



DANTE E LA MOLTEPLICITÀ DELLE CULTURE NELL'EUROPA MEDIEVALE

a cura di
Giuseppe Ledda

Bologna
University Press

Dante e la molteplicità
delle culture
nell'Europa medievale

a cura di Giuseppe Ledda

Bologna
University Press



This project received seed
funding from Una Europa.

Il volume raccoglie studi elaborati nell'ambito del progetto
“Dante and the Multiplicities of Cultures in Medieval Europe”
(Una Europa Seed Funding Project-SF2019007)

Progetto Open Access Consorzio Alphabet.

Tutti i contributi pubblicati in questo volume
sono stati sottoposti a double-blind peer review

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10
40124 Bologna
tel. (+39) 051 232882
fax (+39) 051 221019

ISBN 979-12-5477-031-3
ISBN online 979-12-5477-032-0

www.buonline.com
e-mail: info@buonline.com

Immagine di copertina: © Bodleian Librarians, University of Oxford

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC-BY 4.0

Impaginazione: DoppioClickArt – San Lazzaro (BO)

Prima edizione: marzo 2022

Sommario

Introduzione: un progetto di ricerca collettivo per lo studio di Dante e della molteplicità delle culture nell'Europa medievale <i>Giuseppe Ledda</i>	5
Cultura classica e cultura cristiana nella rappresentazione dantesca di Virgilio <i>Maria Mašlanka-Soro</i>	13
Solo per amore: la giustizia di Dante fra politica e teologia <i>Giulia Gaimari</i>	35
Orientalismo comunale e cultura romanza: una scheda per <i>Inferno</i> XIV, 102-105 <i>Andrea Aldo Robiglio</i>	51
Dante e i falsari tra politica e medicina: una proposta di lettura per il contrappasso di <i>Inferno</i> XXIX e XXX <i>Carlota Cattermole Ordóñez</i>	63
«O tu che colle dita ti dismaglie»: l'alchimia nella decima bolgia, fra epistemologia e politica <i>Juan Varela-Portas de Orduña</i>	79
Astronomia e meteorologia nel <i>Convivio</i> : il caso dei <i>Meteorologica</i> <i>Anna Gabriella Chisena</i>	97

Cultura scientifica, allusioni letterarie e allegorismo biblico nella rappresentazione dantesca degli animali <i>Giuseppe Ledda</i>	121
Echi danteschi dal <i>De montibus</i> alle <i>Esposizioni</i> di Giovanni Boccaccio <i>Valentina Rovere</i>	137
«Indi ricominciavan l'inno bassi». Paesaggi sonori e cultura musicale in Dante <i>Chiara Cappuccio</i>	153
«Sol che sempre verna»: Dante e l'eloquenza creola <i>Davide Messina</i>	163
Per la fortuna critica di Dante in Finlandia. Il commento di Tynni Tuulio alla <i>Commedia</i> tradotta da Elina Vaara (1963) <i>Enrico Garavelli</i>	179
Gli Autori	195

Giuseppe Ledda

**INTRODUZIONE:
UN PROGETTO DI RICERCA COLLETTIVO
PER LO STUDIO DI DANTE
E DELLA MOLTEPLICITÀ DELLE CULTURE
NELL'EUROPA MEDIEVALE**

Il presente volume raccoglie contributi elaborati nell'ambito del progetto collettivo "Dante and the Multiplicities of Cultures in Medieval Europe". Si tratta di un progetto sostenuto dall'alleanza "Una Europa", che raggruppa otto importanti università europee, sette delle quali hanno aderito al progetto: Freie Universität Berlin, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, University of Edinburgh, Helsingin Yliopisto, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, KU Leuven, Universidad Complutense de Madrid.

Il progetto si propone di esplorare alcuni aspetti della rappresentazione dantesca della molteplicità delle culture dell'Europa medievale. Nella *Commedia*, e più in generale nel *corpus* delle opere di Dante, si incontra, come è stato detto tante volte, una "summa" della civiltà dell'Europa medievale. Se il concetto di "summa" enfatizza gli aspetti enciclopedici e unitari dell'opera dantesca, il nostro progetto vorrebbe piuttosto valorizzarne il carattere aperto, molteplice, complesso, e soprattutto la disponibilità ad accogliere una pluralità di "culture". Questo carattere pluralistico dell'opera di Dante è stato studiato soprattutto sotto il profilo linguistico, e questo è certo un aspetto rilevante, ma il nostro progetto mira a esplorarlo con un approccio più latamente culturale. Il progetto non ambisce, naturalmente, a esaurire queste tematiche, ma mira ad affrontarle in modo coordinato e dialogico, studiando alcuni aspetti cruciali.

Abbiamo previsto di esaminare anche alcuni momenti rilevanti della ricezione dell'opera dantesca, così da aggiungere uno sguardo sulla molteplice e profonda influenza che Dante ha avuto sulle culture dei diversi paesi europei e più in generale sulla formazione di una cultura europea complessa, aperta e pluralistica.

In questa prospettiva, dopo alcuni incontri preparatori, i risultati delle nostre ricerche sono stati presentati e discussi in quattro sessioni del Congresso Dantesco Internazionale / International Dante Conference "Alma Dante 2021", che si è tenuto a Ravenna dal 15 al 18 settembre 2021. I lavori presentati in tale occasione,

dopo ulteriori sviluppi e approfondimenti, sono ora raccolti nel volume che qui si presenta.¹

Un nodo fondamentale nella pluralità culturale del Medioevo e nella riflessione di Dante è quello delle relazioni, di continuità e di tensione, fra la cultura medievale e cristiana e quella antica e pagana. Quest'ultima offriva modelli prestigiosi in ambito letterario, filosofico, scientifico e politico ma si presentava come estranea alla fede cristiana, creando così i presupposti per una dialettica di appropriazione e rifiuto che si articola variamente nel corso dei secoli e che è ancora vivissima nell'opera di Dante. In questo spazio di ricerca si muove l'intervento di Maria Maślanka-Soro (*Cultura classica e cultura cristiana nella rappresentazione dantesca di Virgilio*), che esamina il personaggio del Virgilio dantesco e il problema del suo rapporto con la cultura e la fede cristiana. Come personaggio della *Commedia*, il poeta latino si mostra ormai consapevole della falsità della religione pagana e dell'insufficienza della cultura classica e del suo atteggiamento razionalistico per il conseguimento della conoscenza del divino e della felicità eterna. Al tempo stesso, pur presentandosi come in possesso di alcune verità della fede cristiana, il Virgilio di Dante continua a palesare lacune e incertezze. La studiosa illumina quindi un aspetto di grande interesse delle relazioni che Dante costruisce fra la propria cultura cristiana e moderna e la cultura classica di Virgilio.

La dimensione religiosa pervade la società medievale e penetra in tutte le altre sfere culturali, conoscitive e sociali. In particolare, non è possibile distinguere in modo netto la cultura religiosa e quella politica, perché religione e politica, teologia e diritto sono nel Medioevo sfere teoriche e pratiche strettissimamente intrecciate fra loro. Così, il discorso politico comunale si costruisce intorno all'elaborazione del concetto teologico dell'amore per la giustizia, di provenienza scritturale, come mette bene in evidenza il saggio di Giulia Gaimari (*Solo per amore: la giustizia di Dante fra politica e teologia*). Dal testo sacro e dall'elaborazione teologica, tale precetto passa ai manuali per la formazione dei podestà ma anche ai testi enciclopedici di forti finalità politiche come il *Tresor* di Brunetto Latini ed è quindi ben attivo pure nella realtà politica fiorentina vissuta da Dante, che infatti vi ricorre fin dal *Convivio* e poi

¹ Segnalo la partecipazione al Congresso di Ravenna anche di alcuni studiosi che poi, per vari motivi, sono stati purtroppo impossibilitati a consegnare il loro contributo scritto al presente volume: Bernhard Huss (Freie Universität Berlin), *La figura di Catone e la riflessione sullo stoicismo da Dante a Petrarca*; Nicolò Maldina (Università di Bologna), *Dante e l'enciclopedismo dei predicatori. Guglielmo Peraldo, Giovanni da San Gimignano, Servasanto da Faenza*; Siria De Francesco (Freie Universität Berlin), *La lingua creola del «Fiore»: fenomeni di ibridazione*; Anna Pifko-Wadowska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie), *Dante in Polonia: traduzioni inedite dell'Ottocento*. Inoltre, hanno preso parte al progetto, partecipando ad alcuni degli incontri seminariali, ma sono poi stati impossibilitati a intervenire al Congresso di Ravenna e a contribuire al presente volume anche Francesco Santi (Università di Bologna) e Iolanda Ventura (Università di Bologna).

sino al *Paradiso*, integrando in esso anche le filosofie aristotelica e ciceroniana in una prospettiva politica e insieme teologica che culmina con la celebrazione dell'amore della giustizia nei canti del cielo di Giove.

Se le relazioni con la cultura classica e con quella religiosa medievale sono stabilmente al centro degli studi danteschi internazionali, una tradizione culturale decisiva per l'opera dantesca, ovvero quella romanza, cortese e cavalleresca, che ha goduto di forti attenzioni critiche fra Otto e Novecento, è oggi per certi aspetti meno centrale. Particolarmente importante risulta allora la lettura che Andrea Robiglio offre del canto XIV dell'*Inferno* (*Orientalismo comunale e cultura romanza: una scheda per «Inferno» XIV, 102-105*), di cui porta alla luce la trama allusiva nei confronti della cultura romanza, che emerge soprattutto attraverso spie linguistiche, fra cui spicca il sintagma «il paese guasto», capace di ricordare il tema della *terre gaste* del romanzo cortese, ma anche attraverso il francesismo *veglia*, dalle significative risonanze interne al poema. Tale termine rimanda poi anche al mito orientale del "Veglia della Montagna", evocativo di orientali mollezze ed efferatezze, che non mancano di esercitare il loro fascino e di attivare sviluppi nella cultura popolare fiorentina. Di qui Robiglio indica altri aspetti dell'orientalismo comunale fiorentino legati all'esperienza delle crociate e al loro lascito culturale ma segnala anche le risonanze che potrebbe avere l'uso dell'immagine topica nella lirica amorosa del veglia della montagna e dei suoi schiavi, detti "assassini".

L'analisi ravvicinata di un gruppo di canti danteschi, quelli relativi alla bolgia dei falsari (*Inf.* XXIX-XXX), consente agli interventi, fra loro strettamente collegati, di Carlota Cattermole e Juan Varela-Portas de Orduña di mettere in luce una serie di rapporti fra campi culturali diversi che vengono attivati nella rappresentazione della condizione dei dannati e del loro contrappasso. La dimensione medica della malattia come corruzione degli umori viene infatti messa in relazione con la corruzione del corpo sociale operata dalla falsificazione. Cattermole mostra così la pertinenza, per l'analisi di questi canti, da un lato della teoria medica dei quattro umori corporali (sangue, flegma, bile nera e bile gialla) e della concezione della malattia come alterazione della loro perfetta proporzione e naturale mescolanza, e dall'altro della teoria politica aristotelica che individua quattro elementi che fondano la vita ordinata della comunità politica: i beni materiali necessari alla vita, l'identità personale e giuridica che trae fondamento dai rapporti interni alla famiglia, la moneta come strumento di scambio dei beni, il linguaggio come mezzo di comunicazione. Le quattro tipologie di falsificazione punite nella decima bolgia corrompono proprio questi quattro elementi che fondano la convivenza civile e al tempo stesso vengono punite con malattie che sembrano, nei singoli casi, alterazioni di uno dei quattro umori della tradizione galenica. Del resto, il sapere medico, tramite la cultura enciclopedica, entra poi in modo ancora più specifico anche nella definizione delle pene particolari attribuite alle singole categorie dei falsari.

Muovendosi in questo stesso spazio testuale e condividendo la stessa interpretazione complessiva della pena dei falsari, Juan Varela-Portas de Orduña («*O tu che colle dita ti dismaglie*»: *l'alchimia nella decima bolgia, fra epistemologia e politica*) si sofferma in particolare sul caso degli alchimisti, per i quali la malattia è contrappasso particolarmente appropriato anche perché essi si presentavano come medici della materia. Il saggio porta quindi l'attenzione su un altro aspetto rilevante e di lunga durata della cultura medievale, quello delle teorie e delle pratiche alchemiche, che avranno una enorme importanza per la cultura europea sino a tutto il Rinascimento e oltre. Così, il lessico dell'alchimia, le sue parole chiave, i suoi concetti fondamentali vengono sapientemente evocati e rovesciati nel tessuto linguistico dell'episodio dantesco, concorrendo a offrire una rappresentazione ironica della condizione infernale degli alchimisti e indirettamente della loro arte, non solo sul piano tecnico e ontologico ma anche su quello delle conseguenze economiche e sociali.

I primi biografi e commentatori di Dante erano colpiti dalla sua vastissima e multiforme cultura scientifica, oltre che letteraria, filosofica e teologica. Un rilievo particolare veniva sempre dato alle sue competenze astronomiche, che in effetti, come mostra il contributo di Anna Gabriella Chisena (*Astronomia e meteorologia nel «Convivio»*: *il caso dei «Meteorologica»*) erano solide, precise e aggiornate. In particolare, già nel *Convivio* Dante è in grado di citare i *Meteorologica*, un'opera aristotelica di grande impatto sulla scienza del tempo. Del resto, l'astronomia medievale non solo era strettamente unita all'astrologia ma comprendeva anche una serie di altre discipline che in seguito hanno sviluppato una propria autonomia, tra cui l'embriologia e la meteorologia. Quest'ultima poi, oltre ai fenomeni atmosferici, studiava anche aspetti della geografia, della geologia, dell'alchimia, dell'ottica e delle scienze celesti. Nella ricezione dell'opera aristotelica e dell'insieme di dottrine che tramandava nella cultura duecentesca, ebbe un'importanza decisiva la versione dei *Meteorologica* nota come *translatio vetus*, elaborata nella seconda metà del XIII secolo da Gherardo da Cremona sulla base di un rifacimento arabo. Tale versione restò influente anche quando negli anni Sessanta Guglielmo di Moerbeke derivò direttamente dal greco una traduzione più fedele, la *nova translatio*. La ripresa della dottrina dei *Meteorologica* offre dunque anche un esempio dell'importanza della mediazione culturale araba per la penetrazione della scienza aristotelica nella cultura europea sino ad anni vicini a Dante e per lo stesso poeta fiorentino. La *translatio vetus* fu infatti commentata da Alberto Magno e penetrò ampiamente nelle enciclopedie elaborate nella seconda metà del Duecento, mentre Tommaso d'Aquino commentò la *nova*. Il contributo di Chisena mostra anche la necessità di ricostruire con cura filologica i modi, gli ambienti e i luoghi in cui avveniva la circolazione dei testi, per poter comprendere più precisamente la cultura dantesca nelle sue dinamiche di appropriazione e confronto.

La rappresentazione degli animali, interpretata da una lunga tradizione critica nei termini del cosiddetto "realismo" dantesco, pur mostrando anche le tracce di

una osservazione diretta della realtà naturale, si rivela capace di attivare una pluralità di relazioni culturali e intertestuali. Così il contributo di Giuseppe Ledda (*Cultura scientifica, allusioni letterarie e allegorismo biblico nella rappresentazione dantesca degli animali*) segnala, attraverso una serie di analisi puntuali, la presenza di una molteplicità di apporti culturali nel bestiario dantesco, che includono la zoologia scientifica antica, aristotelica e pliniana; le enciclopedie, che raccoglievano questi e altri materiali; i trattati di falconeria, che illustravano una pratica venatoria ricca di elementi tecnici quanto di suggestioni simboliche; la tradizione dell'esegesi biblica, che interpretava allegoricamente gli animali citati nel testo sacro e poneva così le fondamenta, tramite un'opera come il *Fisiologo*, per la letteratura dei bestiari. Non va poi dimenticata l'intertestualità letteraria, tanto quella classica quanto quella medievale e romanza, sempre pronta ad accendersi soprattutto per le immagini animali che Dante evoca in coincidenza con la trattazione di tematiche amorose e metaletterarie.

Anche la grandissima presenza di notizie e immagini geografiche nell'opera di Dante è spesso stata riportata da una lunga tradizione critica al paradigma dell'osservazione diretta e collegato agli studi sulla biografia del poeta, mettendo i luoghi descritti nella *Commedia* in relazione con i suoi viaggi reali o presunti. Il contributo di Valentina Rovere (*Echi danteschi dal «De montibus» alle «Esposizioni» di Giovanni Boccaccio*) mette in evidenza la ricchezza e la molteplicità delle culture e dei testi letterari, soprattutto classici, che entrano nella poesia geografica di Dante, anche attraverso un esame dell'influenza che essa esercita poi sulle opere propriamente geografiche e su quelle di esegesi dantesca di un lettore d'eccezione come Giovanni Boccaccio. Qui si apre lo sguardo sul dialogo che Boccaccio, nell'illustrare i luoghi geografici trattati nel *De montibus*, intreccia con Francesco Petrarca, facendo spesso emergere, però, anche memorie dantesche. Nella costruzione di una geografia che è insieme letteraria e reale, mitologica e biografica, classica e contemporanea, si delinea anche l'incontro fra le "Tre Corone", che costituisce una fonte polifonica della molteplice identità culturale italiana ed europea.

