilmente suggerita a Dante dalla paraetimologia di Uguccione da Pisa³⁶. Il pianto e la lentezza del loro incedere non sono dovuti alla meditazione e alla contrizione per i propri peccati, bensì manifestano la loro sofferenza per la pena infernale, eterna e immutabile.

L'ipotiposi dell'ipocrisia, resa dall'ambiguità delle cappe monacali, porta dunque in scena la polemica contro i religiosi del tempo di Dante, cui questo vizio era largamente attribuito anche da altri testi letterari: e si pensi ad esempio alla figura di Falsembiante nel *Fiore*, che quell'ipostasi esplicitamente incarnava:

I' sì mi sto con que' religiosi,
religiosi no, se non in vista,
che ffan la ciera lor pensosa e trista
per parer a le genti più pietosi³⁷.

³⁴ Si segue qui, come di consueto, il testo della Vulgata di Petrocchi; occorre tuttavia segnalare che al v. 63, contro la lezione «Clugni» proposta da Petrocchi su basi paleografiche, i mss. più antichi condividono la lezione «Cologna», ora reintrodotta anche da Federico Sanguineti nella sua edizione critica: *Dantis Alagherii Comœdia*, edizione critica per c. di F. SANGUINETI, Tavarnuzze, Edizioni del Galluzzo, 2001, *ad loc.* (p. 121). Si veda tuttavia, da ultimo, la discussione a favore della lezione «Cligni» deformata dai mss. in «Cologni» proposta da Giorgio Inglese, in DANTE ALIGHIERI, *Comœdia, Inferno*. Revisione del testo e commento di G. Inglese, cit., p. 260.

³⁵ Tre sono le occorrenze nella *Comœdia* del lessema «collegio»: oltre a quella infernale, l'occorrenza del *Purgatorio* (*Purg.* XXVI, 129) e quella del *Paradiso* (*Par.* XXII, 98) hanno ugualmente il significato di 'comunità religiosa', riferito metaforicamente al Paradiso o ai beati che lo abitano. Ciò intensifica il valore parodico del termine in questo episodio.

³⁶ Cfr. UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, Edizione critica *princeps* a c. di E. CECCHINI, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2004, vol. II, p. 292. Citano il brano anche J.A. SCOTT, *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno* cit., pp. 321-34, a p. 327; B. PORCELLI, *Nome, numero, peso, tempo* in «*Inferno*» XXIII, in «*Filologia e critica*», XXXI (2006), 1, pp. 57-74, alle pp. 64-65, il quale analizza attentamente il rapporto tra il testo dantesco e il suo intertesto; e E. RAIMONDI, *Una città nell'«Inferno» dantesco*, in *Id. Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Aragno, 2008, pp. 52-78, a p. 68, il quale riporta anche altre testimonianze. Propone invece il riferimento alle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (X, 118-20) F. TATEO, *Quella tale ipocrisia. Lettura di «Inf.» XXIII*, in «*L'Alighieri*», 29 (2007), pp. 77-91, a p. 85.

³⁷ Cfr. *Fiore* LXXXIX, 1-4, citato da SCOTT, *Canto XXIII* cit., p. 326; e da PORCELLI, *Nome, numero, peso, tempo* cit., p. 61. Sulla questione della paternità del *Fiore* si vedano il classico *Il Fiore e il detto d'amore attribuibili a Dante Alighieri*, a c. di G. CONTINI, Milano, Mondadori, 1984, pp. LXI-CXIII, e il più recente M. PALMA DI CESNOLA, *La battaglia del «Fiore». Omaggio a Remo Fasani*, in «*Studi e problemi di critica testuale*», LIX (1999), pp. 5-42. Cfr. anche la rima «dispregio: collegio: privilegio», che compare identica in *Inf.* XXIII, 89-93 e in *Fiore* CXI, 3-7 (su cui cfr. E. RAIMONDI, *Una città* cit., p. 89).

