

Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV dell'*Inferno*. La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi

Introduzione

Gli spettacolari e repellenti apparati scenici dell'ultimo canto dell'*Inferno*, la teologia e ideologia politica che si riflettono nelle pene orrende, hanno da sempre interessato i lettori di Dante. Questo canto non di rado ha suscitato indignazione nei commentatori; basti pensare, ad esempio, a T. S. Eliot, grande ammiratore della cultura classica, che giudicava inaccettabile la presenza di elementi così dissonanti nell'opera dantesca. Eliot riteneva che il canto XXXIV fosse "il più difficile a una prima lettura" e suggeriva al lettore repulso dalle descrizioni "di saltare l'ultimo canto e tornare all'inizio del canto terzo" o "di aspettare finché non abbia letto e convissuto per anni con l'ultimo canto del *Paradiso*", in cui le imperfezioni del canto XXXIV vengono corretti".¹

Alcuni commentatori novecenteschi considerano il canto XXXIV come il più medievale dell'intero poema e il meno adatto a soddisfare la sensibilità moderna.² La stranezza e la diversità che lo contraddistinguono possono destare la sensazione che esso sia separato dal lettore moderno da una distanza difficilmente colmabile. Nelle pagine che seguono cercherò di dare una spiegazione a questa possibile evenienza, concentrando il discorso sulla tecnica dei contrasti usata da Dante.

Allo stesso tempo vorrei dare un'interpretazione in parte nuova del canto XXXIV dell'*Inferno* dantesco, dimostrando come il suo vero motivo conduttore questa possibile evenienza sia la tecnica delle

1 T. S. ELIOT, *Dante*, in *Selected Essays*, London, Faber and Faber Limited 1941, 251. Ne cita alcune affermazioni anche: FRECCERO, John, *Il segno di Satana*, in *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, 227.

2 FRECCERO, *Il segno di Satana*, 1989, 227.

contrapposizioni. Nel presentare l'opinione dei commentatori danteschi mi limiterò a quelli dei secoli XIV e XV. Infine mi occuperò della rappresentazione delle due figure principali del canto (Lucifero e Giuda), confrontandola con altre rappresentazioni medievali che di esse sono state fatte ed esaminando le illustrazioni dei manoscritti della *Divina Commedia*.

I. Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV dell'Inferno

La struttura contrastante è presente nella funzione del canto XXXIV, dal momento che esso ha il duplice scopo narrativo di concludere la prima cantica – che termina esattamente col sessantanovesimo verso, “è da partir, ché tutto avem veduto”, cioè a metà dei 139 contenuti nel canto- con la rappresentazione di Lucifero e dei sommi peccatori umani nei loro tormenti eterni; e di segnare il passaggio al Purgatorio. E poiché questo canto deve unire in sé due mondi interamente diversi, comprendendo intenzioni poetiche e tonalità differenti, non può rimanere armonico e unito.

L'inno „Vexilla regis” con cui Dante inizia il canto XXXIV citandone le prime parole, fu composto da Venanzio Fortunato nel 569 per l'arrivo del „beato legno della Croce” donato da Giustiniano II alla regina S. Radegonda. L'inno entrò nella liturgia del Venerdì Santo per il suo carattere di esaltazione della redenzione umana: „Vexilla regis prodeunt: / Fulget Crucis mysterium / Qua vita mortem pertulit / Et morte vitam protulit”.³

Però la citazione di questo solenne inno latino può essere considerata solo come un contrasto parodistico (ciò viene sottolineato dall'aggiunta della parola “inferni”), dato che essa introduce la figura di Lucifero, vinto proprio con l'inno trionfante del suo vincitore. John Freccero⁴ cita in proposito il pensiero di Origene secondo il quale, quando Cristo venne crocifisso sulla croce

3 FALLANI-ZENNARO, La Divina Commedia a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro, Roma, Newton & Compton editori, 1996, 228.

4 FRECCERO, John, *Il segno di Satana*, 1989, 239.

esterna, nello stesso momento i demoni e soprattutto Satana furono crocifissi su una croce interna: lo stato di totale immobilità e d'impotenza di Lucifero può far supporre che pure Dante avesse in mente questa idea.

Gli elementi della struttura contrapposta li possiamo notare sia sul luogo del canto sia nel tempo del suo svolgimento. I nostri poeti, Dante e Virgilio, passano da un emisfero all'altro in un batter d'occhio, e ciò comporta un mutamento di direzione tra il su e il giù. La conseguenza del loro arrivo in un altro emisfero implica anche un passaggio di tempo: il trapasso dalla notte al giorno. Come ha affermato Cristoforo Landino, anche questo è simbolico: dalla „nocte che significa la ignorantia guida al vitio” può mostrare una via d'uscita solo la “luce della ragione et della doctrina”.⁵

Il viaggio nell'inferno è durato 24 ore: è iniziato la sera del Venerdì Santo (8 aprile) del 1300, e i poeti sono arrivati dinanzi a Lucifero la notte del Sabato Santo. Alle stelle invece arriveranno la mattina della Domenica di Pasqua. Le parole dell'inno, che sono diventate parte della liturgia del Venerdì Santo, e i giorni di Pasqua, rievocano ai lettori la Passione di Cristo. Però anche questo può essere inteso come una contrapposizione: nell'anniversario della Passione di Cristo, Dante ha la visione dell'impero dell'eterna sofferenza, ma di fronte alle pene patite ingiustamente da Gesù, i tormenti dell'inferno appaiono come punizioni giuste. E di fronte al motivo dell'assoluzione della pena (Gesù che assolve l'umanità dal peccato originale), nell'inferno le anime si trovano davanti al fatto che i loro peccati non potranno mai essere perdonati.

Il motivo della struttura contrapposta si evidenzia soprattutto nel destino dei due protagonisti del canto (Lucifero e Giuda), dato che tutti e due, nelle estremità del loro stato, sono esseri sovraumani. C'è una distanza infinita tra il loro passato e il loro presente, che per Lucifero non è solo astratta: dal cielo egli è caduto nella profondità

5 LANDINO, Cristoforo, Nicholo di Lorenzo della Magna, Firenze, 1481, commento ai versi 68-69. dell'*Inferno* 34.

dell'inferno; lui che era portatore di luce, l'angelo più bello e sapiente, è diventato il portatore dell'oscurità, turpe e impotente. Dalla vicinanza a Dio è arrivato alla più grande distanza possibile da lui, da suo incaricato è diventato suo nemico. Lo stesso possiamo dire di Giuda: da uno degli eletti apostoli di Cristo, dal custode del suo denaro, è diventato il suo traditore. Come Lucifero da Dio, così Giuda ha raggiunto la massima distanza da Cristo.

Il contrasto tra la precedente bellezza di Lucifero e la sua attuale mostruosità viene evidenziato due volte durante il canto: „la creatura ch'ebbe il bel sembiante”⁶ e „S'el fu sì bel com' elli è ora brutto, ... ben dee da lui procedere ogni lutto.”⁷ Lucifero, in tutte le analisi, appare come anti-Dio, è ciò dovuto al fatto che il poeta lo menziona come „imperador del doloroso regno”⁸, usando l'espressione che ricorda un verso⁹ del primo canto dell'*Inferno*, nel quale egli si riferisce a Dio con parole simili: „quello imperador che là sù regna”.¹⁰ Nelle tre teste di Lucifero diversi commentatori vedono l'antitesi della Santa Trinità.¹¹ Kim Paffenroth e Cassell danno una spiegazione più audace: secondo Paffenroth¹² l'immagine di Satana che strazia i suoi seguaci può essere interpretata come la parodia grottesca dell'Eucarestia: di fronte a Cristo che permette ai suoi seguaci di mangiare il suo corpo, l'anti-Dio si mangia i suoi seguaci. L'opinione di Cassell¹³ è invece che l'immagine di Lucifero ghiacciato nelle sporche acque del Cocito ricorda la figura di Cristo che si immerge nelle acque del Giordano al momento del suo battesimo.

6 *Inf.*, 34, 18.

7 *Inf.*, 34, 36.

8 *Inf.*, 34, 28.

9 *Inf.*, 1, 124.

10 BOSCO/REGGIO, 1976, DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1976, 502.

11 BOSCO/REGGIO, 1976, 502.

12 PAFFENROTH, Kim, *Judas: Images of the Lost Disciple*, 2001, 29.

13 CASSELL, Anthony Kimber, *Satan*, in *Dante's fearful art of justice*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, 97.