Il paesaggio non è fatto solo di elementi topografici e geografici: negli ultimi decenni è stato elaborato il concetto di "paesaggio sonoro", che tiene presenti tutti gli aspetti sonori di un luogo o di una situazione mettendoli in relazione con il loro contesto. Si tratta di uno strumento di eccezionale utilità anche per lo studio della *Commedia* dantesca e dei diversi ambienti sonori che essa rappresenta nelle sue varie sezioni. Nel costruire questi paesaggi sonori dei luoghi oltremondani attraversati dal pellegrino, Dante attinge a una pluralità di ambiti culturali, dal "bestiario sonoro" costituito dai suoni prodotti dagli animali sino alla dottrina e alla pratica musicale. Mostra infatti una precisa conoscenza tecnica del canto e degli strumenti musicali, a cui allude spesso con similitudini e immagini. Inoltre, mette in scena veri e propri pezzi musicali, dal suono infernale della trombetta diabolica alla musica

delle sfere celesti e agli inni paradisiaci intonati dai beati. Ma è l'attraversamento del purgatorio a offrire forse i paesaggi musicali più ricchi ed evocativi, che sono qui indagati dal saggio di Chiara Cappuccio («*Indi ricominciavan l'inno bassi*». *Paesaggi sonori e cultura musicale in Dante*). La cultura musicale si intreccia così con quella liturgica e con l'allusività biblica, creando relazioni sempre significative e rivelatorie con i singoli contesti, con le condizioni delle anime e con i temi morali pertinenti.

La consapevolezza della dimensione plurale e molteplice della poetica dantesca si è affermata nel Novecento soprattutto sul piano della linguistica e della stilistica, sino all'efficace paradigma del pluristilismo, capace di aprire non solo spazi di riflessione critica e di storiografia letteraria su fenomeni culturali di lunga durata, ma anche di influenzare profondamente gli scrittori del secolo scorso. Si va oggi manifestando una tendenza a studiare le stesse origini delle lingue romanze in una dimensione di mescolanza creola, che apre nuovi spazi alla comprensione dei fenomeni e nuove possibilità di comparazione con il più recente creolismo coloniale e post-coloniale. In questa ottica, il saggio di Davide Messina («*Sol che sempre ver-na*»: *Dante e l'eloquenza creola*) studia da un punto di vista *creolistico* la teoria della lingua dantesca, in relazione agli sviluppi della poesia in volgare del Medioevo e alla storia coloniale del Mediterraneo. Del resto, la cultura letteraria italiana trae origine dal grande «esperimento di creolizzazione» della poesia siciliana. Ma in Dante gioca un ruolo significativo anche l'esperienza dell'esilio, così che la tendenza alla mescolanza linguistica si intreccia con la ricerca di una stabile identità della lingua poetica, dando luogo alla grande teoria del volgare illustre, che diviene il termine del processo di creolizzazione della lingua italiana, da intendersi quindi come molto più di un semplice fenomeno di ibridazione lessicale.

I precedenti centenari danteschi, quelli del 1865 e del 1921, si erano caratterizzati per una forte impostazione nazionalistica, che tendeva a celebrare Dante come padre della patria e profeta della nazione. Anche quello del 1965, pur in un clima del tutto diverso, celebrava Dante in un'ottica, se non nazionalistica, certo però nazionale, come padre della nostra lingua e della nostra identità culturale. In questo anno di celebrazioni per il settimo centenario della sua morte, colpisce la dimensione che Dante ha assunto come poeta universale, non solo per la sua capacità di attivare una pluralità di saperi, di temi e di linguaggi, ma anche per quella di arrivare a un pubblico universale e globale. Del resto, se è vero che molti scrittori stranieri hanno voluto imparare l'italiano per poter leggere la *Commedia* nella sua lingua originale, è vero anche che il poema è tradotto in centinaia di lingue e che per molte nazioni la sua traduzione ha costituito un passaggio decisivo nell'affermazione di una propria identità non solo linguistica, ma anche culturale e politica. Per questo, sono sempre affascinanti gli studi sulla ricezione del poema dantesco nel mondo attraverso traduzioni e commenti, perché mostrano un altro aspetto della dimensione multiculturale dell'opera di Dante. In tale ottica, offre un contributo rilevante il saggio di Enrico

Garavelli (*Per la fortuna critica di Dante in Finlandia. Il commento di Tyyni Tuulio alla «Commedia» tradotta da Elina Vaara [1963]*) che mostra come si elabora un commento dantesco medio-novecentesco in una cultura europea periferica rispetto all'Italia come quella finlandese, attraverso un dialogo con i precedenti commenti nella stessa lingua ma anche con quelli approntati in Italia e in Europa.

Un piccolo progetto come il nostro mirava a segnalare la ricchezza e la molteplicità delle culture con le quali Dante attiva relazioni intense e vitali, non certo a esaurire l'analisi di tali rapporti. Speriamo che il nostro lavoro possa offrire un contributo, dialogico e collaborativo, al lavoro critico portato avanti dagli studiosi in Europa e nel mondo per la comprensione dell'opera di Dante e dei suoi complessi valori e significati.

Maria Maślanka-Soro

CULTURA CLASSICA E CULTURA CRISTIANA NELLA RAPPRESENTAZIONE DANTESCA DI VIRGILIO

Per capire meglio la reinvenzione di Dante nel rappresentare l'autore dell'*Eneide* in chiave classico-cristiana, ritengo opportuno dare uno sguardo necessariamente molto veloce su alcuni aspetti relativi alla sua percezione nel Medioevo. In quell'epoca l'interesse per la figura e l'opera di Virgilio è in gran parte continuazione di quello che dominava nella tarda antichità, quando il poeta latino aveva raggiunto lo *status* di un "classico" la cui poesia si irraggiava su vari autori che, come già Stazio nella *Tebaide*, ne traevano ispirazione sul piano poetico o ideologico. Virgilio costituisce, già da allora, un patrimonio comune e non solo Ausonio, Claudiano o Sidonio Apollinare, ma anche molti scrittori minori tra cui la poetessa Proba (IV sec.) hanno nei confronti dell'autore delle *Bucoliche*, *Georgiche* e innanzitutto dell'*Eneide*, qualche debito poetico.¹

L'iniziazione nel suo mondo assume inoltre il carattere istituzionale: nei manuali scolastici tardoantichi molti esempi studiati da futuri magistrati e intellettuali pagani, come pure da futuri Padri della Chiesa, provengono proprio da Virgilio. Nulla di strano che negli scritti di san Girolamo o sant'Agostino troviamo numerose citazioni o parafrasi dall'*Eneide*.² La scuola costituisce un importante veicolo della fortuna del Mantovano e contribuisce non poco a conferire il valore simbolico al suo nome.³

¹ Cfr. M.L. Holtz, *La survie de Virgile dans le haut Moyen Age*, in R. Chevallier (a cura di), *Présence de Virgile*. Actes du Colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976 (Paris E.N.S., Tours), Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 210. Sull'interpretazione medievale del Virgilio dantesco cfr. inoltre almeno: S. Italia, *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Acireale-Roma, Bonanno, 2002; S. Bellomo, «*or sè tu quel Virgilio»: ma quale Virgilio?*», in «L'Alighieri», LXVII, n.s., 47 (2016), pp. 5-18.

² Benché generalmente polemizzi con la cultura dei *Gentiles*, Agostino riconosce in Virgilio il poeta più illustre di tutti gli altri (*De civ. Dei* I, 3).

³ Vedi M.L. Holtz, *La survie de Virgile dans le haut Moyen Age*, cit., p. 212. Esiste una amplissima bibliografia, ora anche on-line, sulla ricezione di Virgilio dalla tarda antichità alla fine del Rinascimen-

Nei secoli IV e V si intensificano gli studi su Virgilio: è a quei tempi che risale il grande commento di Elio Donato, per noi quasi interamente perduto (a parte l'introduzione alle *Bucoliche*, preceduta dalla *Vita* del poeta),⁴ la principale fonte per Servio (IV sec.) e Macrobio (IV-V secc.). Il commento del primo⁵ è in gran parte storico,⁶ anche se non gli è del tutto estranea l'interpretazione allegorica. Entrambi sottolineano ciò che diventerà poi uno dei principali motivi della fama di Virgilio non solo come poeta, ma come intellettuale, cioè il suo grande sapere. Nell'introduzione (*Prologus*) al commento serviano al libro VI dell'*Eneide* si legge: «totus quidem Vergilius scientia plenus est, in qua hic liber possidet principatum». E Macrobio nei *Saturnalia* (che sono un compendio della poetica tardoantica)⁷ non solo loda la maestria stilistica e retorica del Mantovano, ma lo ritiene poeta ispirato e grande saggio «omnium disciplinarum peritus»⁸ (I, 16, 12) ammirandone «profundam scientiam», anche quella occulta (I, 24, 13). Nel suo commento al *Somnium Scipionis* di Cicerone nel quale Virgilio viene considerato, accanto a Omero, Platone e Cicerone, un'autorità morale, Macrobio afferma che egli offre ai lettori dell'*Eneide* «et veritatem philosophiae [...] et figmentum poeticum» (I, 9, 8).⁹

All'immagine idealizzata del poeta latino ritenuto il profeta di Cristo, tramandata fino ai tempi di Dante e oltre, contribuirono, com'è risaputo, le opinioni e voci degli autori cristiani, in particolare di Lattanzio, Eusebio di Cesarea e Agostino¹⁰ che riconoscevano il senso allegorico della *Egloga* IV interpretata come il preannuncio della venuta di Cristo e del conseguente rinnovamento del mondo, considerato una nuova età dell'oro nella storia dell'umanità.¹¹ Ma il suo *status* di profeta precri-

to; cfr. D. Scott Wilson-Okamura, *Virgil in Late Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance: An Online Bibliography* (www.virgil.org/bibliography).

⁴ Entrambi i testi si possono leggere in *Vitae Vergilianae*, rec. J. Brummer, Lipsiae, Teubner, 1912, pp. 1-19.

⁵ *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, voll. 1-3, rec. G. Thilo, H. Hagen, Lipsiae, Teubner, 1881-1902. Le citazioni saranno tratte da questa edizione.

⁶ Ch. Baswell, *The Medieval Allegorization of the «Aeneid»: Ms Cambridge, Peterhouse 158*, in «Traditio», XLI (1985), pp. 181-237, a pp. 184-185.

⁷ Vedi E.R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino* (1954²), a cura di A. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, p. 494.

⁸ Cfr. anche Macrobio, *Sat.* III, 2, 7: «profundam scientiam» (cito dall'ed.: Macrobius, *Saturnalia*, voll. 1-3, translated by R.A. Kaster, Cambridge [MA], Loeb Classical Library, 2011).

⁹ Cito dall'ed.: Macrobie, *Commentaire sur le Songe de Scipion*, éd. par M. Armisen, C. Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

¹⁰ Cfr. Lattanzio, *Div. Inst.* VII, 24; Agostino, *De civ. Dei* X, 27, dove i vv. 13 ss. della quarta Egloga vengono interpretati come la profezia della remissione dei peccati da parte di Cristo.

¹¹ Pierre Courcelle ha esaminato in *Les exégèses chrétiennes de la Quatrième Eglogue* («Revue des études anciennes», 59 [1957], pp. 294-319) la diffusione di questa leggenda nella letteratura cristiana dimostrando che questa tradizione risale a Lattanzio, *Div. Inst.* VII, 24 (in *PL* VI, 808-811: *De renovato mundo*).

stiano si deve pure ad alcuni passi del libro VI dell'*Eneide* di carattere cosmogonico e cosmologico, riletti in chiave al contempo platonica e biblica da Giovanni Scoto Eriugena e dai maestri della scuola di Chartres.¹² In questa prospettiva sono scritti i due più noti commenti medievali all'*Eneide*: l'uno, per noi perduto, di Guglielmo di Conches e l'altro di Bernardo Silvestre (che s'interrompe al libro VI),¹³ entrambi della prima metà del XII secolo. Già secondo Agostino (e non solo) Dio avrebbe voluto trasmettere certe verità relative a Cristo anche tramite alcune opere pagane.¹⁴

Nonostante forti tendenze alla cristianizzazione parziale dell'opera del Mantovano, nessuno dei detti intellettuali si era spinto così lontano da attribuirgli una fede implicita nella vita eterna. Al contrario: la sua saggezza e fama erano legate nel Medioevo alle arti magiche: gli spunti in questa direzione si riscontrano già, come si è detto, in Macrobio. Alla base di questa credenza stava un'invenzione leggendaria,¹⁵ considerata dagli studiosi dell'antichità «frutto bastardo delle tradizioni popolari, una deformazione del vero Virgilio».¹⁶

Dante «eredita» l'immagine idealizzata (e in parte inquietante) del poeta latino e ne offre una reinterpretazione tanto grandiosa quanto audace, intensificando certi suoi tratti e rifiutandone altri. Consapevole del fatto che nella tradizione precedente non esistevano premesse per cristianizzare la figura del Mantovano, pur ritenendolo anche lui rigorosamente pagano, nel suo poema cristiano gli affida un ruolo di fondamentale importanza, quello di guida del suo protagonista, spiritualmente smarrito fino al punto di rischiare la seconda morte.¹⁷ Egli lo conduce con successo attraverso due regni ultraterreni per fargli conoscere fino in fondo il male, affinché se ne liberi, per confidarlo, prima di ritornare nel limbo, alla guida paradisiaca di lui «più degna» (*Inf.* I, 122) nella persona di Beatrice, con cui questi raggiunge la salvezza eterna. Tale omaggio insolito reso a un pagano è dovuto indubbiamente in parte alla secolare fama di cui godeva Virgilio in quanto poeta-saggio, colui che aveva fatto scendere il suo Enea (un *Everyman* antico) nell'Averno perché vi cercasse risposte alle questioni fondamentali: sul proprio destino e su quello della nobile nazione romana a cui avrebbe dato origine. Ma Virgilio agli occhi di Dante era anche uno che aveva goduto durante la vita di una «assistenza divina», non solo perché dotato di un vero

¹² Cfr. C. Leonardi, *Tradizione letteraria*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 3, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, p. 425.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 425-426. Si tratta di una lettura spirituale di Virgilio.

¹⁴ Cfr. Agostino, *De civ. Dei* XVIII, 47.

¹⁵ Cfr. C. Leonardi, *Tradizione letteraria*, *cit.*, p. 424.

¹⁶ Cfr. *ibidem*.

¹⁷ Cfr. Dante, *Inf.* II, 106-108: «Non odi tu la pietà del suo pianto, / non vedi tu la morte che 'l combatte / su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?» (parole di santa Lucia a Beatrice). Tutte le citazioni dalla *Commedia* nel presente articolo sono tratte dall'ed.: Dante Alighieri, *La Commedia*, con il commento di R. Hollander, trad. a cura di S. Marchesi, voll. 1-3, Firenze, Olschki, 2011.

e proprio istinto profetico, ma inoltre come cantore dell'Impero romano, ritenuto dall'Alighieri un modello di monarchia universale, l'unico sistema in grado di assicurare all'umanità smarrita (simboleggiata dal protagonista della *Commedia*, un *Everyman* medievale) la felicità *huius vite* e di avviarla verso il raggiungimento della *beatitudo vite eterne*,¹⁸ grazie a un'armoniosa, pacifica cooperazione tra i due poteri più alti: politico (rappresentato dall'imperatore) e spirituale (rappresentato dal papa).¹⁹ Ciò che rendeva lo *status* dell'Impero romano particolarmente privilegiato agli occhi di Dante era il fatto che la sua esistenza doveva derivare dalla scelta divina e, di conseguenza, la sua storia abbondava di eventi straordinari, spiegabili solo con il loro carattere provvidenziale, a cominciare dal viaggio di Enea che «fu de l'alma Roma e di suo impero / ne l'empireo ciel per padre eletto» (*Inf.* II, 20-21). Entro tale impero sarebbe nato e vi avrebbe diffuso la Sua dottrina Cristo, dando inizio alla Chiesa.²⁰

Non inoltrandomi ulteriormente nelle ipotesi sul perché Dante abbia scelto Virgilio per un compito così importante nel suo poema, mi soffermerò – ed è l'obiettivo principale di questo articolo – su alcune tra le più significative conseguenze che tale scelta comporta per la figura del poeta pagano. Più precisamente, intendo esaminare la drammatica coesistenza nel Virgilio dantesco di elementi pagani e cristiani che contribuiscono a farne un personaggio complesso e tragico. Quest'ultima dimensione è stata oggetto di studio di Robert Hollander nel suo libro *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, ma il critico americano si concentra di più sull'opposizione dell'*Eneide*, chiamata da Dante «alta [...] tragedia» (*Inf.* XX, 113), alla *Commedia*; io, invece, vorrei focalizzare l'attenzione sugli effetti della cristianizzazione *post mortem* della guida dantesca. Va da sé che talvolta sarà impossibile – in questo contesto – separare la poesia dal poeta che con essa viene talvolta identificato e tramite essa rivela la sua presunta cristianità.