In questa quartina si trova la stessa opposizione tra un «fuori» bello e puro, e un «dentro» sozzo e peccaminoso, che governa il contrappasso dantesco. Sottotesto comune potrebbe essere il Vangelo matteo, laddove Gesù fa dei religiosi ipocriti il proprio bersaglio polemico:

Vae vobis, scribes et pharisaei hypocritae, quia mundatis quod deforis est calicis et paropsidis, intus autem pleni estis rapine et immunditia! [...] Vae vobis, scribes et pharisaei hypocritae, quia similes estis sepulcris dealbatis, quae a foris parent hominibus speciosa, intus vero plena sunt ossibus mortuorum et omni spurcitia! Sic et vos, a foris quidem paretis hominibus iusti, intus autem pleni estis hypocrisi et iniquitate. (*Mt.* 23, 25-28)

«Deforis / a foris» - «intus» sono i termini dell'antitesi nel testo biblico come nel testo dantesco («di fuor [...] (ma) dentro» dei vv. 26-27 e 64-65), mentre il «dipinta» del v. 58 ha la stessa sfumatura di bellezza apparente dei «sepulcra dealbata» nella requisitoria gesuana. Di nuovo Dante si serve del testo sacro per colpire polemicamente uomini di Chiesa, e costruisce una parodia di atteggiamenti devoti (la processione fratesca) per ironizzare sulla loro dannazione.

L'ultimo terzo del canto porta in scena un piccolo gruppo di dannati che subisce una punizione diversa da quella degli altri ipocriti. La transizione tra le due sezioni narrative è segnalata dall'aposiopesi e dal brusco *enjambement*, indizi retorici della particolare *novitas* della materia:

Io cominciai: «O frati, i vostri mali...»;
ma più non dissi, ch'a l'occhio mi corse
un, crucifisso in terra con tre pali. (*Inf.* xxiii, 109-11)³⁸

Il verso 111 è già di per sé sufficiente per l'individuazione di una nuova parodia sacra: si tratta infatti di un dannato "crocifisso" in orizzontale («in terra»), con evidente ribaltamento della crocifissione di Cristo (nonché di quella analoga e contraria di Pietro)³⁹. La verticalità della crocifissione di Cristo ha peraltro un

³⁸ Risulta difficile stabilire se le parole di Dante personaggio stessero per sfociare in un duro rimprovero o in una manifestazione di pietà. La struttura del v. 109 ricalca quella di *Inf.* v, 116-17 («e cominciai: "Francesca, i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio"»), ma non si può certo escludere che la forte condanna dell'ipocrisia da parte di Dante avrebbe suscitato una dura requisitoria simile a quella di *Inf.* xix, 90-117. In ogni caso l'ambiguità sembra voluta, data anche la scelta del sostantivo «mali», che potrebbe significare tanto 'colpe' quanto 'sofferenze'.

³⁹ Interessante analisi di questo episodio è anche C. KEEN, *Fathers of lies: (Mis)reading of Clerical and Civic Duty in «Inferno» xxiii*, in *Dante and the Church. Literary and Historical Essays*, a c. di P. Acquaviva e J. Petrie, Dublin, Four Courts Press, 2007, pp. 173-207, in particolare alle pp. 198-203. Scrive Keen a proposito della "apparizione" di Caifa: «Dante-traveller has accepted fairly readily the parody of a monastic congregation represented by Catalano and his companions: but a parody of the Crucifixion itself is obviously far more arresting. His self-interruption may simply be intended to emphasize the horror of the new sight, or it may additionally, by recalling the events on which Christian faith is founded, remind the traveller that as a human being himself tainted by Original Sin and by personal failure he has little right to criticize others' faults – such condemnation would, indeed, itself be hypocritical» (p. 199). Per il martirio di Pietro cfr. GIROLAMO, *De viris illustribus* I; EUSEBIO DI CESAREA, *Historia ecclesiastica* III, 1, 2.

sicuro valore teologico, poiché divenne ben presto l'immagine della riconciliazione tra cielo e terra, tra Dio e l'uomo:

Ergo quia nec ipsa sidera in conspectu Dei pro humano crimine erant pura, et erat tota terra polluta, ideo suspensus est Christus in aere, ut simul terras et astra purgaret; aut quia ipse dixerat: Sicut Moyses exaltavit serpentem; ideo cruci suspenditur, ut adimplerentur verba quae Creator praedixerat, aut, quia inter coelum et terram grandis erat discordia, ut tolleretur reconciliator, se mediante, scandalum. In aere suspenditur, ut, se in medio posito inter coelum et terram, et inter hominem et Deum, pax rediret post odium⁴⁰.