In questa struttura contrastante si inserisce, all'inizio del canto, la „grossa nebbia”¹⁴, l'oscurità, e la descrizione dell'immagine difficilmente percepibile („se tu 'l discerni”¹⁵), che nella chiusura del canto si trasforma nel suo contrario: „intrammo a ritornar nel chiaro mondo”¹⁶, „i' vidi de le cose belle”¹⁷, e l'ultimo verso: „...uscimmo a riveder le stelle”¹⁸. Anche in un altro punto troviamo una struttura contrapposta: „Io non mori e non rimasi vivo”¹⁹, dove Dante usa l'antonimia del *morire* e del *rimanere vivo* all'interno di un verso; nonché „Non era camminata di palagio / là 'v' eravam, ma natural burella / ch'avea mal suolo e di lume disagio”²⁰, dove la descrizione mette in contrasto la luminosità del pavimento con l'oscurità del buco sotterraneo e l'irregolarità delle superfici, da quanto si capisce dalla spiegazione di Francesco da Buti²¹.

14 *Inf.*, 34, 4.

15 *Inf.*, 34, 3.

16 *Inf.*, 34, 134.

17 *Inf.*, 34, 137.

18 *Inf.*, 34, 139. La scelta della parola “stelle” come ultima del canto non è casuale; tutte e tre le cantiche infatti si chiudono con questa parola. Attilio Momigliano nel suo commento al verso 139. dell'*Inf.* 34 lo spiega così: „Le stelle sono la metà di Dante: quindi lo sguardo che Dante rivolge ad esse uscendo dall'inferno, il prepararsi a salire verso di esse chiudendo il viaggio del purgatorio, e il sentirsi, finita l'ascensione del paradiso, mosso da quella medesima forza che move l'universo, «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIII 145). Rispondenza che questa volta non è pura simmetria, ma espressione del motivo ideale che corre attraverso il poema e lo innalza costantemente verso la metà.”

19 *Inf.*, 34, 25.

20 *Inf.*, 34, 97-99.

21 BUTI scrive nel suo commento ai versi 97-105 dell'*Inf.*, 34,.: „Non era caminata di palagio; cioè non era sala di palazzo: i signori usano di chiamare le loro sale caminate, massimamente in Lombardia; e questo dice, perche le sale de' palagi de' signori sogliono essere ben piane e ben luminose, e quivi era lo spazzo diseguale et aspro, et eravi grande oscurità, Là 'v'eravam; cioè Virgilio et io, ma natural burella: cioè luogo oscuro, ove non si vede raggio di sole sì, che v'è poco lume et il terreno vi è molle e diseguale, e però dice: Che avea mal suolo, e di lume disagio; come la burella.” (BUTI (1385-95): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Allighieri*, editor: Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62.)

L'osservazione di Giorgio Petrocchi dimostra come questa struttura contrastante agisca a più livelli: le due parti del canto si fronteggiano sia sul piano linguistico che su quello stilistico: "tra la *disputatio* virgiliana e la chiosa narrativa di Dante c'è un'indubbia differenza di tono, un cambiamento di registro", afferma Petrocchi²². Il ragionamento scientifico di Virgilio anticipa già le fredde spiegazioni di Beatrice.

1. Lucifero figura centrale del canto

Lucifero è indubbiamente il personaggio centrale e nello stesso tempo, come ha detto Aldo Vallone²³, rappresenta l'unità compositiva del canto XXXIV. La prima parte del canto contiene la sua rappresentazione esterna, che occupa ben dieci terzine, di cui due descrivono la sua grandezza eccezionale; una la sua bruttezza; tre presentano le sue tre facce; due le sue ali; una il suo pianto; e infine un'ultima che mostra la sua bocca nell'atto di masticare i peccatori. La seconda parte del canto è dedicata alla descrizione del passaggio dei poeti sul suo corpo, dal centro della terra al purgatorio, e qui veniamo a sapere i motivi e le conseguenze della sua caduta. Virgilio introduce Lucifero due volte, ma solo a una terza lo presenta per intero – questo ritardo serve a intensificare l'effetto che verrà poi prodotto dalla sua rappresentazione – prima si riferisce a lui con il verso iniziale, a cui fa seguito la descrizione della visione sbiadita del mulino a vento. Il forte triplice vento, che secondo Buti²⁴ simboleggia il vento dell'ingratitude, della crudeltà e dell'odio, fa trovare Dante dietro a Virgilio, simbolo dell'intelletto sobrio. Il secondo annuncio avviene nei versi 20-27. con l'inizio „Ecco Dite“, dopo il quale veniamo avvisati dello spavento agghiacciante che ha colpito il poeta, uno spavento talmente tremendo che non può essere

22 PETROCCHI, Giorgio, *Canto XXIV*, in AA.VV., *Lectura Dantis Scaligera*, I. «Inferno», Firenze, Le Monnier, 1967, 1218-19

23 VALLONE, Aldo, *Il canto XXXIV dell'Inferno*, Nuove Letture Dantesche, vol. 3., 189.

24 BUTI, commento ai versi 1-9 del canto 34. dell'*Inf.*

espresso in parole: „Com’io divenni allor gelato e fioco, / nol dimandar, lettor, ch’i’ non lo scrivo, / però ch’ogne parlar sarebbe poco.”²⁵ La vera descrizione di Lucifero comincia al ventottesimo verso, e finisce con la rappresentazione dei tre peccatori squarciati dalla sua bocca, ai versi 59-68: Bruto („vedi come si storce, e non fa motto!”²⁶), nel cui silenzioso patimento è possibile scoprire l’intrepidità evidenziata da Lucano;²⁷ Cassio „che par sì membruto”²⁸; e Giuda („Quell’anima là sù c’ha maggior pena”²⁹), la cui rappresentazione e posizione suggeriscono un ruolo privilegiato. Fino a qui dura quella parte del canto che secondo i commentatori mostra i segni dell’immaginazione del poeta, perché quello che viene dopo non è altro che scienza, fredda spiegazione scolastica³⁰; secondo Kirkpatrick addirittura „dead poetry”³¹.

Nei versi 70-84. si racconta della scalata faticosa sul corpo di Satana le cui espressioni ricordano il topos dell’ascesa sulle montagne (pensiamo all’epistola del monte Ventoso di Petrarca o anche al primo canto dell’*Inferno*). La causa della difficoltà fisica della scalata deriva dal fatto che Dante immagina che il centro della terra e il punto centrale della gravitazione dell’universo si trovino nell’anca di Lucifero. Secondo l’interpretazione allegorica, ciò serve a esprimere la difficoltà che Dante incontra nell’allontanarsi dal male, e ciò viene rivelato anche dalle parole di Virgilio: „«Attenti ben, ché per cotali scale», / disse ‘l maestro, ansando com’ uom lasso, /

25 *Inf.*, 34, 22-24.

26 *Inf.*, 34, 66.

27 BOSCO/REGGIO, 1976, 503.

28 *Inf.*, 34, 67. Ritraendo Caio Cassio Longino „membruto”, Dante può averlo confuso con il Lucio Cassio ricordato da Cicerone (*Catilinaria*, III, 7); sappiamo infatti che l’altro era piuttosto pallido e gracile. (cfr. Plutarco (*Bruto*, 29; *Cesare*, 62) SAPEGNO: DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985, 382; PETROCCHI, 1967, 1215.

29 *Inf.*, 34, 61.

30 PETROCCHI, 1967, 1208.

31 KIRKPATRICK, Robin, *Dante’s Inferno: difficulty and dead poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 439.

«conviensi dipartir da tanto male. »³² Nella terzina „Io levai li occhi e credetti vedere / Lucifero com'io l'avea lasciato, / e vidili le gambe in sù tenere”³³. In questi versi ritorna anche il motivo dell'impossibilità del guardarsi indietro che ci fa ricordare la storia di Orfeo. Alle tre domande di Dante (che riguardano dove sia il ghiaccio del Cocito, perché Lucifero appaia così confitto e capovolto, nonché come sia potuto avvenire così velocemente il trapasso dalla sera al mattino) segue la più lunga spiegazione di Virgilio³⁴ nel canto, in cui egli offre dei chiarimenti a Dante circa il modo in cui è avvenuta la disposizione della terra. Secondo Bruno Nardi³⁵, che nei suoi studi approfondisce dettagliatamente l'argomento, all'inizio dell'universo l'emisfero meridionale era il più nobile; di ciò possiamo trovare una spiegazione già nel II libro del *De coelo* di Aristotele e nel suo commento ad Averroè, nei quali le parti del mondo sono fatte corrispondere alle parti del corpo umano. Il polo antartico coincide con la testa e il polo artico con i piedi, e dato che le capacità più nobili dell'anima si trovano nelle parti superiori del corpo, ne deriva che l'emisfero meridionale possiede più virtù. Però questo originario ordine del mondo è stato interrotto e scombussolato dalla caduta di Lucifero: la terra vivibile per l'uomo è scappata dal suo originale stato edenico per collocarsi nell'emisfero opposto. Quella terra che Lucifero ha toccato con il suo corpo ritraendosi dalla ripugnanza ha formato la montagna del Purgatorio, la cui cima si è attaccata al cielo.

L'Anonimo Selmiano³⁶, per far capire questa spiegazione, usa il paragone del “mondo come uovo”: „Ma per discernere bene questo

32 *Inf.*, 34, 82-84.

33 *Inf.*, 34, 88-90.