Se è vero che Dante ha “reinventato” il poeta latino e che l'essenza di questa reinvenzione sta nella consapevolezza che egli sintetizza «un'antichità pagana che ha un suo ruolo dentro la cristianità»,²¹ è anche vero che la sua paganità, come quella del suo poema, riletto in chiave storica, si rivela per lo più “perdente” nei confronti della cultura cristiana. Un'altra peculiarità del Virgilio dantesco, che sembra rimanere in contraddizione con la considerazione appena proposta (ma non lo è), consiste nel fatto che i suoi pochi tratti cristiani, acquisiti dopo la morte, sono troppo deboli e incerti per non farlo a volte cadere in conflitto con la sua mentalità rimasta essenzialmente pagana.

¹⁸ Vedi Dante, *Mon.* III, xv, 7.

¹⁹ Cfr. *ivi* III, xv, 15-18.

²⁰ Cfr. anche Dante, *Conv.* IV, v, 6: «Per che assai è manifesto la divina elezione del romano imperio, per lo nascimento de la santa cittade, che fu contemporaneo alla radice della progenie di Maria» (cito dall'ed.: Dante, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, canzoni a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2019).

²¹ C. Leonardi, *Tradizione letteraria*, cit., p. 426.

Quando Virgilio si offre a Dante come guida nel viaggio ultraterreno che lui prospetta come l'unica soluzione per trarlo da una condizione spiritualmente pericolosa, dopo aver delineato in pochissime ma essenziali parole il clima dell'inferno e del purgatorio, constata tristemente che l'accesso al paradiso gli è negato perché «fu' ribellante» (*Inf.* I, 125) alla legge di Dio. Naturalmente l'autoaccusa così formulata ha suscitato – fin dai tempi dei primi commentatori – una discussione che dura sino ad oggi.²² Sulla direzione in cui essa si è avviata getta qualche luce una brevissima rassegna delle opinioni che si possono leggere nell'*Enciclopedia Dantesca*²³ e, soprattutto, considerazioni di alcuni dantisti di cui – semplificando un po' – gli uni sono propensi a credere nella colpevolezza di Virgilio il quale, nonostante avesse intuito l'esistenza del vero Dio, gli aveva voltato le spalle, gli altri invece ritengono che egli non fosse riuscito ad aver fede per mera ignoranza, il che pare però poco probabile dato che l'espressione dantesca presuppone un atteggiamento attivo e negativo del poeta mantovano, come se avesse proprio resistito a diventare cristiano.²⁴ Con questo aspro giudizio pronunciato all'inizio del lungo cammino ultramondano, Virgilio chiarisce fin dai primi versi – ribadendo la propria responsabilità – la condizione in cui si trova, che verrà confermata ulteriormente in termini meno forti nel corso del viaggio, esattamente nei passi *Inf.* IV, 37-39; *Purg.* III, 40-45; *Purg.* VII, 7-8; 25-27 e 34-36, che si riferiscono anche ad altri pagani virtuosi con cui egli dimora nel limbo. Nel primo brano si afferma, da una parte, che essi sono vissuti prima della venuta di Cristo e, dall'altra, che non hanno tributato a Dio un culto dovuto: «e se furon dinanzi al cristianesimo, / non adorar debitamente a Dio: / e di questi cotai son io medesimo». Le due affermazioni sembrano apparentemente contraddittorie.²⁵ Nel secondo passo si allude alla loro condizione dell'eterno desiderio di contemplare Dio che non verrà mai appagato (la cosiddetta *poena damni*):²⁶

²² Ne abbiamo la prova ad esempio nel recente articolo di J.A. Scott, «Virgilio, a cui per mia salute dièmi»: alcune considerazioni sul Virgilio della «Commedia», in «Rivista internazionale di ricerche dantesche», I (2020), pp. 13-20, a pp. 16-17.

²³ A. Mariani, *Ribellante*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. 13, Milano, Mondadori, 2005, p. 549.

²⁴ Sulla questione della ribellione di Virgilio cfr. almeno: R. Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 145-151; A.K. Cassell, *Virgil, «ribellante a sua legge»*, in Id., *Lectura Dantis Americana: «Inferno» I*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 77-84; B. Martinelli, *Canto VII*, in P. Giannantonio (a cura di), *Lectura Dantis Neapolitana: «Purgatorio»*, Napoli, Loffredo, 1989, pp. 129-178, a pp. 157-158; E. Fumagalli, *Dante e Virgilio*, in Id., *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 215-245, a p. 233.

²⁵ Ma non lo sono alla luce delle idee che circolavano nel Medioevo sulla possibile salvezza dei pagani che dipendeva dalla loro disponibilità di aprirsi alla verità rivelata.

²⁶ Tommaso d'Aquino chiarisce il significato della *poena damni* e della *poena sensus*; cfr. *Summa theol.* I^a II^{ae}, q. 87, a. 4; cfr. anche S. Pasquazi, *Contrappasso*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. 7, pp. 389-392, a pp. 390-391.

«e disiâr vedeste senza frutto
 tai che sarebbe lor disio quietato,
 ch'eternalmente è dato lor per lutto:
 io dico d'Aristotile e di Plato
 e di molt'altri»; e qui chinò la fronte,
 e più non disse, e rimase turbato (*Purg.* III, 40-45).²⁷

Infine, nei tre passi del canto VII del *Purgatorio* Virgilio confessa esplicitamente a Sordello di aver perduto il cielo per la mancanza della fede nonché delle altre virtù teologali e aggiunge che la sua colpa consiste nel «non fare»:

«[...] e per null'altro rio
 lo ciel perdei che per non aver fé» (*Purg.* VII, 7-8);

«Non per far, per non fare ho perduto
 a veder l'alto Sol che tu disiri
 e che fu tardi per me conosciuto» (ivi, vv. 25-27);

«Quivi sto io con quei che le tre sante
 virtù non si vestiro, e senza vizio
 conobber l'altre e seguir tutte quante» (ivi, vv. 34-36).

Quindi l'immagine che Virgilio offre di sé stesso non lascia dubbi sul fatto che egli riconosce di aver meritato la pena postuma anche se non pare capire²⁸ che il «non fare» [il bene] è un atteggiamento peccaminoso e corrisponde «ad agire non in nome e in vista di Dio»,²⁹ per esempio non soccorrendo il prossimo in spirito di carità, virtù sconosciuta agli antichi, di cui lui dà prova ora come guida di Dante.

Si è cercato di spiegare e approfondire la questione della colpevolezza dei pagani virtuosi ricorrendo al pensiero filosofico e teologico diffuso all'epoca di Dante. Nel-

²⁷ Cfr. anche *Inf.* IV, 42: «senza speme vivemo in disio».

²⁸ N. Fosca fa una interessante osservazione ritenendo che «tale situazione potrebbe rientrare nel contrappasso [...] egli in vita fu giusto (nei limiti "naturali") senza comprendere le cause profonde (di natura provvidenziale) di tale giustizia» (*Virgilio, la grazia, l'impero*, in «La parola del testo», XXII, 1-2 [2018], pp. 29-51, a p. 38). Un atteggiamento simile Virgilio assume di fronte al poeta Stazio, dove, contrapponendo la propria situazione a quella dell'autore della *Tebaide*, chiarisce di essere stato relegato «ne l'eterno essilio» dall'infallibile tribunale celeste («Nel beato concilio / ti ponga in pace la verace corte, / che me rilega ne l'eterno essilio»; *Purg.* XXI, 16-18) ma fa fatica a comprenderne le cause.

²⁹ N. Fosca, *Note sull'ordinamento morale del «Purgatorio»*, in «La parola del testo», XXV, 1-2 (2021), pp. 45-66, a p. 58.

la *Città di Dio* sant'Agostino esprime la convinzione che anche agli eletti dell'antichità era stato annunciato che Cristo sarebbe venuto nel mondo per condurre a Dio tutti i predestinati grazie all'unica vera fede:

ex hoc uno sciremus etiam per alias gentes esse potuisse, qui secundum Deum vixerunt eique placuerunt, pertinentes ad spiritalem Ierusalem. Quod nemini concessum fuisse credendum est, nisi cui divinitus revelatus est unus mediator Dei et hominum, homo Christus Iesus, qui venturus in carne sic antiquis sanctis praenuntiabatur, quemadmodum nobis venisse nuntiatus est, ut una eademque per ipsum fides omnes in Dei civitatem, Dei domum, Dei templum praedestinos perducat ad Deum (*De civ. Dei* XVIII, 47).³⁰

Agostino riteneva coloro che erano rimasti indifferenti di fronte a questa Buona Novella gravati di una colpa personale in quanto le loro virtù erano rivolte agli obiettivi sbagliati dal punto di vista della salvezza eterna: «Homines sine fide, non ad eum finem ista opera retulerunt, ad quem referre debuerunt» (*Contra Iulianum* IV, iii, 159).

Secondo Lattanzio, a Virgilio e ad altri poeti antichi mancava poco per conoscere la verità se solo avessero seguito fermamente le loro intuizioni.³¹ Tommaso d'Aquino osserva che Dio non nega la sua grazia a nessuno, ma l'uomo, dotato del libero arbitrio, ha la facoltà di respingere questo dono; ecco un apposito passo della *Summa contra Gentiles*:

Licet aliquis per motum liberi arbitrii divinam gratiam nec promereri nec advocari possit, potest tamen seipsum impedire ne eam recipiat: dicitur enim de quibusdam, Iob 21-14, *dixerunt Deo: recede a nobis, scientiam viarum tuarum nolumus*; et Iob 24-13, *ipsi fuerunt rebelles lumini*. Et cum hoc sit in potestate liberi arbitrii, impedire divinae gratiae receptionem vel non impedire, non immerito in culpam imputatur ei qui impedimentum praestat gratiae receptioni. Deus enim, quantum in se est, paratus est omnibus gratiam dare, *vult enim omnes homines salvos fieri, et ad cognitionem veritatis venire*, ut dicitur I ad Tim. 2-4: sed illi soli gratia privantur qui in seipsis gratiae impedimentum praestant (III, 159).³²

Tommaso cita le parole dal libro di Giobbe, dove vengono chiamati «rebelles lumini» quelli che voltano le spalle alla verità rivelata che a nessuno viene negata in-

³⁰ Cito qui e altrove dal sito: www.augustinus.it/latino (S. Aurelii Augustini *Opera omnia*, editio latina; accesso: 29.07.2021).

³¹ Cfr. Lattanzio, *Div. Inst.* IV, 4 e I, 5.

³² Questa e altre citazioni dalle opere di Tommaso d'Aquino provengono dal sito: <https://www.corpusthomicum.org/>; accesso: 29.08.2021.

dependentemente dai tempi in cui vive.³³ Anthony K. Cassell ritiene che proprio lì occorre cercare la fonte dell'espressione dantesca «ribellante a la sua legge» (*Inf.* I, 125).³⁴ Lo stesso Tommaso asserisce che gli antichi sono inescusabili, perché conobbero il vero Dio, ma non gli diedero gloria né «debitum cultum»:

Quod autem prima eorum culpa non fuerit ex ignorantia, ostenditur per hoc quod Dei cognitionem habentes ea non sunt usi ad bonum. Dupliciter autem Deum cognoverunt. Uno modo sicut omnibus super eminentem, et sic ei debebant gloriam et honorem quae superexcellens debetur. Isti ideo dicuntur inexcusabiles *quia cum cognovissent Deum, non sicut Deum glorificaverunt*, vel quia ei debitum cultum non impenderunt, vel quia virtuti eius et scientiae terminum imposuerunt (*Super Romanos* I 7).³⁵

La constatazione di Virgilio «non adorar debitamente a Dio» (*Inf.* IV, 38), che si riferisce ai suoi compagni di pena nel limbo (e implicitamente anche a lui), suona come riecheggiamiento della frase «quia debitum cultum non impenderunt». Invece la sua convinzione «ch'ei non peccaro» (*Inf.* IV, 34) si rivela non vera alla luce delle considerazioni riportate sopra in cui si tratta del *peccatum omissionis*.

Nella concezione dantesca la caratteristica dei limbicoli segue da vicino quella di un *megalopsychos*³⁶ (magnanimo) dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, che si stima degno di cose grandi e le merita.³⁷ Nella vita essi cercavano la perfezione fidandosi delle proprie forze e credendo di poter così raggiungere la felicità. Ecco perché Dante aveva tutti i motivi per pensare che proprio la magnanimità aveva precluso a loro la salvezza eterna. Già nell'antichità romana questo concetto comincia a rivestirsi di un significato negativo avvicinandosi alla superbia e il processo in questione si

³³ Cfr. Anselmo, *Meditationes* VI: «Fons misericordiae ab initio mundi currere coepit, adhuc currit» (cito da: N. Fosca, *Note sull'ordinamento morale del «Purgatorio»*, cit., p. 57).

³⁴ Cfr. A.K. Cassell, *Virgil, «ribellante a sua legge»*, cit., pp. 77-84. La stessa espressione del libro di Giobbe viene citata prima da K. Foster, *The Two Dantes and Other Studies*, London, Darton, Longman & Todd, 1977, p. 252; cfr. anche J.A. Scott, «*Virgilio, a cui per mia salute dièmi*»: alcune considerazioni sul *Virgilio della «Commedia»*, cit., pp. 16-17.

³⁵ Cfr. anche Guglielmo di Saint-Thierry, *De natura et dignitate amoris* 41; Lattanzio, *Div. Inst.* IV, 3.

³⁶ Cfr. F. Forti, *Il Limbo dantesco e i megalopsichoi dell'«Etica Nicomachea»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVIII (1961), pp. 329-364, in particolare pp. 340 ss.; Id., *Magnanimitate. Studi su un tema dantesco*, Bologna, Pàtron, 1977, *passim*; M. Seriacopi, *La Dialettica Magnanimità/Prudenza in Dante*, Reggello (FI), FirenzeLibri, 2006.

³⁷ Aristotele, *Eth. Nic.* IV, 3, 1123b 1-2; Tommaso d'Aquino, *Sententia libri Ethicorum*, liber IV, lectio 8, n. 2: «Ille videtur esse magnanimus qui dignum seipsum aestimat magnis, idest ut magna faciat et magna ei fiant, cum tamen sit dignus»; cfr. Dante, *Conv.* IV, xvii, 5: «Magnanimitate, la quale è moderatrice e acquistatrice de' grandi onori e fama».

intensifica negli scritti degli autori cristiani.³⁸ E la superbia nella sua accezione più generale (non in quella specifica del vizio capitale)³⁹ già nella Bibbia viene definita «initium omnis peccati»,⁴⁰ in quanto è il peccato di Lucifero. Come spiega nel cielo di Giove l'Aquila composta dalle anime dei giusti, la colpa di questo «primo superbo» non consistette in un'aperta ribellione a Dio, ma nel rifiuto della luce della grazia; il Serafino ritenne per superbia di essere già *perfectus* e non solo potenzialmente tale (*perfectabilis*), come frutto non ancora maturo:

«E ciò fa certo che 'l primo superbo,
che fu la somma d'ogne creatura,
per non aspettar lume, cadde acerbo» (*Par. XIX, 46-48*).

Il rifiuto dell'illuminazione tramite la grazia divina era proprio quello che agli occhi di Dante doveva caratterizzare i magnanimi del limbo, *rebelles lumini*, come quelli di cui parla il libro di Giobbe.⁴¹ L'Alighieri pare riconoscere che la colpa di Virgilio sia più grave rispetto a quella dei suoi illustri compagni di pena in ragione del fatto che essendo egli vissuto ai tempi dell'impero perfetto («vissi a Roma sotto 'l buono Augusto»; *Inf. I, 71*) aveva potuto coltivare al massimo le virtù cardinali e intellettuali mantenendosi immune dal peccato nel suo aspetto di *conversio ad commutabile bonum*⁴² ed era stato più degli altri pagani virtuosi illuminato dall'alto (ne sarebbe la prova la sua poesia ispirata da Dio) e quindi più vicino alla verità rivelata alla quale però non si era aperto a causa della sua *megalopsychia*. In altre parole, a lui più che agli altri limbicoli era stata concessa la cosiddetta *gratia gratis data*⁴³ che non aveva saputo (o voluto) riconoscere e accogliere con gratitudine e amore trasformandola in *gratia gratum faciens* ovvero grazia santificante.⁴⁴ Ma agli occhi di Dante Virgilio è anche un *profeta nescius*, inconsapevole del vero senso della propria poesia che si

³⁸ Vedi ad esempio San Girolamo, *Commentarius in Canticum Deborrae* (PL XXIII, 1388): «magnanimus, id est superbus».