Il dannato (si tratta del sacerdote Caifa, come si apprende ai vv. 115-17) non è «suspensus» ma «confitto», non è crocifisso «in aere» ma «in terra», non porta la pace tra la terra e il cielo ma è condannato dalla giustizia divina al tormento eterno. Il ribaltamento anche fisico delle prospettive teologiche è evidente, e ancora una volta viene sfruttato in senso polemico contro uomini religiosi: Caifa e gli altri membri del Sinedrio sono così affiancati ai religiosi medioevali nel nome dell'ipocrisia. A completare la pena di questo particolare gruppo di dannati è la stessa schiera degli ipocriti, che percorrendo lentamente la bolgia calpesta i crocifissi:

«Attraversato è, nudo, ne la via,
come tu vedi, ed è mestier ch'el senta
qualunque passa, come pesa, pria». (*Inf.* XXIII, 118-20)

Il richiamo alla *gravitas* («pesa») percorre in realtà tutto il canto, e pare essere una delle chiavi di comprensione dell'episodio: alla stessa area semantica appartengono infatti «gravi» (v. 65), «faticoso» (v. 67), «peso» (v. 70), «carco» (v. 84), «grave stola» (v. 90), «pesi» (v. 101), «bilance» (v. 102). Come ha acutamente proposto Erminia Ardisino⁴¹, il passaggio degli ipocriti gravati dalla stole plumbee sopra Caifa crocifisso a terra potrebbe richiamare il tema patristico della croce come «bilancia» dei peccati dell'umanità. Se già il brano matteo della polemica contro gli ipocriti utilizzava la metafora del «peso» dei peccati⁴², esso trova la sua compiuta definizione ad esempio in Gregorio Magno, che glossando in senso «tipologico» un versetto del libro di Giobbe («Utinam apprehenderentur peccata mea, quibus iram merui, et calamitas quam patior, in statera. Quasi arena maris haec gravior apparet»: *Iob.* 6, 2-3), riferisce a Cristo proprio quel ruolo di «statera» dei vizi e delle virtù di ogni vivente:

⁴⁰ Cfr. VENANTIUS FORTUNATUS, *Miscellanea*, in *PL* 88, 348-49. Cfr anche *Col.* 1, 19-20: «quia in ipso complacuit omnem plenitudinem inhabitare, et per eum reconciliare omnia in ipsum, pacificans per sanguinem crucis eius sive quae in terris sive quae in caelis sunt».

⁴¹ Cfr. ARDISINO, *Parodie liturgiche nell'«Inferno»*, in EAD. *Tempo liturgico* cit., pp. 40-44. L'interpretazione fu tuttavia parzialmente anticipata da GORNI, *Parodia e Scrittura in Dante* cit., pp. 337-39, e più recentemente riproposta da PORCELLI, *Nome, numero, peso, tempo* cit., pp. 66-67.

⁴² Cfr. *Mt.* 23, 4: «Alligant enim onera gravia et importabilia et imponunt in umeros hominum; digito autem suo nolunt ea movere».

Christus libra est in qua et quod meremur, et quod pro nobis passus est, pensantur. Poenae nostrae gravitatem nobis notam fecit. Quis alius staterae nomine, nisi Dei et hominum mediator exprimitur? [...] Sed gravis ponderis calamitatem moriendo innotuit, et apud misericordiam leve esse peccatum relaxando monstravit⁴³.

Anche Venanzio Fortunato, nel suo inno alla croce (poi ripreso da Dante in *Inf.* xxxiv, 1), chiama in causa la stessa immagine del sacrificio di Cristo come bilancia:

Beata cujus brachiis,
pretium pependit saeculi,
statera facta est corporis
praedam tulitque Tartari⁴⁴.

Questa metafora patristica sembra allusa nel canto xxiii dell'*Inferno* allorché l'insistenza sul «peso» delle cappe degli ipocriti diventa strumento della pena nei confronti degli uccisori di Gesù – i quali, distesi a terra e «attraversati» dagli altri dannati, sono come bilance che avvertono il peso dell'ipocrisia⁴⁵.