34 *Inf.*, 34,106-126.

35 NARDI Bruno, *Il canto XXXIV dell' «Inferno» e La caduta di Lucifero e l'autenticità della «Questio de aqua et terra»*, in “Lecturae” e altri studi danteschi, 1990, 81-89 e 227-265.

36 Anonimo Selmiano 1337[?]: *Chiose anonime alla prima Cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del Poeta*, pubblicate...da Francesco Selmi.... Torino, Stamperia Reale, 1865, ai versi 76-81.

punto, prendi che 'l mondo è fatto come un guscio d'uovo: il guscio si è il Cielo, e l'albuma si è l'Acqua, e 'l tuorlo è la Terra, e il voto ch'è in mezzo del tuorlo si è il mezzo de la Terra. Ora se mettesti un ago per lo mezzo del tuorlo, tanto che passasse per lo mezzo del voto si sarebbe sopra il mezzo. Ora prendi, ch'ogni grave corre contro a quel mezzo, e partendosi da quel mezzo, da ogni lato pare altrui andare in su, però che va verso il Cielo, e dilungasi dal centro della Terra. Così immagina, che fece Virgilio e Dante, quando passarono per quello Lucifero.”

2. Giudizi diversi sull'aspetto esteriore di Lucifero

2.1. La rappresentazione dantesca di Lucifero non viene considerata originale; Dante poteva essersi ispirato tra l'altro al mosaico della cupola del Battistero fiorentino di San Giovanni,³⁷ „dove campeggia, nell'*Inferno*, un Satana dalla cui bocca pende la metà inferiore di un dannato, mentre, a destra e a sinistra, gli escono dalle orecchie due teste di drago che divorano ciascuna un peccatore”.³⁸ Secondo l'osservazione di Umberto Bosco „il Lucifero tradizionale e i diavoli minori dello stesso Dante sono cornuti (tale è il Lucifero di Giotto), hanno code e attributi animaleschi, piedi forcuti, artigli, becchi, ecc. Nulla di ciò nel re infernale, come del resto anche nei giganti; il mostruoso, mai grottesco, della sua figura consiste nell'anormalità delle proporzioni e degli innesti di membra che pur continuano ad essere orrendamente umane.”³⁹

Contrariamente a quest'interpretazione, nelle rappresentazioni di Lucifero dei codici danteschi gli attributi animaleschi di Lucifero sono molto vistosi e, secondo l'affermazione di Brieger, seguono più i modelli tradizionali o l'immaginazione degli illustratori, che il testo

37 *L'Inferno del Giudizio finale* di Coppo di Marcovaldo, 1250-1270 c., LORENZI, Lorenzo, *Devils in art. Florence from the Middle Ages to the Renaissance*, Firenze, Centro Di, 2003, 31-32, 65.

38 DELMAY, Bernard, *I personaggi della Divina Commedia: classificazione e regesto*, Firenze, Leo S. Olschi Editore, 1986, 349.

39 BOSCO/REGGIO, 1976, 503.

di Dante.⁴⁰ La rappresentazione delle corna è molto frequente (per es. in un'immagine di un manoscritto veneziano del tardo Trecento⁴¹, o in un manoscritto della stessa epoca alla Biblioteca Pierpont Morgan di New York⁴²); nell'immagine del codice bolognese o emiliano⁴³, che risale alla metà del Trecento, appaiono anche le zampe di uccello. Nel manoscritto di Chantilly⁴⁴, invece, una coda di serpente si arrotola davanti a lui. La raffigurazione di Lucifero, nel manoscritto latino del Vaticano⁴⁵ dalla segnatura 4776, ricorda quella di Cerbero: le due teste che guardano di lato si sono trasformate in teste di cani. Il codice napoletano⁴⁶, che risale a 1370 circa rappresenta in un modo piuttosto unico i piedi di Lucifero: a forma di coda di pesce, divisa in due parti che però terminano in zampe rostrate.

2.2. La figura di Lucifero è stata trattata dettagliatamente dai commentatori di Dante. Ben diversi sono i giudizi: le polemiche del Novecento al riguardo si concentrano sulla questione se la sua figura debba essere considerata grandiosa, tragica e magnifica, oppure, al contrario, bestiale, turpe e spaventevolmente grottesca. Bruno Nardi⁴⁷ e Bosco/Reggio⁴⁸ vedono nel Lucifero dantesco una prevalenza di elementi tragici e sovraumani: lo ritengono un personaggio mostruoso, orrendo, di una „sacralità negativa” e di una

40 BRIEGER, Peter – MEISS, Millard – SINGLETON, Charles S., *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 1969, II, 156.

41 Venezia, Biblioteca Marciana Ms. It. IX. 276. BRIEGER– MEISS– SINGLETON, 1969, I, 320.

42 New York, Morgan M676, 47 r. BRIEGER– MEISS– SINGLETON, 1969, I, 319.

43 Firenze, B. Nazionale, MS Magl. Conv C. 3. 1266. BRIEGER– MEISS– SINGLETON, 1969, I, 325.

44 Chantilly Musée Condé, MS 597, 231 r. BRIEGER– MEISS– SINGLETON, 1969, II, 156.

45 117 r, 119 r, BRIEGER– MEISS– SINGLETON, 1969, I, 321.

46 Londra, British Museum, Add. 19587, 58 r. BRIEGER– MEISS– SINGLETON, 1969, I, 318.

47 *Il canto XXXIV dell' «Inferno»*.

48 BOSCO/REGGIO: DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1976, 501-514.

„spenta regalità”. Dal canto suo, invece, Vittorio Sermonti⁴⁹ lo considera „la caricatura ontologica” di Dio, la parodia del Bene. Secondo quest’ultimo è un’umiliazione suprema che Dite, il Male in persona, sia costretto dalla legge della gravitazione a prestarsi a far da scala di servizio per il pellegrino e per la sua guida. La bestialità del Lucifero dantesco viene accentuata da Attilio Momigliano⁵⁰, Giovanni Fallani⁵¹ e anche da Carlo Grabher⁵². Secondo l’opinione di Sapegno⁵³, la descrizione di Lucifero si disperde in particolari escogitati più dall’intelletto che dalla fantasia, e la sua immagine si impoverisce precisando i particolari.

2.3. Mentre tre commentatori del Trecento (Jacopo della Lana, Benvenuto da Imola e Anonimo Fiorentino) affermano sulla base di un principio teologico di Tommaso d’Aquino che „diabolus non est turpis nec terribilis”... „Diabolus non est magnus, nec parvus, nec turpis, nec pulcer”, siccome i demoni – come gli angeli e l’anima umana – non hanno corpo: sono composti di sostanze intellettuali.⁵⁴ La descrizione di Dante rappresenta l’invisibile con il visibile, dandone un’immagine sensibile – questo è il metodo della stessa Sacra Scrittura – come ci spiega l’autore nel canto IV del *Paradiso*⁵⁵, ma soltanto perché l’ingegno umano possa percepirlo: „Est autem hic attente notandum, quod autor hic procedit prudenter et caute; nam vult dare intelligi spiritualia per corporalia, et invisibilia per

49 SERMONTI, Vittorio, *L’Inferno di Dante*, Milano, Rizzoli, 1993, 514-515.

50 Momigliano (1946-51) *La Divina Commedia commento di Attilio Momigliano*. Firenze, G. C. Sansoni, 1979, commento ai versi 1-57. del canto 34 dell’*Inf.*

51 FALLANI, 1965, commento ai versi 28-29 del canto 34 dell’*Inf.*

52 Grabher: *La Divina Commedia, col commento di Carlo Grabher*. Firenze, La Nuova Italia, 1934-36, commento ai versi, 70-75 del canto 34 dell’*Inf.*

53 SAPEGNO, 1985, 377.

54 Jacopo della Lana, 1324-28, *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di Luciano Scarabelli. Bologna, Tipografia Regia, 1866-67. *Sentenzia: La pena che hanno li demoni.*

55 *Par.*, IV, 40-48.

visibilia, sicut etiam divina scriptura saepe facit in multis, ut scribit IIII capitulo Paradisi.”⁵⁶

Per l' intelletto umano imperfetto dunque c'è bisogno di una rappresentazione semplificata: il male deve essere rappresentato tramite la bruttezza, il bene tramite la bellezza. La deformazione nella Commedia, come per la scultura romanica, equivale al peccato. Come afferma Giovanni Fallani: „Dio è la suprema bellezza, ciò che gli si oppone o lo nega non può essere che la corruzione integrale del bello, cioè un'immagine deformata della natura e dell'uomo.” Per questo è evidente che l'anima nel peccato perde la sua bellezza. Il corpo non nasconde l'anima, ma la svela: „Gli esseri viventi manifestano così la verità. Tutto è svelato, tutto è visibile. Il mostruoso adempie alla sua funzione.”⁵⁷

3. Lucifero e la Bibbia

La maggior parte dei commentatori menziona, in connessione alla caduta dell'angelo ribelle, il luogo biblico: Isaia XIV, 12-15, il cui primo verso nell'ebraico originale è:

איך נפלת משמים הילל בן_שחר

Cioè: “Come cadesti dal cielo, luce/stella mattutina, figlio dell'alba?” Secondo il contesto il verso si riferisce al re di Babilonia che cadde per la superbia.⁵⁸ Nella traduzione latina appare già il nome di Lucifero: „quomodo cecidisti de caelo Lucifer?” Agostino,

56 Benvenuto da Imola (1375-80), *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita. Florentiae, G. Barbèra, 1887, ai versi 22-27.