³⁹ Per le due dimensioni della superbia vedi N. Fosca, *Note sull'ordinamento morale del «Purgatorio»*, cit., p. 46, dove l'autore cita la nota di Francesco da Buti a *Inf. IX, 106-123*: «[...] è da sapere che superbia, considerata largamente, è non volere sottomettersi a Dio. E per questo modo superbia è inizio di tutti li peccati: imperò che ogni peccato, secondo che dice Agostino, è dipartimento da Dio, e convertimento alla creatura, e partirsi da Dio altro non è che non sottomettersi a Dio; adunque è inizio di tutti i peccati. ma superbia, presa strettamente, è immoderato amore di propria eccellenza». I passi dai commenti antichi della *Commedia* cito dal sito web del Dartmouth Dante Project: <https://dante.dartmouth.edu/>.

⁴⁰ *Ecl. 10, 13*; Tommaso d'Aquino, *Summa theol.* II^a II^{ae}, q. 162, a. 7.

⁴¹ Vedi nota 32.

⁴² Cfr. N. Fosca, *Virgilio, la grazia, l'impero*, cit., p. 29.

⁴³ Sui due generi della grazia divina cfr. ks. Jan Domaszewicz, *O łasce i przeznaczeniu (De gratia Christi)*, Kraków, Ultramontes, 2017, p. 2.

⁴⁴ N. Fosca, *Il Canto XX del «Paradiso». Giustizia e predestinazione*, in «Studi danteschi», LXXIX (2014), pp. 209-266, a p. 219.

era rivelata provvidenziale ad altri, come gli fa presente lo spirito del poeta Stazio nel corso del loro incontro nel purgatorio. Questi spiega infatti che la poesia di Virgilio aveva contribuito al suo rinnovamento morale e spirituale, ma prima di passare agli esempi concreti chiarisce che nel suo caso non si era trattato del vizio di avarizia (come pensa Virgilio), ma di quello di prodigalità,⁴⁵ e comincia per formulare una riflessione generale che presenta risvolti metatestuali:

«Veramente più volte appaion cose
che danno a dubitar falsa materia
per le vere ragioni che son nascoste»⁴⁶ (*Purg.* XXII, 28-30).

Da queste parole si può evincere che l'autore dell'*Eneide* e della quarta Egloga non è in grado di afferrare il pieno significato dei propri versi, ma si sofferma sulla superficie senza capire il loro senso più profondo,⁴⁷ veicolo di verità nascoste, così come non ha capito che sulla cornice degli avari veniva espiato anche il peccato di prodigalità: entrambi i vizi si contrappongono alla virtù della temperanza che corrisponde alla *mesotes* aristotelica. In seguito, Stazio riconosce il proprio debito morale (come prima ha riconosciuto il debito poetico) nei confronti del poeta latino più anziano. Il suo pentimento, secondo Dante autore, era avvenuto grazie alla lettura di un passo del libro III dell'*Eneide* (vv. 56-57), dove il narratore non nasconde il proprio sdegno di fronte alla tragica vicenda di Polidoro, il più piccolo figlio di Priamo, ucciso dallo zio Polinestore per avidità.

Per giustificare la conversione di Stazio dal vizio di prodigalità, Dante autore intende restituire il "vero" valore al passo virgiliano che originariamente esprimeva un'aspra critica della colpa opposta, cioè dell'avarizia, tramite la seguente esclamazione: «Quid non mortalia pectora cogis, / auri sacra fames?»⁴⁸ («A cosa non spingi i cuori mortali, / o esecrabile fame dell'oro?»). Nella traduzione dello Stazio dantesco – «Per che non reggi tu, o sacra fame / de l'oro, l'appetito de' mortali?» (*Purg.* XXII, 40-41) – il senso delle parole virgiliane viene trasformato e "cristianizzato" con l'obiettivo di ampliarne il significato e farne una critica sia dell'avarizia che

⁴⁵ Sulle fonti della prodigalità dello Stazio dantesco cfr. ad esempio M. Picone, *Canto XXII*, in G. Güntert, M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, Firenze, Cesati, 2001, pp. 333-351, a pp. 337-338.

⁴⁶ Questa la parafrasi di A.M. Chiavacci Leonardi: «Veramente talvolta le cose appaiono in modo tale da creare false occasioni di dubbio, per il fatto che le loro vere ragioni sono nascoste» (Dante, *Commedia* [volume unico], con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001, p. 393).

⁴⁷ Cfr. M. Picone, *Canto XXII*, cit., p. 336; Ch. Kleinhenz, *The Celebration of Poetry: A Reading of «Purgatory» XXII*, in «Dante Studies», 106 (1988), pp. 21-41, a p. 25.

⁴⁸ Le citazioni dall'*Eneide* nel presente articolo, sia in latino che nella traduzione italiana, sono tratte dall'ed.: Virgilio, *Eneide*, trad. di L. Canali, commento di E. Paratore adattato da M. Beck, intr. di E. Paratore, Milano, Mondadori, 2010.

della prodigalità, vale a dire dei due estremi che si oppongono a un giusto desiderio di ricchezza. Dante autore sfrutta, infatti, la polisemia presente per un lettore medievale nei termini *sacra* e *cogis*: il primo, oltre all'accezione negativa del latino classico ('esecrata/esecrabile') aveva anche quella positiva ('santa'), la sola ammessa nel latino della Chiesa. Il verbo *cogis* poteva essere tradotto sia come 'spingi' che come 'reggi'. Quindi lo Stazio dantesco – ma in realtà Dante autore – si presenta qui come colui che è in grado di scoprire la verità nascosta nella poesia di Virgilio, cioè il suo senso più pieno. Anche più avanti nello stesso canto (vv. 70-72) ci imbattiamo in una trasformazione simile per giustificare, questa volta, la conversione di Stazio al cristianesimo, fondamentale per il suo destino ultraterreno, avvenuta sotto l'influsso della presunta profezia virgiliana relativa al primo avvento di Cristo, letta da Dante e da altri autori medievali (come già accennato), nella quarta Egloga che preannuncia la nascita di un fanciullo divino, accompagnata dal rinnovamento dei tempi.

Queste (e altre) correzioni che dimostrano come da un poema che non aveva nulla a che vedere con il cristianesimo si possono ricavare sensi più conformi alla dottrina cristiana, corrispondono bene alla figura "corretta" di un Virgilio divenuto in Dante, da un lato, un *profeta nescius* ma, dall'altro, un cristiano *après la lettre*. La cesura tra queste due identità passa attraverso la morte. Il suo atteggiamento passato di «ribelle» o «ribellante» nei confronti di Dio nel corso della vita terrena contrasta con quello che lo caratterizza come guida di Dante, dove più di una volta egli dà prova della sua devozione e ubbidienza alla volontà divina.⁴⁹

Non c'è dubbio che la condizione di Virgilio tra gli antichi «spiriti magni» del limbo sia unica, in quanto egli possiede non solo una conoscenza sorprendente della dottrina cristiana, ma pare averla assimilata e fatta sua; ne abbiamo varie prove durante il suo cammino oltremondano, per esempio quando usa parole pesanti chiamando matti coloro che vorrebbero scrutare con la ragione le misteriose operazioni della Trinità divina, che consiste in «una sostanza in tre persone»:

«Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via
che tiene una sostanza in tre persone.

State contenti, umana gente, al *quia*;⁵⁰
ché, se potuto aveste veder tutto,
mestier non era parturir Maria» (*Purg.* III, 34-39).

⁴⁹ A cominciare dal momento in cui Beatrice scende – a nome della Vergine, di santa Lucia e suo – nel limbo per chiedergli di soccorrere Dante nella sua lotta contro i peccati mortali. Le tre donne benedette rappresentano – indipendentemente dal loro senso letterale – la grazia con cui Dio vuole salvare l'anima di Dante dalla condanna eterna; cfr. anche ad esempio *Inf.* IX, 85-87; XX, 27-30; *Purg.* I, 52-54.

⁵⁰ Cfr. Benvenuto da Imola, commento a *Purg.* III, 37-39: «quasi dicat: sufficiat vobis credere quia sic est, et non quaerere propter quid est, in his de quibus a nobis non potest plene assignari ratio vel causa;

Ci sono altri esempi da cui si evince chiaramente che Virgilio si distingue per una conoscenza sorprendente della Bibbia, della dottrina cristiana e di alcuni dogmi. Nel suo discorso sull'ordinamento dell'inferno cita il libro della *Genesi*: «Da queste due [natura e arte], se tu ti rechi a mente / lo Genesi dal principio, conviene / prender sua vita e avvanzar la gente» (*Inf.* XI, 106-108). Inoltre, egli si esprime, ad esempio, sul libero arbitrio (sconosciuto agli antichi che avevano una idea molto vaga intorno alla volontà umana),⁵¹ che distingue il vero e il falso, il bene e il male, e che deve vigilare su ogni scelta e consenso: «Or perché a questa ogn'altra si raccoglie, / innata v'è la virtù che consiglia, / e de l'assenso de' tener la soglia» (*Purg.* XVIII, 61-63). Egli sa chi fosse Adamo (*Inf.* III, 115; *Purg.* XI, 44), è consapevole che Satana sia il più grande peccatore e fonte di ogni male (*Inf.* XXXIV, 108; *Inf.* I, 111), capisce – citando Tommaso d'Aquino – quale sia l'essenza della condanna eterna (*Inf.* III, 18) e una volta addirittura cita il Vangelo (*Inf.* VIII, 44-45). Occorre però notare che Virgilio si rende conto del fatto che il suo sapere è incompleto o superficiale, rimandando Dante a Beatrice per le spiegazioni più approfondite su vari capitoli della fede cristiana, ad esempio sul libero arbitrio: «La nobile virtù Beatrice intende / per lo libero arbitrio, e però guarda / che l'abbi a mente, s'a parlar ten prende» (*Purg.* XVIII, 73-75).⁵²

Tipico per il Virgilio dantesco è un atteggiamento ostile nei confronti delle credenze pagane – una logica conseguenza della sua “conversione” postuma. In particolare egli non nasconde l'ostilità verso gli dèi antichi e ne dà prova già nel momento dell'autopresentazione nel canto I dell'*Inferno*, chiamandoli «falsi e bugiardi» (*Inf.* I, 72). Ma la problematica legata alla concezione antica della divinità contrapposta a quella cristiana affiora nel canto VI del *Purgatorio*, esattamente nei vv. 28-42 nel contesto della discussione tra Dante e Virgilio sulla dottrina dei suffragi. In particolare, viene sollevata la questione della differenza tra il ruolo e, soprattutto, l'effetto della preghiera nel mondo antico e in quello cristiano. Si tratta di un passo del libro VI dell'*Eneide*, esattamente dei vv. 340-376 in cui compare il personaggio di Palinuro e viene ribadita l'impossibilità da parte degli dèi antichi di esaudire la sua preghiera, contrapposta alla misericordia del Dio cristiano in casi analoghi.⁵³

Il cristianesimo di Virgilio, proprio perché acquisito senza l'intervento della grazia divina (infatti egli vive nello stato di un'*aversio a Deo*)⁵⁴ che può essere infusa solo fin-

debemus enim simpliciter confiteri quia talia sunt supernaturalia, nec de eis possumus habere notitiam nisi per revelationem».

⁵¹ G. Reale, *Storia della filosofia antica*, vol. 5, Milano, Vita & Pensiero, 1989, pp. 144-145.

⁵² Cfr. anche *Purg.* VI, 43-46; XV, 76-78; XVIII, 46-48.

⁵³ Per la riscrittura dantesca della storia di Palinuro cfr. almeno C.A. Cioffi, *Fame, prayer and politics: Virgil's Palinurus in «Purgatorio» V and VI*, in «Dante Studies», 110 (1992), pp. 179-200.

⁵⁴ Cfr. N. Fosca, *Note sull'ordinamento morale del «Purgatorio»*, cit., p. 57.

ché uno rimane in vita,⁵⁵ presenta varie “crepe”: la sua cultura pagana, che nel complesso si rivela perdente, in alcuni casi prende però il sopravvento lasciando l'impressione che ci sia una contraddizione interna nel personaggio dantesco, fonte del suo conflitto interiore irrisolto, quindi della sua tragicità. La sua fede, proprio perché acquisita *post mortem* e quindi non illuminata dalla grazia divina (ovvero non infusa come virtù teologale), ma avvenuta in seguito all'esperienza diretta della visione di Cristo disceso all'inferno dopo la morte per portare con sé gli Ebrei che avevano creduto in Lui molto prima dell'Incarnazione,⁵⁶ è fragile e non esclude comportamenti e il modo di ragionare tipici per un romano. Insomma, penso che a lui si addica proprio la famosa sentenza agostiniana – *crede, ut intelligas* – ma nella sua versione rovesciata – *intellige, ut credas*. Ne abbiamo la prova nella sua percezione di Cristo nel momento della discesa nel limbo. Raccontando a Dante questo fatto egli parla di «un possente, / con segno di vittoria coronato»⁵⁷ (*Inf.* IV, 53-54), quindi lo vede come un grande *dux* che ha vinto le forze del male riportando su di esse un trionfo; il suo modo di ragionare è tipico per un romano pagano. Possiamo però notare che, pur non sapendo nulla sulla morte di Cristo, egli ha intuito bene che la croce rappresenta un segno di vittoria, anche se non ha capito il suo pieno significato cristiano.

Alla discesa di Cristo nel limbo c'è un cenno pure nel canto XII dell'*Inferno* e anche lì abbiamo un esempio di come la *paideia* greco-romana di Virgilio, con il suo modo razionale di spiegare le cose (come fenomeni naturali), gli impedisca di pensare in termini cristiani pur lasciandogli intuire inconsapevolmente la verità. Egli associa il terremoto avvenuto poco prima dell'arrivo di Cristo nel limbo (al momento della sua morte in croce) con l'amore inteso come principio fisico-cosmologico, generatore del Caos responsabile dell'unione dei quattro elementi:

«Ma certo poco pria, se ben discerno,
che venisse colui che la gran preda
levò a Dite del cerchio superno,
da tutte parti l'alta valle feda
tremò sì, ch'i' pensai che l'universo
sentisse amor, per lo qual è chi creda
più volte il mondo in caòsso converso» (*Inf.* XII, 37-43).

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Il *Descensus Christi ad Inferos* è argomento del cosiddetto *Vangelo di Nicodemo*, una delle fonti dantesche, accanto all'*Eneide*, per il tema della catabasi.

⁵⁷ Non è chiaro come occorra intendere l'espressione «con segno di vittoria coronato», se si tratta della croce (con cui solitamente il Cristo Risorto veniva raffigurato in iconografia), oppure del nimbo cruciforme intorno alla testa del Salvatore. L'inserzione di una virgola tra le parole «vittoria» e «coronato» non esclude nessuna delle due possibilità. Per la discussione vedi il commento di R. Hollander a *Inf.* IV, 52-54, in Dante, *La Commedia*, cit., p. 40.

Egli ragiona sulla scia della teoria di Empedocle, conosciuta da Dante dai commenti medievali (di Alberto Magno e di Tommaso d'Aquino)⁵⁸ alla *Metafisica* di Aristotele,⁵⁹ conformemente alla quale l'Amore (*Philia*) e l'Odio (*Neikos*) sono due forze responsabili della mescolanza e separazione ciclica dell'acqua, della terra, del fuoco e dell'aria, chiamati da quel filosofo presocratico «radici di tutte le cose»: il primo li congiunge, il secondo li separa. Il cosmo e la realtà fenomenica esistono, secondo lui, solo nei due momenti di passaggio dall'Odio all'Amore e viceversa, quando cioè gli influssi dell'uno e dell'altro si intrecciano. L'Amore, prevalendo, dissolve il cosmo raccogliendone gli elementi nell'indifferenziato Sfero (*Sfairos*); l'Odio, a sua volta, inserendosi nello Sfero, pone le premesse per la nascita del cosmo. E, per converso, il momento dell'assoluta perfezione sta non nel cosmo, ma nello Sfero,⁶⁰ il quale – si badi bene – è il risultato dell'Amore.

Nell'episodio in questione Virgilio, pronunciando le parole «pensai che l'universo / sentisse amor» (*Inf.* XII, 41-42), dice la verità, pur non essendo in grado di capirla fino in fondo. Egli non riesce a decodificare correttamente i segni della realtà, che gli rimane estranea, nonostante la sua sensibilità sia maggiore di quella degli altri pagani virtuosi. Il maestro di Dante intuisce bene che si era trattato dell'atto d'amore, ma non sa cosa sia un amore sublime che corrisponde alla carità. Infatti, questa e altre virtù teologali (che presuppongono la grazia) gli sono estranee. La sua tragedia personale consiste proprio in quella incapacità di andare (o piuttosto, di esser andato nel corso della vita terrena) nella crescita morale oltre il limite costituito dalla ragione che rifiuta di aprirsi al soprannaturale e preclude lo sviluppo spirituale. Che questo andare "oltre" fosse possibile, lo mostra l'esempio di Rifeo, «iustissimus unus / qui fuit in Teucris et servantissimus aequi» (*Aen.* II, 426-427), apertosi alla grazia della carità che presuppone la fede implicita.⁶¹ Ora egli gode della beatitudine nel cielo di Giove.⁶²

La troppa fiducia nella ragione legata a un atteggiamento poco caritatevole caratterizza Virgilio inizialmente nella scena dell'incontro con Dante nel canto I dell'*Inferno*, dove egli non fa alcuno sforzo per capire la difficile condizione di colui che dovrebbe aiutare. Al suo grido «*Miserere* di me» (*Inf.* I, 65) egli risponde con le domande:

⁵⁸ Vedi G. Stabile, *Empedocle*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. 8, pp. 442-443, a p. 443.