Un ultimo elemento va forse considerato. La pena degli ipocriti e quella del loro gruppo particolare – Caifa e i membri del Sinedrio – sono diverse, ma strettamente interrelate, al punto che i primi divengono strumento di pena per i secondi. L'intersecarsi dell'atmosfera processionale e dunque liturgica, che domina la prima parte dell'episodio, con il tema della croce, potrebbe costituire i termini di una parodia delle processioni in onore della croce. Nella sesta bolgia, infatti, i «vexilla Regis» non sono innalzati da coloro che guidano la celebrazione, ma calpestati dall'intero corteo – anche perché la crocifissione orizzontale di Caifa manca effettivamente della croce. Lo stesso elemento che sarà determinante nell'interpretazione parodica di *Inf.* xxxiv, 1 – l'immobilità della croce nell'am-

⁴³ Cfr. GREGORIO MAGNO, *Moralia in Iob*, in *PL* 75, 767. Cfr. anche AUCTOR INCERTUS, *In feria II Paschatis*, in *PL* 184, 972: «Ipsa est statera corporis Christi, quam desiderabat qui dicebat: Utinam apprenderentur peccata mea quibus iram merui, et calamitas quam patior, in statera. Crux facta est statera corporis Christi, quod est Ecclesia. Cum enim ipse crucifigeretur, appensa sunt cum ipso peccata quae commisimus, calamitas quam incurrimus»; citato anche da PORCELLI, *Nome, numero, peso, tempo* cit., p. 67. E si vedano i testi di san Pier Damiani citati da GORNI, *Parodia e Scrittura* cit., pp. 338-39.

⁴⁴ Cfr. VENANTIUS FORTUNATUS, *Miscellanea*, in *PL* 88, 95; il brano è citato anche da PORCELLI, *Nome, numero, peso, tempo* cit., p. 67.

⁴⁵ Anche il particolare dei «tre pali», opposti ai due bracci della croce di Cristo, potrebbe rientrare nella parodia della croce come bilancia: secondo san Pier Damiani, proprio la forma a Thau rimanda alla simbologia della bilancia – contrapposta alla forma ad Ypsilon di Caifa che non consente l'analogia; cfr. GORNI, *Parodia e Scrittura* cit., pp. 338-39.

⁴⁶ Sull'*incipit* del canto xxxiv, e sul ruolo parodico del *Vexilla*, si vedano ad esempio S. PASCQUAZI, *Il Lucifero dantesco*, in **Lectura Dantis modenese. «Inferno»*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia, 1984, pp. 211-31, alle pp. 211-12; J. FRECCERO, *Il segno di Satana*, in *Id. Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 227-44, alle pp. 230-33; C. SANTINI, *Vexilla Inferni*, in «Anticomoderno», III (1997), pp. 253-57; nonché G. CAPPELLO, *Canto XXXIV*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno* cit., pp. 473-82, alle pp. 473-74.

bito di una processione solo apparente⁴⁶ – pare sottolineato anche in questo caso, come ha fatto notare Ezio Raimondi: attraverso l'*adynaton*, cioè, di «un “corse” che concorda, per la grammatica, con un corpo immobile al suolo»⁴⁷ (cfr. *Inf.* XXIII, 110-11). La liturgia medioevale subisce qui un grottesco rovesciamento, in quanto officiata da una schiera di dannati con le sembianze di frati che calpestano un crocifisso invece di portarlo in processione.

Nei tre canti infernali presi in esame (VII, XIX, XXIII) la schiera dei dannati si identifica con uomini di Chiesa, perlomeno secondo il punto di vista offerto dal narratore: segno che il vizio di cui si tratta è da imputarsi particolarmente agli ecclesiastici. In questi episodi la polemica anticlericale di Dante raggiunge l'apice, e la sferza verbale ed icastica di cui si serve è proprio la parodia sacra: termini ed episodi biblici, riti liturgici e concetti teologici vengono rovesciati per mostrare il pervertimento che di quegli stessi valori operarono gli ecclesiastici iniqui. Nel mondo alla rovescia dell'Inferno vive un'anti-Chiesa condannata a perpetuare in eterno il proprio sacrilegio.

⁴⁷ Cfr. RAIMONDI, *Una città cit.*, p. 72.