57 FALLANI, Giovanni, *Visione ed esperienza figurativa nella struttura dell'«Inferno»*, in *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1976, 73-74.

58 Leo Jung rifiuta il mito di Lucifero fondato a questi versi di Isaia per l'assoluta mancanza del riferimento letterale all'angelo ribelle. JUNG, Leo, *Fallen Angels in Jewish, Christian and Mohammedan Literature. A Study in Comparative Folklore*, *The Jewish Quarterly Review*, New Series, Vol. 15, No. 4, (1925, 467-502), 493-494.

nel suo commento a questo luogo⁵⁹, identifica univocamente il soggetto di questo verso con il più bello dei serafini, il quale „elatione inflatus voluit dici deus“. Quindi le basi dell’identificazione sono: la superbia e il motivo della caduta: „ad infernum detraheris in profundum lacu“, dove il *lacus* biblico corrisponde al Cocito.

È sorprendente che solo Pietro Alighieri abbia accennato⁶⁰ al capitolo ventottesimo del libro di Ezechiele in relazione a Lucifero, capitolo che tratta del principe di Tiro, ugualmente caduto a causa della sua alterigia. Troviamo anche in questo luogo sia il desiderio di diventare Dio suscitato dall’immensa superbia („elevatum est cor tuum quasi cor Dei“ (Ez. 28, 6.) e Ez. 28, 2: „elevatum est cor tuum et dixisti Deus ego sum“), sia il motivo della caduta: „et detrahent te et morieris interitu occisorum in corde maris“ (Ez. 28, 8) e „peccasti et eieci te de monte Dei et perdidisti te“ (Ez. 28, 16). Inoltre esso fa riferimento alla sua bellezza e sapienza di un tempo, in opposizione al suo attuale stato orrendo, e anche al fatto che prima abitasse nel giardino di Dio: „tu signaculum similitudinis plenus sapientia et perfectus decore in deliciis paradisi Dei fuisti“ (Ez 28. 12-13). E sarà proprio questa bellezza angelica (Ezechiele (28, 14) chiama il ribelle superbo „cherubino“), accentuata in questi versi biblici, a caratterizzare il Lucifero della *Commedia*.

4. I colori delle tre facce di Satana

4.1. Interpretazioni tradizionali

Secondo il commento anonimo latino,⁶¹ le tre facce di Satana

59 *De quest. Vet. Testam.* q. 113.

60 Pietro Alighieri (3), (1359-64): *Pietro Alighieri, Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's 'Divine Comedy,'"* ed. Massimiliano Chiamenti. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002. Commento ai versi 1-36.

61 CIOFFARI, Vincenzo, *Anonymous latin commentary on Dante's Commedia*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1989.

contrapposte alle tre proprietà divine (*prudencia, amor, potentia*) simboleggiano *ignorantia, odium* e *impotentia*: la nera incarna l'oscurità dell'ignoranza, la rossa raffigura la nequizia, mentre la „pallida o croca” l'impotenza. Ciò coincide con l'opinione di Jacopo Alighieri: „la rossa, a l'iniqua e odiosa ira si figura, la gialla e bianca mista a l'impotenzia e alla scurità dell'ignoranza; la nera.”⁶² Il parere di Guido da Pisa rappresenta una variante: “Nam facies rubea correspondet impotentie et fragilitati sue; quia homo, dum de suo defectu verecundatur, rubicundus efficitur. Facies vero nigra correspondet obscuritati ignorantie. Facies autem pallida odio et invidie correspondet.”⁶³ Buti vede nelle tre facce tre dei vizi capitali: l'*avaritia* („bianca e gialla” perché „l'avarizia è sempre affamata”), l'*ira* („vermiglia”) e l'*accidia* („nera” perché „l'accidia è sempre oscura”).⁶⁴ Jacopo della Lana⁶⁵ è l'unico che mette in relazione i colori delle teste con il carattere dei peccatori pendenti dalle bocche (almeno nel caso di Bruto e Cassio): Bruto viene messo “in la bocca nera, perchè ha a significare la scurità della ignoranza”, e Cassio nella gialla e bianca perché non poteva resistere al peccato: „Cassio ... fu bell'uomo della persona. È nota che la beltà è opposita alla continenzia, che il ditto Cassio fu lascivo e incontinente; per la quale impotenzia si lassò vincere al peccato, e cadde in tal difetto.”

Isidoro del Lungo interpreta in maniera diversa questo elemento; secondo lui i colori corrispondono alle tre parti di mondo allora conosciute: la faccia vermiglia all'Europa, la giallastra all'Asia, la nera all'Africa: dal momento che l'inferno accoglie le anime di tutto

1989, 138.

62 Jacopo Alighieri, 1322: *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri*, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro [Giulio Piccini]. Firenze, R. Bemporad e figlio, 1915. Commento ai versi 38-45 dell'*Inf.*, 34.

63 Jacopo della Lana, 1324-28. commento ai versi 37-39 dell'*Inferno* 34.

64 BUTI, 1385-95. Chiose ai versi 37-54 dell'*Inf.*, 34.

65 Commento ai versi 43-67 dell'*Inferno* 34.

il mondo.⁶⁶

4.2. Interpretazioni dei moderni

Aldo Vallone, invece, fa riferimento ai colori dei tre gradini posti all'entrata del purgatorio, che corrispondono perfettamente alle tre facce: bianco come il marmo, il primo; nero, cioè „tinto più che perso“, il secondo; rosso, cioè „come sangue fuor di vena spiccia“, il terzo (*Purg.* IX, 94-102.)⁶⁷

John Freccero, dal canto suo, ne ha dato un'interpretazione nuova nel suo saggio intitolato *Il segno di Satana*.⁶⁸ Il fondamento della sua spiegazione è il luogo 17,6 del vangelo di Luca: „Se aveste fede quanto un granellino di senape, potreste dire a questo gelso: „Sii sradicato e trapiantato nel mare“, ed esso vi ascolterebbe.“ S. Ambrogio identifica quell'albero con Satana per il suo frutto tricolore: „il frutto di questo albero è bianco quando è in fiore, poi diviene rosso quando è formato e infine nero quando è maturo. Così il demonio, privato a causa della sua colpa del fiore bianco e del rosso potere della natura angelica, è avvolto dal nero sapore del peccato.“⁶⁹ L'interpretazione dell'albero di gelso data da Agostino è totalmente diversa: secondo la sua opinione l'albero rappresenta il vangelo della croce di Cristo per i suoi frutti sanguigni, che sono come ferite pendenti dall'albero.

Nella meditazione pietistica intitolata *Arbor vitae*, scritta da Ubertino da Casale nell'epoca di Dante, gli originali *vexilla* di Cristo sono colorati esattamente come le tre teste di Satana: „Rifletti sul tuo amato Gesù, o anima percossa dallo strale della compassione, e lo vedrai come il vessillo del tuo pellegrinaggio. Infatti il bianco della sua carne incontaminata e il nero livido delle frustate e il rosso del

66 Isidoro DEL LUNGO, DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, commentata da Isidoro del Lungo, Firenze, Le Monnier, 1931, 348.

67 VALLONE, Aldo, *Il canto XXXIV dell'Inferno*, Nuove Letture Dantesche, vol. 3., 201.

68 FRECCERO, 1989, 232-235.

69 *In Lucam*, VIII, 29, in *PL* 15, 1774.

sangue versato lo rivelano in te triplice colore".⁷⁰

5. Le ali di Lucifero e i venti da esse suscitati

I serafini hanno, secondo l'iconografia, sei ali; così Lucifero, arcangelo decaduto, ne ha un numero uguale, non del colore rosso fuoco a indicare l'amore, ma membranose e di color fosco, o simili a vele e ad alacce di pipistrello. Queste ali sono i vessilli di Lucifero.⁷¹

L'Anonimo Fiorentino pone l'attenzione sulla differenza tra le ali pennute degli angeli buoni e quelle prive di piume di Lucifero, il quale, come il pipistrello della favola di Esopo, fu spogliato dalle penne a causa del suo tradimento: „Gli angioli buoni si figurano coll'ali che hanno penne d'uccello; ora per questo Lucifero l'ha come pipistrello, che secondo la favola d'Isopo era prima uccello, poi per non essere stato nella battaglia colli uccelli a combattere cogli animali terrestri, gli furono cambiate penne, et fugli comandato che volasse di notte, et *sumpsit de vespere nomen*.”⁷² Con questo l'Anonimo Fiorentino fa riferimento alla similitudine tra il nome di Lucifero che indica anche quello di Venere (il vespero) come pure quello del *vespertilio*, il pipistrello che appare al tramonto.