⁵⁹ Aristotele, *Met.* 985a-985b.

⁶⁰ Cfr. G. Reale, *Storia della filosofia antica*, cit., vol. 1, p. 154 ss.

⁶¹ Dante ha potuto trovare argomenti teologici in Tommaso d'Aquino (*Summa theol.* II^a II^{ae}, q. 2, a. 7 ad 3) che ammetteva la possibilità per molti pagani vissuti prima di Cristo di aver sperimentato la Rivelazione come dono personale o premio per la loro eccezionale drittura; si tratterebbe di una *fides implicita*. Nicola Fosca è del parere che quella di Rifeo non sia una fede implicita, bensì esplicita (*Il Canto XX del «Paradiso»*, cit., p. 252).

⁶² Cfr. *Par.* XX, 67-72.

«Ma tu perché ritorni a tanta noia?
perché non sali il diletto monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?» (*Inf.* I, 76-78).

Il futuro maestro di Dante non nasconde la meraviglia di fronte alla vista di Dante che invece di continuare a salire sta cadendo «là dove 'l sol tace» (*Inf.* I, 60). Dietro queste domande si cela un implicito disprezzo per le debolezze umane e forse anche la convinzione, legata all'intellettualismo etico⁶³ degli antichi, che per praticare il bene sia sufficiente conoscerlo. È vero che dopo aver visto la disperazione di Dante espressa anche con il pianto (*Inf.* I, 92), egli cambia l'atteggiamento e, forse ricordandosi del suo colloquio con Beatrice nel limbo, propone a Dante un cammino più lungo con sé come guida per salire alla vetta del «diletto monte». Il suo primo impulso però è negativo e fa capire al lettore – ancora una volta – che lo zelo del neofita non ha soffocato in Virgilio il modo di comportarsi influenzato dalla *paideia* greco-romana. Insomma, è il primo luogo nella *Commedia* in cui si intravede in lui come rappresentante più alto della civiltà latina una scissione tra una cultura e l'altra.⁶⁴

Alle parole di Virgilio credo che corrispondano polemicamente quelle di Beatrice con cui la beata dà il “benvenuto” a Dante nell'istante in cui questi si dispera dopo la scomparsa di Virgilio.⁶⁵ Si tratta della terzina:

«Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
non sapei tu che qui è l'uom felice?» (*Purg.* XXX, 73-75).

⁶³ Su questo concetto cfr. G. Reale, *Storia della filosofia antica*, cit., vol. 5, pp. 144-145.

⁶⁴ Un altro esempio in questo senso viene dato nel canto III del *Purgatorio*, quando Virgilio, fidandosi delle proprie forze, invece di aspettare l'illuminazione dall'alto, cerca di trovare da solo la direzione giusta per salire al monte del purgatorio e, stando al senso allegorico, a trovare una giusta via che conduce alla felicità eterna. Il segno di questo atteggiamento è quello di tenere la testa bassa (v. 55) che viene contrapposto al comportamento del discepolo il quale, invece, rivolge lo sguardo in alto, verso la roccia (v. 57) e vi scorge una piccola folla delle anime degli scomunicati che procedono nella direzione opposta alla loro. L'osservazione di Dante non lascia dubbi sulla soluzione da prendere: «“Leva”, diss'io, “maestro, li occhi tuoi: / ecco di qua chi ne darà consiglio, / se tu da te medesimo aver nol puoi”» (vv. 61-63). L'eccessiva fiducia nella propria autosufficienza basata sulle facoltà intellettive rimane in contraddizione con il discorso fatto da Virgilio prima nello stesso canto, citato in precedenza, in cui la critica dell'illimitata fiducia nelle proprie forze è sorta in mezzo a un problema che apparteneva alla sfera della verità rivelata (*Purg.* III, 34-39).

⁶⁵ Per l'accostamento dei due passi cfr. A.M. Chiavacci Leonardi, il commento a *Purg.* XXX, 75, in Dante Alighieri, *Commedia*, cit., p. 547. La studiosa però dà una spiegazione diversa dalla mia del rapporto che lega le parole delle due guide di Dante.

Mi pare convincente la traduzione che dà di questi versi Anna Maria Chiavacci Leonardi: «Guardami bene! Sono proprio io, Beatrice. / Come hai potuto ritenerti degno di salire al monte di Dio? / Non sapevi che qui l'uomo ha la perfetta felicità?».⁶⁶ Il parallelismo della situazione narrativa (l'incontro con la futura guida attraverso una parte dell'aldilà), una simile struttura sintattica (la presenza di due domande retoriche in entrambe le terzine) e il tono leggermente ironico mettono bene in risalto il contenuto antitetico dei due passi. In un certo senso si può parlare di uno scontro indiretto del punto di vista cristiano e non cristiano sulla condizione di Dante arrivato alle soglie del paradiso terrestre. Secondo Virgilio-Ragione il proprio ingegno (la forza dell'intelletto) e l'arte (la sagacia dell'esperienza)⁶⁷ sono stati sufficienti per restituire al discepolo la piena libertà d'arbitrio («libero, dritto e sano è tuo arbitrio»; *Purg.* XXVII, 140) e le sue azioni ormai non possono che essere rivolte al bene. Dante, insomma, ha raggiunto il massimo grado delle virtù morali e intellettuali⁶⁸ e quindi la felicità di cui si gode in uno spazio che egli associa a quello dell'età dell'oro.⁶⁹ Ma Beatrice “corregge” Virgilio: secondo lei Dante sarà «puro e disposto a salire a le stelle» (*Purg.* XXXIII, 145) solo dopo aver adempiuto al rito completo della confessione delle colpe che aveva commesso nei suoi confronti. E in questo momento, secondo la gran parte della critica moderna e dei commentatori antichi, Beatrice raffigura Cristo, come manifesta il saluto evangelico «Benedictus qui venis» (*Purg.* XXX, 19) rivolte nel momento della sua apparizione dagli angeli, chiamati «ministri e messenger di vita eterna» (*Purg.* XXX, 18), che le stanno intorno «su la divina basterna» (*Purg.* XXX, 16), cioè il carro trionfale della Chiesa.⁷⁰

Diversamente quindi da come lo intende Virgilio, l'arbitrio di Dante non è ancora completamente libero, in quanto egli non ha raggiunto lo stato di grazia santificante e perciò non può fidarsi della propria capacità di autocontrollo razionale per vincere efficacemente tutte le debolezze, tentazioni e “false immagini di bene”.⁷¹ Ne abbiamo la prova nel momento dell'incontro con Matelda quando alla vista di questa donna che gli si presenta affascinante nell'aspetto, sprigionante la felicità e la gioia, i suoi pensieri e la sua fantasia si nutrono delle immagini tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio e dalla *pasturella* di Guido Cavalcanti.⁷² La sua memoria letteraria lo sta in questo momento

⁶⁶ Vedi Dante, *Commedia*, cit., p. 547.

⁶⁷ Cfr. N. Fosca, *Virgilio, la grazia, l'impero*, cit., p. 44.

⁶⁸ Cfr. A.M. Chiavacci Leonardi, il commento a *Purg.* XXVII, 130, in Dante, *Commedia*, cit., p. 496.

⁶⁹ Cfr. *Purg.* XXVII, 133-135: «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce; / vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli / che qui la terra sol da sé produce».

⁷⁰ Cfr. a titolo di esempio A. Stäuble, *Canto XXX*, in *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, cit., pp. 463-472, a p. 467.

⁷¹ Cfr. *Purg.* XXX, 131: «immagini di ben seguendo false».

⁷² Cfr. T. Barolini, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the «Comedy»*, Princeton, Princeton University Press, 1984, pp. 148-153.

ingannando e sviando da un vero bene, fino al momento in cui Matelda assume il ruolo di *magistra*, “disnebbiando” l’intelletto suo e dei suoi compagni, Virgilio e Stazio⁷³ e offrendo a loro una lezione magistrale sulla natura del luogo.⁷⁴

Virgilio non dispone neanche di una nozione cristiana del libero arbitrio, quale dispiega davanti a lui e a Dante Marco Lombardo sulla cornice degli iracondi; il cui fulcro sta nella terzina:

«A maggior forza e a miglior natura
liberi soggiacete; e quella cria
la mente in voi, che ’l ciel non ha in sua cura» (*Purg.* XVI, 79-81).

L’anima razionale, spiega Marco, è creata direttamente da Dio (infusa nell’uomo dallo Spirito di Dio) e il cielo non l’ha in suo potere. Il «libero voler» (*Purg.* XVI, 76) è la facoltà di scegliere ciò che la ragione ritiene come giusto. Ma la sua peculiarità paradossale consiste nel fatto che la scelta è buona solo se l’intenzione è retta, cioè tale che implica la soggezione filiale a Dio («liberi soggiacete»). Insomma, la vera libertà si consegue solo nell’unione dell’uomo con Dio⁷⁵ e per combattere le tentazioni che la minacciano ci vuole la grazia. È proprio ciò che Virgilio stenta a capire e perciò parla della libertà, ma non della grazia (*Purg.* XVIII, 61 ss.), anche se si dimostra più di una volta consapevole che senza quest’ultima (che occorre intendere come *gratia gratis data*) non sarebbe stato possibile il suo viaggio con Dante.⁷⁶ Non gli sarà più dato sapere (infatti scompare prima) che tramite il rito completo della confessione (*contritio cordis, confessio oris e satisfactio operis*) Dante riacquista la *coniunctio* con Dio il cui segno è il suo svenimento (*Purg.* XXXI, 87-88), una specie di “morte mistica”, seguita dalla rinascita del risveglio. L’ultima fase del rito coincide in un primo momento con un profondo dolore frammisto all’odio per quella cosa che l’aveva più attratto ad amarla, distogliendolo dall’amore del bene, e in un secondo momento con la consapevolezza dell’errore, chiamata da Benvenuto da Imola «*recognitio erroris*»⁷⁷ e da Dante autore «riconoscenza»:

⁷³ Cfr. *Purg.* XXVIII, 81.

⁷⁴ Sull’analisi dell’episodio di Matelda nel canto XXVIII del *Purgatorio* cfr., tra l’altro, P.S. Hawkins, *Watching Matelda*, in R. Jacoff, J.T. Schnapp (a cura di), *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante’s «Commedia»*, Stanford, Stanford University Press, 1991, pp. 181-201; R. Migliorini Fissi, *L’incontro di Dante con Matelda, la «bella donna» del Paradiso Terrestre*, in «Lecture Classensi», 35/36 (2007), pp. 105-127; M. Mašlanka-Soro, *Il “vero” innamoramento di Matelda e la “falsa” memoria di Dante nel Paradiso Terrestre*, in J. Kelemen, J. Nagy (a cura di), *Commentare Dante oggi*. Atti del Convegno Internazionale, Budapest, Eötvös University Press, 2015, pp. 205-215.

⁷⁵ Cfr. N. Fosca, *Virgilio, la grazia, l’impero*, cit., pp. 40-41.

⁷⁶ Cfr. *Purg.* I, 68-69: «de l’alto scende virtù che m’ aiuta / condurcelo a vederti e a udirti».

⁷⁷ Benvenuto da Imola, commento a *Purg.* XXXI, 85-90.

Di penter sì mi punse ivi l'ortica,
che di tutte altre cose qual mi torse
più nel suo amor, più mi si fé nemica.

Tanta riconoscenza il cor mi morse,
ch'io caddi vinto; e quale allora femmi,
salsi colei che la cagion mi porse (*Purg.* XXXI, 85-90).

La successiva immersione nel Lete e poi nell'Eunoè gli permette, come un nuovo battesimo, di conquistare la giustizia e l'innocenza originale. «Rifatto sì come piante novelle / rinovellate di novella fronda», egli diventa finalmente «puro e disposto a salire a le stelle» (*Purg.* XXXIII, 143-145).

Se in Virgilio è carente la visione del bene *sensu lato*, come si è potuto notare nei precedenti esempi, lo è altrettanto la sua conoscenza del male. Lo possiamo constatare soprattutto nei momenti di crisi del viaggio ultraterreno. Uno di questi casi ha luogo davanti alle mura della Città di Dite quando migliaia di diavoli⁷⁸ si oppongono minacciosamente all'entrata dell'uomo vivo nel basso inferno dove avrebbe potuto conoscere a fondo la natura del male e acquistare strumenti per sradicarlo dalla propria vita (non dimentichiamo che Dante rappresenta non solo sé stesso, ma ogni uomo). Nell'episodio in questione (*Inf.* VIII, 82-120) Virgilio di fronte a questa situazione commette un errore tipico per chi valuta la realtà dalla prospettiva razionale. Egli pare non capire che ogni tentativo di trattare con le forze del male è condannato alla sconfitta, che l'intelligenza diabolica sovrasta infinitamente quella dell'uomo ed è tutta tesa a nuocerli. Un simile errore egli commetterà ancora nella bolgia dei barattieri quando crederà nelle parole di Malacoda (*Inf.* XXI, 106-111) sulla possibile via d'uscita dalla bolgia; questi mischia il vero con il falso per trarre Virgilio e Dante in inganno e intrappolarli per sempre nel basso inferno. Il maestro di Dante sarà poi costretto a ricevere una umiliante lezione da parte di uno degli ipocriti (Frate Catalano) che gli citerà un passo dal Vangelo di san Giovanni per mostrargli che il diavolo è «bugiardo e padre di menzogna» (*Inf.* XXIII, 144).

Virgilio, insomma, non si rende conto che se l'uomo dà ascolto alle forze del male, rischia di perdere la propria autonomia morale e spirituale. Lo conferma l'episodio con la maga Erittone (mutuata dalla *Farsaglia* di Lucano)⁷⁹ ricordato da lui nel sopra accennato momento di crisi, con l'obiettivo di tranquillizzare Dante

⁷⁸ Cfr. *Inf.* VIII, 82-83: «mille [...] da ciel piovuti».

⁷⁹ Erittone in Lucano sembra l'espressione più emblematica dell'ordine infernale che si va costituendo sulla terra. Come le altre streghe tessale, ma la più perfida tra loro, esercita le pratiche di negromanzia al confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti, non lontano dalle oscure caverne di Dite (*Phars.* VI, 649-650). Il rito di negromanzia dettagliatamente narrato da Lucano (ivi, vv. 507-830) fa capire quanto la strega appaia simile ad un demone o ad una terribile Furia alla quale viene esplicitamente paragonata.

assicurandogli che egli conosce bene il basso inferno, avendolo una volta percorso tutto su ordine di «Eritón cruda» (*Inf.* IX, 23), per portare dal cerchio dei traditori (cerchio di Giuda) uno spirito per il rito di negromanzia:

«In questo fondo de la trista conca
discende mai alcun del primo grado,
che sol per pena ha la speranza cionca?».

Questa question fec'io; e quei «Di rado
incontra», mi rispuose, «che di noi
faccia il cammino alcun per qual io vado.

Ver è ch'altra fiata qua giù fui,
congiurato da quella Eritón cruda
che richiamava l'ombre a' corpi sui.

Di poco era di me la carne nuda,
ch'ella mi fece intrar dentr' a quel muro,
per trarne un spirto del cerchio di Giuda» (IX, 16-27).

La disinvoltura con la quale il poeta romano parla qui e altre due volte nella prima cantica (XII, 34-36; XXI, 61-63) del suo precedente *descensus ad inferos*, rivela la mancanza di uno spirito critico verso sé stesso e, più esattamente, verso la propria condotta passata, distintasi per l'incapacità di opporsi al male nella sua forma più esecrabile e odiosa.

Il presente cammino di Virgilio attraverso l'inferno che, a differenza del primo, possiede uno scopo nobile, dimostra che se l'uomo sottopone la sua intelligenza alla virtù, può raggiungere grandi obiettivi, soprattutto se rimane disposto ad accogliere la volontà divina. Il poeta romano, nel momento in cui si era lasciato guidare passivamente dalla maga tessala («ella mi fece intrar dentr' a quel muro»; *Inf.* IX, 26), non era ancora stato testimone della discesa di Cristo agli inferi; come confessa a Dante, l'episodio con la maga aveva avuto luogo poco dopo la sua morte: «Di poco era di me la carne nuda» (IX, 25).⁸⁰ Invece nel momento in cui Beatrice era scesa nel limbo per chiedergli di soccorrere Dante che rischiava la morte eterna (II, 58-74), minacciato di rimanere intrappolato per sempre nella "selva dei peccati", egli doveva aver ben presente nel "libro della memoria" il trionfo di Cristo sulle forze infernali che aveva visto con i propri occhi (IV, 52-63) e che lo aveva indotto ad abbracciare la fede cristiana *post mortem*. Forse anche per questo motivo egli aveva ubbidito subito a questa «donna di virtù» (II, 76) che gli aveva chiesto implicitamente di rifare la

⁸⁰ Cfr. anche *Inf.* XII, 34-36, dove Virgilio osserva che quando è sceso la prima volta nel basso inferno, non vi erano ancora tracce delle rovine causate dal terremoto della terra infernale nel momento della morte di Cristo sulla croce.

strada da lui già percorsa prima su ordine di Erittone, ma con un obiettivo completamente diverso. Beatrice in *Inf.* II si presenta come l'anti-Erittone⁸¹ e la missione di Virgilio per il bene di Dante e dell'umanità si lascia interpretare, a mio avviso, come una specie di contrappasso con cui lui dovrebbe spiare la sua prima discesa, colpevole e vergognosa.

Penso che una delle ragioni per cui Dante autore abbia inventato l'episodio con la maga tessala sia quella di fare luce sulle cause della impotenza di Virgilio a contatto con la forma più pura e raffinata del male, concepita in termini razionali e spirituali, sconosciuta al mondo antico, perché rappresentata dall'intelligenza demoniaca. I lettori dovrebbero essere ben consapevoli che i «mille [...] da ciel piovuti» (VIII, 82-83) che rischiano di fermare il cammino di Dante (e con lui dell'umanità intera) verso la salvezza, anche se si lasciano vedere e sentire sulle mura della città di Dite, e quindi vengono percepiti dai sensi, raffigurano il male spirituale inteso come pura intelligenza maligna. Tocchiamo qui da vicino il problema della demonologia dantesca che non è il caso di sviluppare in questa sede.⁸² Mi preme unicamente di sottolineare che la conclusione dell'episodio con l'intervento del messaggero celeste (IX, 64-103) potrebbe essere interpretata in un senso forse finora non preso in considerazione dalla critica: servirebbe cioè a dimostrare che Virgilio non è in grado di far fronte al demoniaco da solo, non soccorso esplicitamente dall'alto, dato che nel passato si era lasciato vincere dalla sua incarnazione più perversa – la maga Erittone. L'impotenza della guida dantesca si coglie ancora meglio se notiamo che la sua fede, acquisita *post mortem*, non illuminata dalla grazia divina, facilmente vacilla, come traspare dai suoi precedenti dubbi sulla possibilità di proseguire il loro cammino: in tal senso vengono interpretate da Dante personaggio⁸³ le riflessioni del maestro, allusive e interrotte, pronunciate di fronte alla resistenza inquietante delle forze infernali: «Pur a noi converrà vincer la punga», / cominciò el, “se non... Tal ne s'offerse”» (IX, 7-8).

Durante la traversata dell'alto inferno, per rompere la resistenza dei guardiani dei primi cerchi, è stato sufficiente farli tacere con una formula quasi magica (III, 95-96; V, 23-24; VII, 11-12) in cui era messo in risalto il carattere ineluttabile della

⁸¹ Cfr. D. Quint, *Epic Tradition and Inferno IX*, in «Dante Studies», 93 (1975), pp. 201-207, a p. 202.

⁸² Cfr. M. Maślanka-Soro, *Antyczna tradycja epicka u Dantego [La tradizione dell'epica classica in Dante]*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2015, pp. 221-224.

⁸³ Cfr. *Inf.* IX, 10-15: «I' vidi ben sì com'ei ricoperse / lo cominciar con l'altro che poi venne, / che fur parole a le prime diverse; // ma nondimen paura il suo dir dienne, / perch'io traeva la parola tronca / forse a peggior sentenza che non tenne». Abbiamo qui a che fare, come nota Robert Hollander, con «un esercizio ermeneutico inserito nel testo poetico stesso»: Dante glossa le parole di Virgilio e offre il significato che ne ha ricavato mentre le udiva. «Quello che allora, probabilmente, pensò fu che Virgilio avesse paura che sarebbero stati abbandonati all'inferno e che, in quel caso, lui sarebbe morto» (R. Hollander, commento *ad loc.*, in Dante Alighieri, *La Commedia*, cit., p. 85).

volontà divina. I dannati vi espiavano le colpe causate dall'intemperanza; invece gli "abitanti" del basso inferno scontano la loro pena per essersi macchiati di colpe alla cui origine stava la malizia (quindi la cattiva volontà) e il cui obiettivo diretto era l'ingiuria che si commette o con la violenza, o con la frode: lo spiega Virgilio durante la sua esposizione della struttura del regno di Lucifero, esattamente nei vv. 22-24 del canto XI. Questa considerazione deve molto al pensiero ciceroniano,⁸⁴ come rilevato dai commentatori.

La cultura antica, della quale Virgilio rimane il massimo esponente per Dante, immaginava il male come l'espressione di forze irrazionali, raffigurate da animali feroci e aggressivi, spesso mostruosi, di cui abbonda la mitologia antica⁸⁵ la quale non era pervenuta, a differenza del cristianesimo, a scoprire la sua fonte razionale e perciò non disponeva di "strumenti" adeguati per combatterlo efficacemente.⁸⁶

Nella conclusione vorrei ribadire il difficile *status* del Virgilio dantesco: non più solo pagano e non ancora (e probabilmente mai) cristiano,⁸⁷ sospeso tra le due culture, vive momenti difficili in una realtà per lui nuova e non facile da capire. D'altra parte, con la sua «parola ornata» (*Inf.* II, 67) e soccorso della grazia divina salva Dante (e con lui l'umanità o almeno quella sua parte che si lascia da lui guidare) da una condizione di infelicità che lui stesso non era riuscito ad evitare. Finita la sua missione, se ne ritornerà silenziosamente nel limbo, ma non senza un immenso dolore di Dante personaggio che rispecchia pure quello di Dante autore il quale – anche per tutto ciò di cui si è parlato sopra, a cominciare dalla sua condizione di «ribellante» alla legge di Dio nella vita terrena –, non ha potuto salvare la sua anima dall'«eterno dolore» (*Inf.* III, 2), ma ha dato – almeno – una seconda vita alla sua poesia in quel poema immortale che è la *Commedia* dantesca.

⁸⁴ Cfr. Cicerone, *De off.* I, xiii, 41.

⁸⁵ Cfr. A.M. Iacopino, *Custodi della dismisura: una rilettura dantesca della deformità pagana*, in «Studi (e testi) italiani», 24 (2009), pp. 87-97, a pp. 90-92; cfr. anche G. Padoan, «*Dii gentium daemonia*»: mitologia pagana e demonologia dantesca, in Id., *Il lungo cammino del poema sacro. Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993, p. 155: «I mostri insomma della mitologia pagana poterono [...] essere intesi come emanazioni diaboliche "realmente" apparse agli uomini».

⁸⁶ M. Musa attribuisce la sconfitta di Virgilio al fatto che lui appartiene alla cultura antica; cfr. Id., *Advent at the Gates: Dante's «Comedy»*, Bloomington, Indiana University Press, 1974, pp. 65-84.

⁸⁷ Anche dalle parole a lui rivolte da Beatrice nel limbo traspare una speranza in questo senso: «Quando sarò dinanzi al signor mio, / di te mi loderò sovente a lui» (*Inf.* II, 73-74).

Giulia Gaimari

SOLO PER AMORE: LA GIUSTIZIA DI DANTE FRA POLITICA E TEOLOGIA

Uno degli aspetti principali dell'indagine politica dantesca è di natura affettiva e profondamente teologica, cioè coinvolge il rapporto di alleanza che il singolo instaura con la divinità cristiana.¹ Chi detiene il potere, difatti, deve esercitare la giustizia lasciandosi guidare dall'amore per Dio, per il prossimo e per la giustizia stessa. In altre parole, il buongoverno riposa sulla carità. Il monarca universale che Dante immagina, ad esempio, possiede *iustitia* e *caritas* al massimo grado, e perciò attribuisce a ciascuno *ius suum* mirando al bene collettivo: la pace.² La produzione letteraria dell'Alighieri eredita paradigmi intellettuali dalla storia lunga e composita, rifunzionalizzandoli entro prospettive di pensiero e strutture formali che rivelano l'impeto sperimentale, l'interesse didattico e la straordinaria capacità di sintesi del loro autore. Giustizia e carità, ad esempio, entrano in contatto già in era patristica, nel corso del lungo processo di assimilazione dell'etica classica da parte del mondo cristiano. È Ambrogio che conia l'espressione *virtutes cardinales* per indicare le quattro virtù morali della tradizione greco-romana – prudenza, giustizia, forza

¹ Riprendo in questo contributo alcune delle riflessioni che ho sviluppato nel volume G. Gaimari, *Per amore di giustizia. Dante fra diritto, politica e teologia*, Ravenna, Longo Editore, in corso di stampa. Sul rapporto fra umano e sacro, sulla prossimità fra liturgia e giustizia, e su Dante e l'ordine giuridico medievale cfr. E. Ardissino, *Liturgia e giustizia*, in Ead., *Tempo liturgico e tempo storico nella «Commedia» di Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009, pp. 5-29.

² Cfr. *Mon.* I, xi, 13-14: «Preterea, quemadmodum cupiditas habitualem iustitiam quodammodo, quantumcunque pauca, obnubilat, sic karitas seu recta dilectio illam acuit atque dilucidat. Cui ergo maxime recta dilectio inesse potest, potissimum locum in illo potest habere iustitia; huiusmodi est Monarcha: ergo, eo existente, iustitia potissima est vel esse potest. Quod autem recta dilectio faciat quod dictum est, hinc haberi potest: cupiditas nanque, per seitate hominum sprete, querit alia; karitas vero, spretis aliis omnibus, querit Deum et hominem, et per consequens bonum hominis. Cumque inter alia bona hominis potissimum sit in pace vivere – ut supra dicebatur – et hoc operetur maxime atque potissime iustitia, karitas maxime iustitiam vigorabit et potior potius».

e temperanza – e che per primo associa la giustizia all'amore.³ Si deve ad Agostino, però, una delle più fortunate rielaborazioni in chiave cristiana delle quattro *virtutes* classiche: mentre nel *De civitate Dei*, sulla scorta *Cantico dei cantici*, il vescovo di Ippona chiarisce che «unde mihi videtur, quod definitio brevis et vera virtutis ordo est amoris», nel *De moribus ecclesiae* egli concepisce tutte e quattro le virtù come manifestazione dell'amore per Dio; proprio qui infatti la giustizia è definita «amor soli amato serviens et propterea recte dominans; [...] sed hunc amorem non cuiuslibet, sed Dei esse diximus».⁴

L'invito ad amare la giustizia, inoltre, ricorreva ampiamente nella manualistica podestarile duecentesca, ed era molto spesso formulato per mezzo del precetto sapienziale «Diligite iustitiam qui iudicatis terram» (*Sap.* 1, 1).⁵ La nascita del sistema di governo podestarile, che aveva progressivamente sostituito quello consolare, comportò la diffusione di compendi preposti all'educazione morale e retorica del podestà itinerante, una nuova figura professionale a cui il Comune affidava il potere giudiziario per un periodo limitato di tempo, e del suo *entourage* giuridico-amministrativo. Dato che l'operato del podestà era intimamente legato all'arte dell'eloquenza e alla sua capacità di coniugare retorica e sapienza civile, la letteratura a lui indirizzata offriva sia ammaestramenti di carattere etico sia modelli di orazioni pubbliche – le con-

³ Cfr. I.P. Bejczy, *The Cardinal Virtues in the Middle Ages: a Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden, Brill, 2011, pp. 12-17; pp. 15-16; Ambrogio, *De officiis ministrorum libri tres*, I, 27, 127, in *PLD*, vol. 16: «Justitiae autem pietas est prima in Deum, secunda in patriam, tertia in parentes, item in omnes: quae et ipsa secundum naturae est magisterium. Siquidem ab ineunte aetate ubi primum sensus infundi coeperit, vitam amamus tamquam Dei munus, patriam, parentesque diligimus, deinde aequales quibus sociari cupimus. Hinc charitas nascitur, quae alios sibi praefert, non quaerens quae sua sunt, in quibus est principatus justitiae».

⁴ Cfr. I.P. Bejczy, *The Cardinal Virtues in the Middle Ages*, cit., pp. 22-28, a pp. 23-24; Agostino d'Ippona, *De civitate Dei* XV, 22, in *PLD*, vol. 41: «Unde mihi videtur, quod definitio brevis et vera virtutis ordo est amoris; propter quod in sancto *Cantico canticorum* cantat sponsa Christi, civitas Dei: *Ordinate in me caritatem*»; Id., *De moribus ecclesiae* XV, 25, in *PLD*, vol. 32. Cfr. anche I.P. Bejczy, *The Cardinal Virtues in the Middle Ages*, cit., p. 109 e Aelredo di Rievaulx, *Speculum caritatis* I, 13, in *PLD*, vol. 195: «Porro si subtilius advertas, quid est temperantia, nisi amor, quem nulla voluptas illicit; quid prudentia, nisi amor, quem nullus error seducit; quid fortitudo, nisi amor fortiter adversa sustinens; quid iustitia, nisi amor aequus quodam moderamine inaequalitates huius vitae componens».

⁵ Il concetto appare anche in Macrobio, *Commento al «Somnium Scipionis»*, a cura di M. Regali, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1983, I, i, 4, p. 34: «Rerum omnium Plato et actuum naturam penitus inspiciens advertit in omni sermone de rei publicae institutione proposito infundendum animis iustitiae amorem, sine qua non solum res publica sed nec exiguus hominum coetus, ne domus quidem parva constabit»; e in Giovanni di Salisbury, *Il Policratico ossia delle vanità di curia e degli insegnamenti dei filosofi*, a cura di U. Dotti, 4 voll., Torino, Nino Aragno Editore, 2011, II, IV, ii, 3, p. 640: «Princeps tamen legis nexibus dicitur absolutus, non quia ei iniqua liceant, sed quia is esse debet qui non timore poenae sed amore iustitiae aequitatem colat, rei publicae procuret utilitatem, et in omnibus aliorum commoda privatae praeferat voluntati».

cioni – in funzione esemplare.⁶ In un capitolo dell'*Oculus pastoralis* – un libello anonimo redatto nel 1222 – il podestà è invitato a convocare i propri collaboratori prima di sedere in tribunale, per esortarli a comportarsi con attenzione tenendo fermo nel proprio cuore quel precetto che dice “amate la giustizia voi che giudicate la Terra”:⁷

Antequam incipiat potestas pro tribunali sedere et audire iuris ordine litigantes, officiales suos congreget in secreto et premoneat singulos, ut in officiis sibi commissis seduli sint, studiosi et intenti, habentes semper corde tenus beatissimum illud preconium: «Juste iudicate filii hominum, et diligite iusticiam qui iudicatis terram».⁸

⁶ Sulla figura del podestà e sull'eloquenza civile duecentesca cfr. E. Artifoni, *I podestà professionali e la fondazione retorica della politica comunale*, in «Quaderni storici», XXI, 63/3 (1986) pp. 687-719; Id., *Retorica e organizzazione del linguaggio politico nel Duecento italiano*, in P. Cammarosano (a cura di), *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento. Relazioni tenute al convegno internazionale di Trieste (2-5 marzo 1993)*, Roma, École Française de Rome, 1994, pp. 157-182; Id., *Una forma declamatoria di eloquenza politica nelle città comunali (sec. XIII): la concione*, in L. Calboli Montefusco (a cura di), *Papers on Rhetoric. VIII. Declamation. Proceedings of the Seminars Held at the Scuola Superiore di Studi Umanistici. Bologna (February-March 2006)*, Roma, Herder Editrice, 2006, pp. 1-27; Id., *L'oratoria politica comunale e i «laici rudes et modice literati»*, in C. Dartmann, T. Scharff, C.F. Weber (a cura di), *Zwischen Pragmatik und Performanz. Dimensionen Mittelalterlicher Schriftkultur*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 237-262; Id., *La politique est «in fatti» et «in detti». L'éloquence politique et les intellectuels dans les cités communales au XIII^e siècle*, in N. Bériou, J.-P. Boudet, I. Rosier-Catach (a cura di), *Le pouvoir des mots au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 209-224; R.M. Dessì, *La giustizia in alcune forme di comunicazione medievale. Intorno ai protesti di Giannozzo Manetti e alle prediche di Bernardino da Siena*, in G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno (a cura di), *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XIV*. Atti del seminario di studi (Bologna, 15-17 novembre 2001), Firenze, Olschki, 2003, pp. 201-232, a pp. 208-209.