Benvenuto da Imola⁷³ dà una descrizione minuziosa del pipistrello il quale „habet caput muris, et est in figura capitis canis, et aliquando invenitur cum quatuor auribus”. Secondo il suo parere la comparazione tra il pipistrello e Lucifero è “ottima”.

Buti spiega che la funzione delle ali è di suscitare i vizi incarnati nelle tre facce: “ciascuna faccia abbia sotto di sè due grandissime alie non pennute di penne; ma di pongiglioni come il vilpistrello, a significar li levamenti che ciascuno di questi vizi e peccati àe, che sono due. Ecco l'ira à due levamenti; cioè turbazione e furore; le

70 FRECCERO, 1989, 231.

71 FALLANI-ZENNARO, 1996, 228.

72 Anonimo Fiorentino, 1400[?], *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani. Bologna, G. Romagnoli, 1866-74. Commento al verso 49 dell'*Inferno* 34.

73 Benvenuto da Imola, 1375-80. Commento al verso 49 dell'*Inferno* 34.

quale alie generano il vento della crudeltà, come detto fu di sopra. L'avarizia similmente à due levamenti; cioè rapacità e tenacità; e queste due alie generano il vento della ingratitudine, della quale si disse ancora di sopra. E l'accidia ancora à due levamenti; cioè tristizia e negligenza; e queste due alie generano il vento dell'odio."⁷⁴ Similmente Guido da Pisa vede tre dei vizi capitali nei venti sollevati dalle ali di Satana: „Isti tres venti, qui ab alis Luciferi procedunt, sunt tria vitia principalia a quibus omnia oriuntur, scilicet superbia, avaritia, et luxuria."⁷⁵

II. La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi

1. La storia del giudizio di Giuda

1.1. La storia di Giuda in base al Nuovo Testamento

Le descrizioni del Nuovo Testamento non danno un quadro unitario della storia di Giuda Iscariota. Nella maggioranza dei manoscritti egli viene chiamato erroneamente Iscariota, dato che in ebraico is-Kerioth significa uomo di Kerioth; Giosuè menziona Kerioth-Hebron come città appartenente alla tribù di Giuda.⁷⁶ Nell'elenco degli apostoli il nome di Giuda è sempre l'ultimo, seguito dal commento "colui che tradì Gesù".⁷⁷

I sinottici raccontano i seguenti fatti: 1) le trattative con il sinedrio: Matteo (26,14-16) stabilisce che il prezzo del tradimento è di trenta monete d'argento, mentre Marco e Luca parlano solo di soldi. Secondo Luca 22,3 Giuda è stato conquistato da Satana e per questo è andato dai sommi sacerdoti. Matteo (26,14 sq), Marco (14,10) e Luca (22,3 sq) scrivono che le trattative sono avvenute prima dell'ultima cena. 2) Il suo comportamento manifestato durante

74 Buti, 1385-95, ai versi 37-54.

75 Chiosa ai versi 46-51 dell'*Inf.*, 34.

76 *New Catholic Encyclopedia* [edit. MACDONALD, William Joseph], vol. 8, New York, McGraw-Hill Book Company, 1967, 15.

77 Mt 10, 4; Mc 3,19; Lc 6, 16.

l'ultima cena durante la quale Gesù afferma che "uno di voi mi tradirà" (Mt 26,21), e alla domanda dei discepoli su chi sia questo traditore egli risponde: "colui che ha intinto con me la mano nel piatto". 3) Il suo tradimento. 4) Matteo racconta dei sensi di colpa di Giuda e della sua morte (27,3-10): "vedendo che Gesù era stato condannato, si pentì e riportò le trenta monete d'argento ai sommi sacerdoti e agli anziani dicendo: «Ho peccato, perché ho tradito sangue innocente». Ma quelli dissero: «Che ci riguarda? Veditela tu!». Ed egli, gettate le monete d'argento nel tempio, si allontanò e andò ad impiccarsi. Ma i sommi sacerdoti, raccolto quel denaro, dissero: «Non è lecito metterlo nel tesoro, perché è prezzo di sangue». E tenuto consiglio, comprarono con esso il Campo del vasaio per la sepoltura degli stranieri. Perciò quel campo fu denominato "Campo di sangue" fino al giorno d'oggi." Giovanni si occupa più dettagliatamente di Giuda e lo rappresenta in modo molto negativo. Le descrizioni di Giovanni si differenziano dai racconti dei sinottici nei seguenti punti: 1) le trattative con il consiglio avvengono dopo l'ultima cena (13,30). 2) Nella descrizione dell'ultima cena (13,21-30), Gesù, dopo la dichiarazione "uno di voi mi tradirà", rivela il traditore solo a Giovanni, che riposa sul petto di Gesù, dandogli un boccone intinto. Dopo quel boccone Satana assale Giuda e Gesù lo manda via senza che gli altri apostoli capiscano.

Solamente Giovanni menziona i seguenti dati: secondo 6,70 Giuda è il figlio di Simone, e qui appare l'affermazione di Cristo che molte volte viene citata riguardo a Giuda: "Non ho forse scelto io voi, i Dodici? Eppure uno di voi è un diavolo!" La descrizione della cena di Betania appare anche nei sinottici benché in essi non venga menzionato né il nome di Maddalena (dicono invece "una donna, una peccatrice"⁷⁸ o semplicemente "una donna"⁷⁹) né il nome di Giuda (al suo posto Matteo dice discepoli, Marco invece scrive:

78 Luca (7,37)

79 Mt (26,7)

“alcuni che si sdegnarono fra di loro”⁸⁰). Secondo Giovanni⁸¹ Maria (Maddalena) “presa una libbra di olio profumato di vero nardo, assai prezioso, cosparses i piedi di Gesù e li asciugò con i suoi capelli, e tutta la casa si riempì del profumo dell'unguento. Allora Giuda Iscariota disse: «Perché quest'olio profumato non si è venduto per trecento denari per poi darli ai poveri?». Questo egli disse non perché gl'importasse dei poveri, ma perché era ladro e, siccome teneva la cassa, prendeva quello che vi mettevano dentro.”

Gli Atti degli Apostoli (1,18-20) ricordano la morte di Giuda solo in riferimento all'elezione di Mattia ad apostolo: “Giuda comprò un pezzo di terra con i proventi del suo delitto e poi precipitando in avanti si squarciò in mezzo e si sparsero fuori tutte le sue viscere.”

Riguardo a Giuda troviamo degli accenni tipologici nel Nuovo Testamento: gli Atti degli Apostoli 1,16 e Giovanni 13,17-18 paragonano Giuda ai cospiratori contro Davide. Secondo la *New Catholic Encyclopedia*⁸², l'impiccagione (come punizione per il tradimento di colui che si fidava di lui) ha significato simbolico, siccome anche Assalonne venne ucciso quando la sua “testa rimase impigliata nel terebinto e così egli restò sospeso fra cielo e terra”⁸³.

Il motivo del tradimento non è chiarito: Matteo (26,1-16) e Marco (14,1-11) sottolineano che Giuda ha perso la fede in Gesù come Messia, mentre Giovanni dà per certa l'incredulità di Giuda dopo il discorso eucaristico. Secondo la spiegazione di Haag, Giuda si è unito a Gesù sulla base delle interpretazioni terrestri date alla figura del Messia, ma poiché Gesù rifiutava il pensiero di un regno terrestre, Giuda, nella sua incredulità, ha rotto con lui, pur rimanendone esteriormente discepolo.⁸⁴ Una supposizione diffusa è che egli si sia piegato per avidità e avarizia all'appello del consiglio;

80 Marco (14,3)

81 Giovanni (12,1-8)

82 Volume 8., 1967, 15.

83 Il Sam, 18. 9-15.

84 HAAG, Herbert, *Bibliai lexikon*, Budapest, Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1989, 899.

questo tuttavia viene negato da Marc Thoumieu, secondo il quale i trenta denari d'argento non erano una grande somma e siccome Giuda era custode dei soldi di Cristo e degli apostoli, egli avrebbe potuto soddisfare la sua avidità anche senza tradire il suo maestro.⁸⁵

Tutte le fonti del Nuovo Testamento rappresentano Giuda come una figura negativa, però ci sono delle differenze incompatibili non solo nella storia, ma anche nelle descrizioni del suo carattere. In Matteo, ad esempio, vediamo chiaramente che Giuda non aveva previsto la possibile condanna del sinedrio, e il suo suicidio testimonia della sua disperazione e del suo profondo senso di colpa. In Giovanni, invece, Giuda viene rappresentato come un uomo avido, crudele e posseduto da Satana.

1.2. *L'immagine di Giuda nell'antica cristianità*

Il giudizio sulla figura, sull'importanza e sulla colpevolezza di Giuda è cambiato di epoca in epoca, e questo può essere stato determinato dalle varie rappresentazioni che di lui sono state fatte nel corso del tempo. Secondo il pensiero antico cristiano Giuda è stato uno strumento e come tale ha dovuto assolvere alla sua funzione, ma contemporaneamente è anche l'esempio di un pentimento che non può aver perdono. Ed è questo il modo in cui viene rappresentato dagli artisti dell'antica cristianità: egli non ha un ruolo accentuato, e viene rappresentato con l'aureola, i vestiti e i lineamenti simili a quelli di Gesù e degli altri apostoli. (Per esempio sul sarcofago di Teodosio o sulle tavole milanesi d'avorio.)⁸⁶

1.2.1. Gli autori dell'antica cristianità

Papia, che a quanto si dice era discepolo di Giovanni Evangelista,⁸⁷ ha creato la terza tradizione relativa alla morte di

85 THOUMIEU, Marc, *Dizionario d'iconografia romanica*, Milano, Editoriale Jaca Book SpA, 1997, 242.

86 Kirschbaum, Engelbert (edit.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2. vol., Freiburg, Herder Verlag, 1970, 444.

87 *Patrologia Graeca*, 5. vol., 1262.

Giuda⁸⁸, la cui descrizione è rimasta in due posti: negli scholia della catena di Apollinare di Laodicea⁸⁹, e nel commento di Ecumenio sugli Atti degli Apostoli⁹⁰. Secondo Papia, il corpo infiammato di Giuda era così gonfio⁹¹ che non entrava neanche in un posto dove sarebbe passata una carrozza, e pure le sue palpebre erano così gonfie da impedirgli di vedere. Quando il suo ventre si è aperto, le sue viscere sono uscite miste a vermi e sangue congelato, e i suoi liquidi, che emanavano un puzzo schifoso, si sono sparsi tutt'intorno. Nessuno era disposto a comprare il terreno per il puzzo. Ecumenio ha cercato di allineare l'opinione di Matteo a quella di Papia spiegando che, pur avendo tentato il suicidio, Giuda non è morto impiccato perché è stato tolto dalla corda prima che potesse soffocare. Dopodiché è successa la scena descritta da Papia.

Nell'undicesimo secolo Teofilatto riporta nel commentario a Mt 27, l'opinione secondo la quale Giuda ha tradito Cristo allo scopo di ottenere soldi per tutti e due, essendo certo che Cristo sarebbe scappato dinanzi ai suoi persecutori, come aveva fatto più volte in precedenza. Ma quando ha visto che Gesù era stato condannato a morte, ha provato un profondo pentimento perché la vicenda stava finendo in modo del tutto diverso da come egli aveva previsto. Così, oppresso dai suoi sensi di colpa, si è impiccato sperando di arrivare nell'oltretomba prima di Cristo, dove avrebbe potuto chiedergli perdono e ottenere l'assoluzione. Ma subito dopo aver messo il collo nel nodo scorsoio, l'albero al quale s'era impiccato si è piegato sotto di lui ed egli è rimasto in vita perché Dio voleva che si pentisse o che

88 La prima tradizione: Matteo (27,3-5) ; la seconda: Atti degli Apostoli (1,18-20) (HAAG, 1989, 900).

89 MIGNE, Jean-Paul, *Patrologia Graeca*, 5. vol., Paris, Garnier, 1894, 1259-60. Papia: *frammento VII*.

90 *Patrologia Graeca*, 5. vol., 1261-62. Papia: *frammento VIII*.

91 È interessante che la parola latina per indicare la gonfiezza di Giuda: „corpore inflatus” è la stessa con cui Agostino indica l'alterigia di Lucifero: „elatione inflatus voluit dici deus”. (*De quest. Vet. Testam.* q. 113.)

diventasse oggetto di pubblico disprezzo.⁹²

Secondo Origene, Giuda si è impiccato per incontrarsi con Gesù all'inferno quando quest'ultimo vi sarebbe disceso per liberare i santi padri dal Limbo. Questa scena è stata rappresentata da Hieronymus Bosch in un quadro andato perduto, e di cui scrive un suo contemporaneo, Karel Van Mander: „[Bosch] ha un quadro a Waal dal titolo „L'Inferno” nel quale sono raffigurati i santi padri nell'atto di essere liberati, mentre Giuda, che crede di essere liberato pure lui, riceve una corda la collo.”⁹³

Eusebio (c. 260 -340), nella sua opera *Praeparatio Evangelica*⁹⁴ occupandosi dei misfatti di Giuda e del destino divino, arriva alla conclusione secondo cui Giuda agì indipendentemente dalla volontà di Dio. È ancora Eusebio a menzionare nella *Demonstratio Evangelica*⁹⁵ una credenza secondo la quale Giuda si sarebbe trasformato in roccia per il suo tradimento, dopo aver baciato Gesù. E sempre secondo questa credenza, un uomo che aveva voluto picchiare Gesù, si è ritrovato con la mano seccata, e Caifa, che si era procurato un falso testimone contro di lui, ha finito con l'accecarsi. Sebbene Eusebio riporti questi fatti negandone l'autenticità, con l'intenzione probabilmente di criticare i vangeli apocrofi; egli mostra di credere alla veridicità dei vangeli partendo proprio dal presupposto che se gli evangelisti avessero voluto mentire, avrebbero potuto farlo in maniera anche più audace. E come esempio di audace finzione riporta la credenza di cui sopra.

Ireneo (secolo II.) nella sua opera *Adversus Haereses*⁹⁶ solleva la questione se Giuda sia diventato traditore perché Gesù l'ha umiliato davanti ai discepoli durante la cena di Betania. Ma aggiunge che

92 *Patrologia Graeca*, 123, 460. Idézi: ZWIEP, *Judas and the Choice of Matthias*, 2004, 122; e PAFFENROTH, *Images of the Lost Disciple*, 2001, 120.

93 MANDER, Karel Van, *Hírneves németalföldi és német festők élete*, Budapest, Helikon, 1987, 56.

94 *Praep. Ev.* 6, cap. 11.

95 *Demonstratio Evangelica* 3, 5.

96 *Adversus Haereses*, 5, 33.

Giuda potrebbe aver pensato che Cristo si sarebbe potuto liberare con un miracolo oppure che il popolo si sarebbe ribellato contro la sentenza e lo avrebbe liberato. Ireneo⁹⁷ presenta anche l'eresia dei cainiti – secondo cui Caino era in possesso di un potere divino, e gli uomini sono accompagnati da un angelo durante ogni atto peccaminoso – , i quali hanno attribuito a Giuda un proprio vangelo.⁹⁸

Agostino, in un sermone poco noto, afferma che Satana è entrato nel cuore di Giuda costringendolo a tradire Gesù e in seguito ad impiccarsi.⁹⁹ Nella *De Civitate Dei* egli scrive: „con l'impiccaggione Giuda ha appesantito la sua colpa e non l'ha alleggerita, perché non si è fidato della grazia di Dio. Così pentendosi al punto da voler la morte, non ha lasciato spazio al pentimento salvifico.”¹⁰⁰ Nelle *Quaestiones in heptateuchum Genesis* dichiara: “quando Gesù è resuscitato, Giuda era già morto.”¹⁰¹ Nell'opera *De haeresibus*, trattando dell'eresia caianita menzionata già da Ireneo, Agostino afferma che c'era chi adorava Giuda perché egli già sapeva che agli uomini sarebbe servita la sofferenza di Cristo, e riconosceva la tradizione di Giuda come un beneficio per l'umanità.¹⁰²

97 *Adversus Haereses* I, 31. 1.

98 Occupandosi di quest'eresia lo scrittore ungherese Győző Határ scrive che “l'atto di Giuda è una condizione preliminare per la morte del Redentore e ottiene quindi un significato positivo nella storia della salvezza. Anzi i cainiti affermano che Giuda Iscariota sovrasta Cristo nell'opera di redenzione perché mentre Cristo si assume solo la somma dei peccati dell'umanità, Giuda si assume la somma vergogna del peccato dei peccati.” (HATÁR, *Antibarbarorum libri. Bölcseleti írások*, 2001, 562–563.)

99 *Sancti Augustini Sermones Post Maurinos reperti*, ed. G. MORIN, *Miscellanea Agostiana*, vol. 1., Roma, 1930, 538. 313. sermo.

100 *Civ. Dei* 1, 17.

101 *Quaestiones in heptateuchum Genesis*, questio 117.