⁷ Sull'*Oculus* cfr. E. Artifoni, *Una forma declamatoria*, cit.; Id., *L'oratoria politica comunale*, cit.; D. Quagliani, *Politica e diritto al tempo di Federico II. L'«Oculus pastoralis» (1222) e la “sapienza civile”*, in *Federico II e le nuove culture*. Atti del XXXI Convegno storico internazionale. Todi, 9-12 ottobre 1994, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1995, pp. 3-26; Id., *La «civitas» medievale e le sue magistrature. L'«Oculus pastoralis»*, in «Il pensiero politico», XL/2 (2007), pp. 232-241. Si veda anche O. Capitani, *L'incompiuto «tractatus de iustitia» di fra' Remigio de' Girolami (1319)*, in «Bullettino dell'Istituto Storico per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», LXXII (1960), pp. 91-134: il trattato remigiano, probabilmente una predica pronunciata a Firenze nell'estate del 1295 per invitare le autorità a ricomporre i conflitti sorti in seno alla comunità a causa della politica repressiva di Giano della Bella, si sviluppa a partire dal versetto sapienziale «Diligite iustitiam qui iudicatis terram» (*Sap.* 1, 1). Su Remigio cfr. almeno D. Carron, *Remigio de' Girolami dans la Florence de Dante (1293-1302)*, in «Reti Medievali Rivista», XVIII/1 (2017), pp. 1-29; Ead., *Influences et interactions entre Santa Maria Novella et la Commune de Florence. Une étude de cas: les sermons de Remigio de' Girolami (1295-1301)*, in J. Bartuschat, E. Brilli, D. Carron (a cura di), *The Dominicans and the Making of Florentine Cultural Identity (13th-14th centuries) / I domenicani e la costruzione dell'identità culturale fiorentina (XIII-XIV secolo)*, Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 53-68.

⁸ Cfr. *Oculus pastoralis pasceus officia et continens radium dulcibus pomis suis*, a cura di D. Franceschi, Torino, Accademia delle Scienze, 1966, p. 36; R.M. Dessì, *La giustizia in alcune forme di comunicazione medievale*, cit., p. 220.

L'avvertimento sapienziale *diligite iustitiam* compare anche nel *Liber de regimine civitatum* del giudice Giovanni da Viterbo, composto verosimilmente a Firenze fra gli anni Venti e gli anni Sessanta del Duecento,⁹ e nel *Tresor* di Brunetto Latini, che per redigere la seconda parte del terzo e ultimo libro – dedicato al «gouvernement des citez» secondo l'uso podestarile italiano –¹⁰ si avvale tanto dell'*Oculus* quanto del *Liber*. Il giudice viterbese, ad esempio, nell'invitare i magistrati a curarsi di vedove e orfani rimarca l'importanza dell'equità, perché la giustizia, che rende a ciascuno il suo, si trova *in medio* e deve essere amata con decisione; infatti si dice a buon diritto «Diligite iustitiam qui iudicatis terram; et nolite iudicare secundum faciem, sed rectum sive iustum iudicium iudicate».¹¹ Brunetto, da parte sua, include l'amore per la giustizia fra le caratteristiche del buon rettore di cui i cittadini devono tenere conto in fase elettorale: «la tierce [*scil.* caratteristica] est que il aime justise»;¹² in *Tresor* III, 95, 2, inoltre, il Latini sollecita il podestà ad amare e onorare i componenti della propria *familia*, dato che il suo onore dipende anche dal loro; a tale scopo, egli li deve incoraggiare ad agire come

la droite balance qui contrepoise les drois et les torz selonc Dieu et selonc justise, et qu'il gardent que droit ne soit vendu ne changié por deniers, ne por amor ne por haine, ne por autre chose vivant; mes sovieingne lor que Nostre Sires comanda: aimés justise vos qui jugiez la terre.¹³

Non diversamente, in un modello di arringa in volgare redatto dal notaio bolognese Matteo dei Libri, chi si rivolge al podestà di una data città per chiedere giustizia nel caso in cui un cittadino del proprio Comune abbia subito un'ingiuria da parte di un membro della comunità amministrata dal rettore in questione non deve avere timore, dato che

çascuno homo k'è debitore a la raxone ama iustitia, quel k'ama iustitia ama constante e perpetua voluntate de dare soa raxone a çascuno.¹⁴

⁹ Cfr. E. Faini, *Prima di Brunetto. Sulla formazione intellettuale dei laici a Firenze ai primi del Duecento*, in «Reti Medievali Rivista», XVIII/1 (2017), pp. 1-30.

¹⁰ Cfr. Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di P.G. Beltrami *et al.*, Torino, Einaudi, 2007, III, 73, 1-6, pp. 789-792.

¹¹ Cfr. *Ihonannis Viterbiensis Liber de regimine civitatum*, a cura di G. Salvemini, in *Bibliotheca Iuridica Medii Aevi*, 3 voll., Bologna, In aedibus successorum Monti, 1901, III, pp. 217-280, a p. 246.

¹² Cfr. Brunetto Latini, *Tresor*, cit., III, 75, 4, p. 794.

¹³ Cfr. Brunetto Latini, *Tresor*, cit., III, 95, 2, p. 838. Si veda anche ivi, II, 91, 9, p. 546: «Autresi i semont nos li enseingnement dou saige Salemon: Aimez justise, vos qui jugiez la terre».

¹⁴ Cfr. Matteo dei Libri, *Arringhe*, a cura di E. Vincenti, Milano, Ricciardi, 1974, X, pp. 34-37, a pp. 34-35. Si veda anche C. Mabboux, *Cicero as a Communal Civic Model: Italian Communes of the*

Il fortunatissimo adagio giuridico secondo cui la giustizia è «constans et perpetua voluntas ius suum cuique tribuens» è qui rielaborato in un'ottica affettiva, che richiama senz'altro il monito scritturale *diligite iustitiam* diffuso in modo capillare nel panorama podestarile duecentesco, dando luogo a una sintesi di grande rilievo.¹⁵ Questa rassegna documenta come il legame fra amore e giustizia che pervade l'oratoria comunale tardomedievale, e che avrebbe contraddistinto la riflessione dantesca a partire dal *Convivio*, prenda le mosse dalla rielaborazione cristiana della morale classica. Inoltre, come vedremo, il precetto sapienziale *diligite iustitiam*, teso all'ammaestramento morale del podestà e dei funzionari che lo accompagnavano, si accorda alla ricezione duecentesca – latina e volgare – della *Nicomachea* aristotelica.

Dante dà, nel *Convivio*, due definizioni di giustizia – in *Convivio* I, xii, 9-10 e in *Convivio* IV, xvii, 6.¹⁶ La prima è una digressione inclusa all'interno di un ragionamento più ampio volto ad avvalorare l'amore che egli porta all'idioma materno. Nel giustificare le proprie scelte linguistiche, infatti, l'Alighieri chiarisce che «non solamente amore ma perfettissimo amore di quella è in me, ed a biasimare ancora li suoi avversarii ciò mostrando a chi bene intenderà, dirò come a lei fui fatto amico e poi come l'amistà è confermata» (*Conv.* I, xii, 2). Avvalendosi dichiaratamente tanto del *Laelius de amicitia* di Cicerone quanto dei libri ottavo e nono della *Nicomachea*, anch'essi dedicati all'amicizia, egli spiega che «la prossimitade e la bontade» hanno dato avvio al suo amore per il volgare, mentre grazie a «lo beneficio, lo studio e la consuetudine» il legame si è rafforzato (*Conv.* I, xii, 3). La bontà, cioè la manifestazione da parte di ogni ente delle capacità che gli sono proprie, è ciò che lo

Thirteenth and Fourteenth Centuries, in G. Manuwald (a cura di), *The Afterlife of Cicero*, London, University of London Press, 2016, pp. 30-45, a p. 39.

¹⁵ Cfr. Cicerone, *De inventione*, a cura di H.M. Hubbel, Londra, William Heinemann - Cambridge (MA), Harvard University Press, 1949, II, liii, 160, p. 328; *Institutiones*, in P. Krueger, T. Mommsen et al. (a cura di), *Corpus iuris civilis*, 3 voll., Berlino, Weidmannos, 1902-1915, I (1902), I, p. 1; *Digesta*, in *Corpus Iuris Civilis*, cit., I, 10, p. 1 [p. 57]. Si veda anche D. Quaglioni, *La giustizia nel Medioevo e nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 23-32. Cfr. infine *Albertanus Brixiensis De amore et dilectione Dei et proximi et aliarum rerum et de forma vitae*, Tesi di Dottorato di S. Hiltz Romino, University of Pennsylvania, 1980, IV.i, accessibile on-line: http://www.intratext.com/IXT/LAT0673/_INDEX.HTM#fonte, dove il causidico esorta all'amore per la giustizia affastellando una messe di autorità tratte principalmente dal *De officiis* (ma anche dalle *Epistulae ad Lucilium*, dal *Moralium dogma philosophorum*, dalla *Formula vitae honestae*, dai *Proverbi* e dall'*Ecclesiastico*); basti l'incipit del capitolo a titolo di esempio: «Iustitiam vehementer diligere debes, quia ut dixit Tullius, "Fundamentum est perpetue commendationis et fame iustitia, sine qua nichil potest esse laudabile". Ideo vero dixit, "Iustitia est omnium domina et regina virtutum". Insuper eciam dixit, "Nichil est honestum quod iustitia vacat"»;

le tre citazioni derivano rispettivamente da *De officiis* II, xx, 71, *De officiis* III, vi, 28 e *De officiis* I, xix, 62.
¹⁶ Riprendo alcune osservazioni in parte già presentate in G. Gaimari, *L'amore per la giustizia nel «Convivio»: Dante fra Aristotele, Cicerone e Brunetto*, in L. Battistini et al. (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, Adi Editore, 2018, pp. 1-7.

rende amabile;¹⁷ nell'essere umano ciò che è amabile è la virtù, e la virtù più amabile di tutte è la virtù della giustizia:

Onde, avegna che ciascuna virtù sia amabile nell'uomo, quella è più amabile in esso che è più umana, e questa è la giustizia, la quale è solamente nella parte razionale o vero intellettuale, cioè nella volontade. Questa è tanto amabile, che, sì come dice lo Filosofo nel quinto dell'Etica, li suoi nimici l'amano, sì come sono ladroni e rubatori; e però vedemo che 'l suo contrario, cioè la ingiustizia, massimamente è odiata, sì come è tradimento, ingratitude, falsitade, furto, rapina, inganno e loro simili (*Conv.* I, xii, 9-10).

Qui Dante riconduce l'amabilità della giustizia al quinto libro dell'*Ethica* – libro interamente dedicato alla giustizia –, dove Aristotele sosterebbe che essa è amata persino da ladri e malfattori. Ma si tratta di un fraintendimento: infatti il concetto espresso da Dante non si trova nella *Nicomachea* ma nel *De officiis* di Cicerone: «cuius [*scil.* della giustizia] tanta vis est ut ne illi quidem qui maleficio et scelere pascuntur possint sine ulla particula iustitiae vivere».¹⁸ Simone Marchesi, nel solco di Maria Corti, dimostra che Dante avrebbe potuto ricavare il passo ciceroniano proprio dal *Tresor* brunettiano, dove si legge: «de cui la force [*scil.* la forza della giustizia] est si grant que cil qui se paissent de fellonie et de meffait ne puent pas vivre sans aucune partie de justise».¹⁹

Ma l'affermazione con cui Dante apre il discorso – «avegna che ciascuna virtù sia amabile nell'uomo» (*Conv.* I, xii, 9) – richiama a mio avviso un'altra opera

¹⁷ Cfr. D. De Robertis, C. Vasoli, commento a *Convivio*, in Dante Alighieri, *Opere minori*, 2 voll., Milano, Ricciardi, 1979-1988, I/II (1988), *ad loc.*, che glossano il discorso dantesco ricorrendo a Tommaso d'Aquino, *Sententia libri Ethicorum*, lib. X, l. 11 n. 12.

¹⁸ Cfr. Cicerone, *De officiis*, a cura di M. Winterbottom, Oxford, Oxford University Press, 1994, II, xi, 40, p. 85; D. De Robertis, Cesare Vasoli, commento a *Convivio*, cit., *ad loc.*; G. Fioravanti, commento a *Convivio*, in Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, G. Fioravanti, D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese, 2 voll., Milano, Mondadori, 2011-2014, II (2014), *ad loc.*

¹⁹ Cfr. Brunetto Latini, *Tresor*, cit., II, 91, 2, p. 542; J. Holmberg (a cura di), *Moralium dogma philosophorum des Guillaume de Conches*, Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri-A.-B., 1929, p. 12: «cuius tanta vis est, ut nec illi, qui maleficio et scelere pascuntur, possint sine ulla particula iusticie vivere». Cfr. M. Corti, *La felicità mentale*, in Ead., *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 5-175, a pp. 127-128; S. Marchesi, *La rilettura del «De officiis» e i due tempi della composizione del «Convivio»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXVIII, 178/581 (2001), pp. 84-107, a pp. 92-93; P. Boyd, *Human Vices and Human Worth in Dante's «Comedy»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 [1ª ed. 2000], p. 199. Si veda anche E. Moore, *Dante and Aristotle*, in Id., *Studies in Dante*, 4 voll., Oxford, The Clarendon Press, 1968-1969 (1ª ed. 1896-1917), vol. I (1969), pp. 92-156, a pp. 103-104: «Dante's knowledge of Bk. V was less accurate than usual. [...] It might perhaps be suspected that Dante may have mixed up some commentary or paraphrase with the text itself».

ciceroniana, il *De amicitia*, che egli aveva citato espressamente poco sopra, in *Convivio* I, xii, 3, per illustrare le modalità attraverso cui il suo amore per il volgare si era consolidato.²⁰ In *De amicitia* VIII, 28, difatti, Cicerone sostiene che «nihil est enim virtute amabilius, nihil quod magis alliciat ad diligendum, quippe cum propter virtutem et probitatem etiam eos quos numquam vidimus quodam modo diligamus» – niente è più amabile della virtù, niente più della virtù ci invita ad amare, dal momento che grazie alla virtù e all'onestà che risiede in loro amiamo persino chi non abbiamo mai visto.²¹ A oggi non esiste uno studio che si occupi in modo sistematico del rapporto che l'opera dantesca intrattiene con il *De amicitia*, nonché con la ricezione medievale di questo testo; si tratta di una lacuna di rilievo data l'importanza che esso riveste in relazione alla formazione intellettuale dell'Alighieri.²² Difatti proprio grazie alla lettura del *De amicitia* di Cicerone e della *Consolatio* boeziana Dante aveva intrapreso lo studio della filosofia.²³ A prescindere da questo, però, la concezione ciceroniana circa l'amabilità della virtù è senza dubbio un luogo comune della tradizione morale medievale di stampo enciclopedico: Guglielmo Peraldo, ad esempio, cita *De amicitia* VIII, 28 nella *Summa virtutum*, quando, all'interno della trattazione sulla virtù della carità, discorre di ciò che muove ad amare e di ciò che porta a essere amati: «multa sunt quae valere possunt ad hoc ut aliquis ametur a proximo. [...] Virtus etiam hominem amabilem reddit. Tullius de Amicitia: Nihil est virtute amabilius, nihil quod magis alliciat ad diligendum».²⁴ La medesima citazione compare nel *Tresor* in un contesto decisamente simile, cioè in relazione alla carità e alle «choses qui aident a amisté»;²⁵ anche il Latini, nell'elencare le ragioni che favoriscono l'amore per l'altro, riporta il passaggio ciceroniano: «la seconde est vertu et bonté. Tullus dit: Il n'est plus

²⁰ Cfr. Cicerone, *Laelius de amicitia*, a cura di J.G.F. Powell, Oxford, Oxford University Press, 2006, IX, 29, p. 333; D. De Robertis, C. Vasoli, commento a *Convivio*, cit., *ad loc.*; G. Fioravanti, commento a *Convivio*, cit., *ad loc.*

²¹ Cfr. Cicerone, *Laelius de amicitia*, cit., VIII, 28, p. 332.

²² Cfr. F. Modesto, *Dante's Idea of Friendship. The Transformation of a Classical Concept*, Toronto, University of Toronto Press, 2015. Sulla formazione intellettuale dantesca cfr. almeno Z.G. Barański, *Sulla formazione intellettuale di Dante: alcuni problemi di definizione*, in «Studi e problemi di critica testuale», XC/1 (2015), pp. 31-54; A. Pegoretti, *Filosofanti*, in «Le tre corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio», II (2015), pp. 11-70; L. Dell'Oso, *Per la formazione intellettuale di Dante: i cataloghi librari, le tracce testuali, il Trattatello di Boccaccio*, in «Le tre corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio», IV (2017), pp. 129-161; L. Lombardo, «Ed imaginava lei fatta come una donna gentile»: Boezio, Brunetto Latini e la prima formazione intellettuale di Dante, in «Le Tre Corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio», V (2018), pp. 39-71.

²³ Cfr. *Conv.* II, xii, 2-7.

²⁴ Cfr. Guglielmo Peraldo, *Summa virtutum ac vitiorum. Tomus primus*, Studio & Opera R.P. Fr. Rodolphi Clutii, Parigi, Martinum Durand, 1629, pp. 170-171.