102 *De haeresibus*, cap. 18: “Caiani propterea sic appellati quoniam Cain honorant dicentes eum fortissimae esse virtutis. Simul et Iudam traditorem divinum aliquid putant, et scelus eius beneficium deputant, asserentes eum praescisse quantum esset generi humano Christi passio profutura, et occidendum Iudaeis propterea tradidisse. Illos etiam qui schisma facientes in primo populo Dei terra dehiscente perierunt et

1.3. L'immagine di Giuda nel Medioevo

1.3.1. Le rappresentazioni di Giuda

A partire dal secolo IX troviamo numerose scene di Giuda nei cicli della Passione. I pittori medievali raffigurano la viltà di Giuda anche nei suoi gesti e nel suo aspetto: egli assume le fattezze tipiche degli ebrei,¹⁰³ è di capelli rossi, spesso vestito di giallo, privo di aureola oppure ce l'ha ma colorata di nero,¹⁰⁴ e questo benché sia stato dimostrato che nell'affresco di Giotto intitolato *Il tradimento di Giuda*, nella cappella degli Scrovegni, "l'aureola sopra la testa di Giuda risulta annerita in seguito ad alterazioni naturali di ordine chimico"¹⁰⁵. Mentre nell'*Ultima cena* di Giotto, "l'aspetto originario delle aureole differiva secondo un ordine 'gerarchico': dorata (con oro fino) e in rilievo, quella di Cristo; di colore imitante l'oro e irradiate, ma senza rilievo, quelle degli apostoli; senza raggi, quella di Giuda"¹⁰⁶.

Per simboleggiarne l'avarizia, Giuda viene rappresentato spesso con una piccola sacca per i denari che appare anche nelle allegorie di vizi di Cesare Ripa. A volte viene dipinto sotto il dominio del diavolo (episodio menzionato nei vangeli di Luca e di Giovanni) il quale appare nella figura di un'animale. Sul rilievo del pulpito del duomo di Volterra, che mostra l'Ultima Cena, dietro a Giuda compare un drago; mentre nella scena del tradimento di Giotto nella cappella degli Scrovegni egli è tenuto per un braccio da un demone nero con la testa di cane.

Sodomitas colere perhibentur. Blasphemant legem et Deum legis auctorem, carnisque resurrectionem negant."

103 Dagli antisemiti medievali Giuda fu visto come l'archetipo dell'ebreo. Il tradimento di Cristo operato da lui per denaro fu anche visto come un tipico esempio dell'avidità degli ebrei. E il peccato di Giuda venne identificato come il peccato del popolo ebraico, diventando la ragione più forte ed efficace delle istigazioni antisemite.

104 Kirschbaum, 1970, 445.

105 BACCHESCI, Edi, *L'Opera completa di Giotto*, Milano, Rizzoli, 1974, 103.
L'affermazione di Tintori és Meiss.

106 BACCHESCI, 1974, 103.

Il Giuda impiccato viene rappresentato più frequentemente nelle immagini della crocifissione, come contrapposizione alla figura di Cristo e per accentuare il fatto che Giuda, con la sua disperazione, ha rifiutato la grazia divina. Il concetto dell'essere appeso all'albero – come condanna per aver commesso un delitto degno di morte – ha un significato fortemente negativo già nella tradizione del Vecchio Testamento, secondo il Dt 21.23: "l'appeso è una maledizione di Dio". Nelle polemiche ebraiche contro il cristianesimo, Gesù è stato definito "appeso all'albero", cosa che, in base alle leggi di Mosè significava "maledetto da Dio", mentre i cristiani intendevano questa espressione solo in riferimento a Giuda.¹⁰⁷

Dietro la rappresentazione di Giuda con il ventre squarciato sta la credenza secondo cui la sua anima dannata non poteva aver lasciato il corpo nel modo consueto (cioè attraverso la bocca) perché quella era stata consacrata dal bacio di Cristo; e così Satana gli ha squarciato il ventre per prendere la sua anima.¹⁰⁸ Questa scena è dipinta nell'affresco della cappella di Nôtre-Dame des Fontaines a Briga Marittima (c. 1492), dove un demonio dal corpo di scimmia e con le ali da pipistrello sta strappando fuori l'anima di Giuda dalle sue viscere.

1.3.2. La leggenda di Giuda

Una leggenda che ha goduto di grande diffusione nel Medioevo è stata quella che trae origine dalla storia di Edipo. Ne esistevano numerose varianti (la prima versione nota risale al dodicesimo secolo), fonti e storie parallele (come per esempio quella relativa al mito della vita di papa Gregorio I.), in seguito raccolte e sistemate da Paull Franklin Baum nel suo articolo intitolato *The Mediaeval Legend of Judas Iscariot*.¹⁰⁹

107 L'affermazione di Edit ÚJVÁRI.

108 SEIBERT, Jutta (edit.), *A keresztény művészet lexikona*, Budapest, Corvina, 1986, 158.

109 BAUM, Paull Franklin, *The Mediaeval Legend of Judas Iscariot*, PMLA, Vol. 31, No.3, 1916, 481-632.

Questa storia era così popolare che perfino Jacobus de Voragine l'ha inserita nella sua raccolta *Legenda Aurea* (precisamente nella leggenda XLV, che tratta della vita di San Mattia).

In questa storia, contenuta nella *Legenda Aurea*¹¹⁰, Ruben (Symon) e Cyborea sono due coniugi di Gerusalemme senza figli. Una notte Cyborea sogna che suo figlio sarà la causa della perdizione di tutto il suo popolo. Quando, dopo nove mesi, partorisce il figlio, le viene in mente la profezia avuta in sogno, e, spaventata, lo mette in un cestello e lo abbandona alla corrente del mare. Le onde portano il figlio all'isola di Scariot (da cui il bambino riceve il nome, secondo la leggenda), dove viene trovato dalla regina, la quale, essendo senza figli, lo tratta con tutte le cure come se fosse suo. Non molto tempo dopo dà anche lei alla luce un figlio, che accudisce insieme al bambino Giuda. Ma poiché quest'ultimo, una volta cresciuto, si mostra spesso violento col fratellastro, la regina, arrabbiandosi, gli rivela il segreto della sua discendenza. Giuda allora, nella sua ira, uccide il fratello e fugge a Gerusalemme, sua terra d'origine, dove si unisce al seguito di Pilato. Un giorno Pilato, gettando uno sguardo nel giardino di Ruben, desidera un frutto, e Giuda, non sapendo chi sia Ruben, provvede a darglielo. In quel momento appare Ruben nel giardino, e Giuda viene in diverbio con lui; ne segue una rissa, durante la quale Giuda lo uccide. Poi sposa Cyborea, e un giorno, chiedendole come mai ella sia così infelice, lei narra la storia della sua vita e così Giuda apprende di aver ucciso il proprio padre e di aver sposato la propria madre. A causa del suo terribile rimorso e su consiglio della madre, egli aderisce alla compagnia di Cristo con lo scopo di ottenere l'assoluzione.

1.3.3. La condanna infernale di Giuda

Di particolare interesse, a questo punto, è la leggenda della "Navigatio Sancti Brendani", in cui l'abate irlandese del secolo VI,

110 VARAZZE, Iacopo de, *Legenda Aurea*, ed. critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, Sismel, 2004, 277-280.

viaggiando verso l'isola della Felicità, incontra un uomo nudo e molto peloso che siede rannicchiato su una pietra nel mare, con una vela sbattuta dal vento davanti a lui. Rispondendo alla domanda di San Brindano, l'uomo si presenta: è Giuda, che viene duramente tormentato per gran parte dell'anno nel profondo dell'inferno, assieme a re Erode, Pilato, Anna, Caifa; ma nelle feste principali di Dio trova rinfresco lì grazie alle sue beneficenze.¹¹¹

Sul frontespizio della porta occidentale dell'abbazia Sainte-Foy di Conques-en-Rouerge (c. 1130-1135) Giuda pende impiccato nell'inferno dei dannati e la sua punizione è quella degli impiccati: non può morire neanche appeso e vive tra i tormenti per tutta la durata dell'eternità.¹¹²

Il *Giudizio Universale* di Giotto lo fa giungere all'inferno degli usurari, dove pende impiccato con la corda della sacca per i denari.¹¹³

2. La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi

La posizione e la punizione di Giuda (egli è il più tormentato da Satana, che non solo lo mastica, ma gli graffia anche la schiena) derivano dal fatto che Dante lo ritiene il più perfido tra i peccatori umani.

Secondo l'affermazione di Paffenroth¹¹⁴, la descrizione di Dante dello stato di Giuda rivela più la volontà dell'autore che non la punizione a cui Giuda è soggetto, siccome quest'ultima non è unica nell'*Inferno*: nel canto XXXIII. Ugolino mastica la nuca dell'arcivescovo Ruggieri; nel sesto canto Cerbero graffia e morde i golosi; nel tredicesimo i suicidi e prodighi sono straziati dalle arpie e dai cani degli inferi. Tre scene, queste, che precedono quella in cui

111 *Szent Brendan apát tengeri utazása. Navigatio Sancti Brendani Abbatis*. Trad. di: Judit Majorossy. Documenta Historica 53. Szeged, JATE Press, 2001, 73-76.

112 TOMAN, Rolf (edit.), *Román stílus*, Budapest, Kulturtrade Kiadó, 1998, 330.

113 PROKOPP, Mária, *Giotto freskói a padovai Aréna-kápolnában*, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1988, 49.

114 PAFFENROTH, Kim, *Judas: Images of the Lost Disciple*, 2001, 28-29.

comparirà Giuda, addicendosi perfettamente alla sua punizione. Secondo Luca (22,3), Giuda si è associato a Satana e quindi il loro rapporto ricalca in pieno quello esistente tra Ugolino e Ruggieri: cospiratori che durante la loro vita si sono mangiati e che ora devono continuare la loro alleanza peccaminosa per tutta l'eternità. Tutt'e tre i peccatori che scontano la loro pena nella bocca di Satana sono suicidi e ci sono alcune leggende medievali che accusano Giuda di golosità; quindi è possibile che Dante abbia creato questa scena di chiusura dell'*Inferno* ispirandosi alle punizioni che aveva escogitato in precedenza. Dante, contrariamente alla punizione che aveva inflitto agli altri traditori, ha creato una propria immagine di Giuda, capace di concentrare in sé la punizione di tutti i peccati di cui un essere umano può rendersi colpevole. Giuda e Satana, cioè, racchiudono nella loro figura i peccati più perfidi, e allo stesso tempo anche tutti gli altri combinati fra loro. A questo è possibile collegare l'affermazione di Cassell¹¹⁵, secondo il quale Giuda ha peccato in ugual misura sia nell'avarizia e nel suicidio che nel tradimento. Secondo la spiegazione di Cassell „la lancia con la qual giostrò Giuda” (*Purg.* XX, 73-74.) è il simbolo dell'avarizia¹¹⁶ mentre nella spiegazione tradizionale essa viene interpretata come simbolo di tradimento¹¹⁷. Dal canto suo Sermoniti, menzionando la spiegazione spesso citata secondo la quale le tre teste di Lucifero rappresentano l'antitesi della Santa Trinità, sostiene che “Satana tormenta Giuda al posto di Cristo”¹¹⁸. Mentre per Sapegno la situazione di Giuda e il suo sgambettare ricordano la punizione inflitta ai simoniaci che come lui hanno trasformato oggetti sacri in denaro.¹¹⁹

I commentatori antichi spesso riducono il loro discorso su Giuda (essendo il racconto noto a tutti: „La istoria de Giuda assai è nota” –

115 CASSELL, 1984, 49.

116 CASSELL, 1984, 55.

117 Per es.: FALLANI/ZENNARO, 1996, 352.

118 SERMONTI, 1993, 513.

119 SAPEGNO, 1985, 381-382.

scrive Guglielmo Maramauro¹²⁰) a volte dedicandogli alcune righe basate al Nuovo Testamento, o dando voce alla loro personale indignazione riguardo al suo atto, come ad esempio fa Cristoforo Landino, che si trova d'accordo a Dante riguardo alla crudele punizione inflitta a Giuda¹²¹: „Ma è giustissimo iudicio che Lucifero ingrattissimo di tanto privilegio da Dio ricevuto, et degno del luogo et della pena nella quale el poeta lo pone per maggior suo supplicio tormenti chi non meritava minor carnefice nè minor manigoldo; acciochè 'l sommo de' peccatori del cielo punisca el sommo de' peccatori della terra; et el sommo Idio con suoi inimici de' suoi inimici faccia giusta vendecta.”

Pietro Alighieri, nel suo commento al tredicesimo canto, menziona Giuda riguardo a Pier della Vigna¹²²; il paragone si basa sul fatto che il peccato della disperazione è uguale in entrambi casi, ed è commesso contro lo Spirito Santo. Quest'immagine di Giuda, intesa come traditore del suo personale benefattore, può essere alla base della storia medievale della leggenda di Giuda inserita nella *Legenda Aurea*. Alla conoscenza di tale storia si riferisce indubbiamente la frase di Francesco da Buti secondo cui „Giuda Scariot tradie lo suo maestro e signore e *benefattore*; cioè Cristo che gli aveva fatto cotanto bene e *perdonatili sì grandi peccati, quanto e quali elli avea fatti che sono noti nella istoria sua*, e fattolo suo discepolo e spenditore”.¹²³ I peccati così grandi menzionati da Buti, che Gesù aveva perdonato a Giuda prima ancora che questi diventasse suo discepolo, secondo la storia della *Legenda Aurea* sono: la crudeltà nei confronti del fratellastro e i peccati di Edipo, il parricidio e il matrimonio con la madre.

Tra i commentatori dei secoli XIV e XV è Guido da Pisa ad

120 Guglielmo Maramauro, 1369-73, ai versi 61-63.

121 Cristoforo Landino, 1481, al verso 62.

122 Pietro Alighieri (1), 1340-42: *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, nunc primum in lucem editum... [ed. Vincenzo Nannucci]. Florentiae, G. Piatti, 1845. Commento ai versi 1-9 del 13 dell'*Inf.*

123 Buti, 1385-95, ai versi 106-126. (Corsivo mio.)

occuparsi più dettagliatamente di Giuda; egli tratta il peccato di Giuda con un ragionamento tipicamente scolastico, e traendo come conclusione finale che Giuda ha peccato quattro volte. Con il suo tradimento egli ha infatti peccato tre volte: prima di tutto contro se stesso, dato che ha accolto nel proprio cuore Satana; una seconda volta contro Dio, perché è diventato traditore di Cristo, suo Signore, e dunque si è rivolto contro Dio; e una terza volta contro il suo prossimo, perché ha disfatto la congrega degli apostoli. E infine una quarta volta perché nella sua disperazione si è impiccato: „Peccavit autem Iudas tradendo Christum tripliciter: primo, quia peccavit in se ipsum, quia se totum dedit diabolo, in quantum proditorem corde concepit, ut patet in autoritate premissa; quia recepit dyabolum in corde, ut traderet Christum. ... Secundo peccavit in Deum, quia fuit proditor Domini sui...Tertio peccavit in proximum, quia dissipavit collegium apostolicum. Dissipavit enim illud tripliciter: primo per cupiditatem, quia fur erat et loculos habens, ea que mittebantur portabat ... secundo per persecutionem, quia mortem apostolorum moliebatur... tertio per desperationem, quia laqueo se suspendit...” Összegezve: „Tria fuerunt scelera Iude: quia diabolo se dedit, Dominum suum prodidit, et apostolos dissipavit. Et quartum, quia de his tribus desperans, laqueo se suspendit.”¹²⁴

124 Commento ai versi 10-12 dell'*Inf.*, 34.

Bibliografia dei Commenti

Jacopo Alighieri (1322): *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri*, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro [Giulio Piccini]. Firenze, R. Bemporad e figlio, 1915.

Pietro Alighieri (1340-42): *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum...* [ed. Vincenzo Nannucci]. Florentiae, G. Piatti, 1845.

Bambaglioli: Graziolo Bambaglioli (1324), *Commento all'«Inferno» di Dante* a cura di Luca Carlo Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998.

Benvenuto da Imola (1375-80): *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita. Florentiae, G. Barbèra, 1887.

Boccaccio: Giovanni Boccaccio (1373-75), *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, vol. VI of *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca. Milano, Mondadori, 1965.

Bosco/Reggio: DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1976, 501-514.

Buti (1385-95): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Allighieri*, editor: Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62. Electronic version of Purgatorio and Paradiso courtesy of Lexis Progetti Editoriali, 2001.

Castelvetro: Lodovico Castelvetro (1570), [*Inferno 1-29 only*] *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco*, ora per la prima volta data in luce da Giovanni Franciosi. Modena, Società tipografica, 1886.

Chiavacci Leonardi: Anna Maria Chiavacci Leonardi, Dante

Alighieri: *Commedia, Inferno*, Bologna, Zanichelli, 2001.

Guido da Pisa (1327-28[?]): *Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*. Edited with Notes and an Introduction by Vincenzo Cioffari. Albany, N.Y., State University of New York Press, 1974.

Jacopo della Lana (1324-28): *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di Luciano Scarabelli. Bologna, Tipografia Regia, 1866-67.

Del Lungo: DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, commentata da Isidoro del Lungo, Firenze, Le Monnier, 1931, 346-353.

Fallani/Zennaro: *La Divina Commedia a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro*, Roma, Newton & Compton editori, 1996, 228-233.

Landino (1481): Cristoforo Landino, *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, under the direction of Paolo Procaccioli, editorial

director Francesca Ferrario, 1999.

Longfellow: Henry Wadsworth Longfellow, *The Divine Comedy of Dante Alighieri, Notes to Inferno*, Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1895, 149-152.

Maramauro: Guglielmo Maramauro (1369-73), *Expositione sopra l'“Inferno” di Dante Alighieri*, a cura di Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo. Padua: Antenore, 1998.

Pietrobono: Luigi Pietrobono (1946), *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Luigi Pietrobono*, 4a edizione, Torino, Società Editrice Internazionale, ristampa 1982.

Sapegno: DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985, 141-153.