²⁵ Cfr. Brunetto Latini, *Tresor*, cit., II, 102, p. 574.

amable chose que vertu». ²⁶ Nell'enciclopedia brunettiana, però, la *charité* è concepita come una componente della virtù della giustizia. Brunetto infatti, nel solco delle proprie fonti mediolatine (fra cui lo stesso Peraldo), distingue la giustizia in rigore e liberalità, che è suddivisa a sua volta in dono, ricompensa, religione, pietà, carità, reverenza e misericordia. ²⁷ Per quanto riguarda l'amabilità della giustizia si deve guardare, inoltre, a un altro passaggio del *De officiis*: «et quamquam omnis virtus nos ad se allicit facitque ut eos diligamus in quibus ipsa inesse videatur, tamen iustitia et liberalitas id maxime efficit» – e benché ogni virtù ci attragga a sé e ci faccia amare coloro nei quali sembra che essa risieda, tuttavia la giustizia e la liberalità sono le virtù che producono maggiormente questo effetto. ²⁸ Se si accoglie l'ipotesi di Simone Marchesi secondo cui l'Alighieri avrebbe letto il *De officiis* in forma integrale solo all'altezza del quarto libro del *Convivio*, bisognerà postulare, anche per la possibile reminiscenza di questo passo, la mediazione operata da una fonte indiretta.

Dante, come anticipato, definisce la virtù della giustizia anche in *Convivio* IV, xvii, 6. Nel chiosare i versi 81-86 di *Le dolci rime* – «Dico ch'ogni virtù principalmente / vien da una radice: / vertute, dico, che fa l'uom felice / in sua operazione. / Questo è, secondo che l'Etica dice, / un abito eligente» – egli offre un elenco delle virtù morali delineate sulla base della dottrina aristotelica: «dove è da sapere che propiissimi nostri frutti sono le morali vertudi, però che da ogni canto sono in nostra podestade. E queste diversamente da diversi filosofi sono distinte e numerate; ma però che in quella parte dove aperse la bocca la divina sentenza d'Aristotele, da lasciare mi pare ogni altrui sentenza» (*Conv.* IV, xvii, 3). La virtù della giustizia chiude il catalogo:

La undecima si è Giustizia, la quale ordina noi ad amare e operare dirittura in tutte cose (*Conv.* IV, xvii, 6).

Gianfranco Fioravanti osserva che la lista dantesca presuppone la mediazione del commento di Tommaso d'Aquino all'*Ethica* e della *Summa Alexandrinorum*, compendio della *Nicomachea* redatto probabilmente nel I secolo a.C. da Nicola

²⁶ Cfr. Brunetto Latini, *Tresor*, cit., II, 102, 1, p. 574.

²⁷ Cfr. Brunetto Latini, *Tresor*, cit., II, 91, 13, p. 548; II, 92, 1, p. 548; II, 94, 1, p. 550; *Moralium dogma*, cit., pp. 12-13; Guglielmo Peraldo, *Summa virtutum*, cit., p. 301. Per le ulteriori suddivisioni della liberalità cfr. Brunetto Latini, *Tresor*, cit., II, 94-109, pp. 550-584; *Moralium dogma*, cit., pp. 13-27; pp. 28-29; Guglielmo Peraldo, *Summa virtutum*, cit., p. 301.

²⁸ Cfr. Cicerone, *De officiis*, cit., I, xvii, 56, p. 23. Cfr. anche C. Di Fonzo, *Dal «Convivio» alla «Monarchia» per il tramite del «De officiis» di Cicerone: l'imprescindibile paradigma ciceroniano*, in «Tenzione», XIV (2013), pp. 77-122, a p. 98, dove viene menzionato questo passaggio ciceroniano senza però essere accostato alla definizione di giustizia di *Convivio* I, xii, 9-10.

Damasceno, tradotto in siriano da un autore anonimo, in arabo da Ibn Zur‘ah – cristiano giacobita della Bagdad del X secolo – e in latino da Ermanno Alemanno nel 1243-1244; la versione latina, giunta fino a noi in due redazioni, è stata volgarizzata da Brunetto, che la incastona all’inizio del secondo libro del *Tresor*, e dal medico fiorentino Taddeo Alderotti.²⁹ Sonia Gentili, in particolare, ritiene che il Latino si sia avvalso tanto della *Summa* latina quanto del volgarizzamento di Taddeo, che è testimoniato non solo da una tradizione manoscritta autonoma ma anche da quella del *Tesoro* toscano.³⁰ Ciò che mi preme sottolineare, però, è che l’idea di «amare [...] drittura» (*Conv.* IV, xvii, 6), come aveva già rilevato Maria Corti, appare specialmente nella tradizione volgare della *Summa* aristotelica.³¹ La definizione latina presente nel compendio alessandrino, secondo cui «iustitia habitus est laudabilis a qua fit quis iustus et peragit actiones iustitiae et vult res iustas» è così resa da Taddeo: «giustitia è abito laudabile per lo quale l’uomo è facto giusto, e fa l’operatione di giustitia, e vuole e ama le cose giuste». Mentre l’Alderotti aggiunge il sintagma «ama le cose giuste», Brunetto rimuove il «vult res iustas» della *Summa*: «justise est un loable habit par cui est home justes et fait huevre de justise; et aime les justes choses».³² Il concetto, inoltre, è ribadito

²⁹ Sul ritorno della filosofia a Bologna nell’ultimo decennio del Duecento (nel 1295 Gentile da Cingoli inaugura il primo corso di filosofia dello *studium*), sul ruolo chiave giocato dai docenti e dagli studenti di medicina e sulla fondazione della Facoltà di Medicina e Arti cfr. C. Casagrande, G. Fioravanti (a cura di), *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2016.

³⁰ Sull’attività di Taddeo cfr. N.G. Siraisi, *Taddeo Alderotti and His Pupils: Two Generation of Italian Medical Learning*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 25-45. Sulla compilazione della *Summa*, sulle due versioni giunte fino a noi (quella attestata dal MS Laur. Gadd. Plut. 89 inf. 41 edita da Marchesi e quella attestata dal MS Admont 608 edita da Fowler) e sulle specificità dei volgarizzamenti di Taddeo e Brunetto cfr. S. Gentili, *L’uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2005, pp. 27-55; Ead., *L’edizione dell’«Etica» in volgare attribuita a Taddeo Alderotti: risultati e problemi aperti*, in D.A. Lines, E. Refini (a cura di), *Aristotele fatto volgare. Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, pp. 1-21; I. Zavertero, *I volgarizzamenti duecenteschi della «Summa Alexandrinorum»*, in «Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie», LIX/2 (2012), pp. 333-359. Esiste solo una redazione italiana dell’*Etica* che deriva direttamente dal *Tresor* francese, quella attestata dal manoscritto II II 47 conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: cfr. D. Dotto, «Per una serie copiosissima di rampolli invidiosi e invadenti»: l’«*Etica di Aristotele*» secondo BNCF II II 47 (versione di «*Tresor*» II. 2-49), in «Bollettino dell’opera del vocabolario italiano», XVIII (2013), pp. 159-236.

³¹ Cfr. M. Corti, *La felicità mentale*, cit., p. 128; D. De Robertis, C. Vasoli, commento a *Convivio*, cit., *ad loc.*

³² Cfr. E. Alemanno, *Summa Alexandrinorum*, in C. Marchesi, *L’«Etica Nicomachea» nella tradizione latina medievale*, Messina, Trimarchi, 1904, pp. XLI-LXXXVI, a p. LXI; G.B. Fowler, *Manuscript Admont 608 and Engelbert of Admont (1250-1331)*, in «Archives d’Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age», XLIX (1982), pp. 195-252, a p. 220: «Iustitia autem est habitus laudabilis a qua sit quis iustus et per quas agit actiones iustitiae et vult res iustas»; *Ethica Aristotelis translata in vulgari a magistro Taddeo Florentino*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS II. iv. 274, fols 17r-44v, fol. 29v; Brunetto Latini, *Tresor*, cit., II, 28, 1, p. 380.

poco dopo, in *Tresor* II, 38, 8: «l'ome juste vit par vie devine par la grant delit qu'il a de la naturel justise, et use les justes choses et les aime par eaus meesmes»,³³ concordando in parte con quanto si legge nel latino dell'epitome: «iustus vivit vita divina secundum eius amplioem declinationem ad iustitiam naturalem. Hic enim rebus iustis utitur amando eas propter se ipsas». ³⁴ Il fatto che Dante faccia affidamento su una versione compendiata della *Nicomachea* – latina e volgare – ne rivela a mio avviso la profonda consapevolezza pedagogica; egli del resto decide di illustrare le virtù morali, e non quelle intellettuali, perché «in ciascuna dottrina si dee avere rispetto alla facultà del discente, e per quella via menarlo che più a lui sia lieve» (*Conv.* IV, xvii, 12), dimostrandosi così particolarmente sensibile alle capacità di apprendimento del suo pubblico – un pubblico laico di nobili impegnati in attività di carattere politico, diplomatico e amministrativo.³⁵

Sin dal *Convivio*, dunque, quando Dante parla di giustizia chiama in causa l'amore. Le due, concise, definizioni presenti nel *prosimetrum* attestano non solo la coesistenza, nel dettato dantesco, della tradizione morale ciceroniana e del sistema etico aristotelico – che l'Europa occidentale andava riscoprendo grazie alle traduzioni latine della *Nicomachea*, all'esegesi scolastica, ai volgarizzamenti della *Summa* alezzandrina e ai numerosi florilegi aristotelici – ma anche, in controluce, la fertilità intellettuale del contesto politico urbano del tardo Duecento, di cui il *Tresor* di Brunetto è uno dei testimoni più importanti. L'Alighieri, però, aveva sperimentato anche il fallimento, o meglio, l'ambiguità, dei valori e del linguaggio che fondavano, idealmente, l'amministrazione e l'esercizio della giustizia comunale; quando il podestà Cante dei Gabrielli da Gubbio lo bandisce da Firenze nel gennaio del 1302 lo accusa di non avere amato la giustizia, mettendo a repentaglio l'unità e la concordia

³³ Cfr. Brunetto Latini, *Tresor*, cit., II, 38, 8, p. 398.

³⁴ Cfr. Ermanno Alemanno, *Summa Alexandrinorum*, cit., p. LXVIII; *Ethica Aristotelis translata in vulgari*, cit., fol. 33v: «Et l'uomo giusto vive più vita divina per la grande diletatione ch'elli ae alla giustitia naturale. Et usa le cose giuste amandole per se medesimo». Si veda anche G.B. Fowler, *Manuscript Admont 608*, cit., p. 228, dove non compare alcun riferimento all'amore: «Et iustus vita vivit divina secundum eius amplioem declinationem ad iusticiam naturalem, non oportet vero ut legislator ponat leges universales in omnibus actionibus; nam non est possibile ut dicantur sermones universales in rebus non universalibus».

³⁵ Sul pubblico del *Convivio* cfr. G. Fioravanti, *Il «Convivio» e il suo pubblico*, in «Le forme e la storia», VII/2 (2014), pp. 13-21, a pp. 18-21; Id., *La nobiltà spiegata ai nobili. Una nuova funzione della filosofia*, in J. Bartuschat, A.A. Robiglio (a cura di), *Il «Convivio» di Dante*, Ravenna, Longo, 2015, pp. 157-163; P. Falzone, *Il «Convivio» di Dante*, in C. Casagrande, G. Fioravanti (a cura di), *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, cit., pp. 225-264, a pp. 231-234, che ritiene, sulla base della concezione di nobiltà non ereditaria esposta nel quarto trattato, che il pubblico a cui il prosimetro si rivolge ecceda i gruppi sociali elencati in *Conv.* I, ix, 5 includendo anche i «veri» nobili. Si veda anche E. Zanin, «Miseri, 'mpediti, affamati»: *Dante's Implied Reader in the «Convivio»*, in F. Meier (a cura di), *Dante's «Convivio» or How to Restart a Career in Exile*, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 207-221.

della città.³⁶ Come assicurare, allora, una giustizia veramente giusta? Proprio nei primi anni dell'esilio Dante – *exul immeritus* – incomincia a dare voce al proprio credo imperiale,³⁷ che avrebbe teorizzato compiutamente nella *Monarchia* e avrebbe visto incarnarsi, anche se per un breve spazio di tempo, nella persona di Enrico VII di Lussemburgo. Ma la missione arrighiana di pacificazione, che aveva alimentato le speranze dell'esule e di chi, come lui, aveva fame e sete di giustizia,³⁸ non sarebbe andata a buon fine. Nel poema all'insuccesso di Enrico, registrato in tutta la sua drammaticità nel canto XXX del *Paradiso*, risponde la negligenza avara di Rodolfo e Alberto d'Asburgo, che per interesse personale avevano trascurato il territorio italiano – «O Alberto tedesco ch'abbandoni / costei ch'è fatta indomita e selvaggia, / e dovresti inforcar li suoi arcioni, // [...] // Ch'avete tu e 'l tuo padre sofferto, / per cupidigia di costà distretti, / che 'l giardin de lo 'mperio sia deserto» (*Purg.* VI, 97-105). Nel vuoto politico, morale e spirituale che si era progressivamente instaurato sarà proprio la *Commedia* l'unica guida destinata dalla Provvidenza divina a rinsaldare la speranza degli esseri umani nella «gloria futura» (*Par.* XXV, 68), perché indirizzino il proprio amore verso l'unico, vero bene – Dio stesso – contribuendo tanto alla salvezza della propria anima quanto al benessere della collettività. Gli uomini di governo, in particolare, sono chiamati a instaurare con Dio un rapporto solidale, affinché la loro giustizia rispecchi la giustizia divina. È proprio il pensiero della beatitudine, e la consapevolezza della fallibilità connaturata all'essere umano, che deve orientarne l'azione politica.

Il rapporto fra giudizio umano e giudizio divino, fra desiderio di conoscenza e abbandono fiducioso, fra preghiera e Grazia anima i canti XVIII, XIX e XX del *Paradiso*. Il trittico che l'Alighieri dedica al tema della giustizia si apre, non a caso, con il versetto sapienziale «Diligite iustitiam qui iudicatis terram» (*Sap.* 1, 1), foggato in cielo dalle anime dei giusti, che di lì a poco avrebbero assunto la forma di un'aquila – emblema imperiale e cristologico per eccellenza:³⁹

³⁶ Sul bando dantesco e sull'ambiguità che lo caratterizza cfr. G. Milani, *Appunti per una riconsiderazione del bando di Dante*, in «Bollettino di italianistica», VIII/2 (2011), pp. 42-70; Id., *An Ambiguous Sentence. Dante Confronting His Banishment*, in E. Brillì, L. Fenelli, G. Wolf (a cura di), *Images and Words in Exile, Avignon and Italy in the First Half of the 14th Century*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 139-152. Il prologo che precede la sentenza si legge in M. Campanelli, *Le sentenze contro i Bianchi fiorentini del 1302. Edizione critica*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», CVIII (2006), pp. 187-377, a p. 219.

³⁷ Si pensi ad esempio all'alto elogio che riserva agli Svevi in *Dve*, I, xii, 4: «Siquidem illustres heroes Federicus Cesar et benegenitus eius Manfredus, nobilitatem ac rectitudinem sue forme pudentes, donec fortuna permansit, humana secuti sunt, brutalia dedignantes; propter quod corde nobiles atque gratiarum dotati inherere tantorum principum maiestati conati sunt».

³⁸ Cfr. *Ep.* V, i, 2-3.

³⁹ Sul simbolismo dell'aquila cfr. F. Baraldi, *Il simbolismo dell'aquila nella «Commedia» dantesca*, in «I castelli di Yale. Quaderni di filosofia», IX/9 (2007-08), pp. 85-101; ma si veda soprattutto

«DILIGITE IUSTITIAM», primai
fur verbo e nome di tutto 'l dipinto;
«QUI IUDICATIS TERRAM», fur sezzai (*Par. XVIII*, 90-93).

Il monito scritturale che aveva alimentato la precettistica e la retorica podestari-le dà avvio a una riflessione profonda incentrata sulla relazione fra umano e sacro, attestando la velleità dantesca di inscrivere gli ideali che aveva senz'altro conosciuto nella Firenze comunale di fine Duecento entro un orizzonte più esteso. Quelle affrescate in cielo, osserva Lino Pertile, non sono solo parole; con esse Dante non vuole semplicemente veicolare un messaggio, ma invitare chi esercita la giustizia a rivolgersi alle Sacre Scritture: «la scritta è insomma simbolo, ed è simbolo non in particolare della giustizia, ma del *Libro della Sapienza*, e per estensione della Sacra Scrittura. È questo il libro che i potenti della terra non leggono più, il libro del Verbo-Sapienza». ⁴⁰ Dante, insomma, spinge i lettori a meditare sulla parola sapienziale tentando, molto probabilmente, di sganciarla dallo statuto di slogan politico e giudiziario che aveva assunto nel mondo comunale, restituendola così al suo più autentico significato. Difatti la glossa ordinaria ai primi tre versi del *Liber Sapientiae* esorta i potenti a sottostare alla volontà divina e a custodirne i mandati:

*Usque ad Diligite justitiam, etc. Terram. Carnem, scilicet discrete reprimitis, ne superbiat contra spiritum. Quasi: Primum quaerite regnum Dei (Matth. VI), etc. In simplicitate. Id est voluntati illius vos subijcite: et mandata custodite; quasi dicat: qui non intelligitis, nolite reprehendere, quia secreta Dei non possunt humana ratione comprehendere, quia incomprehensibilia sunt iudicia ejus, et investigabiles viae ejus (Rom. XI).*⁴¹

Il discorso articolato nei due canti successivi – incentrato sull'imperscrutabilità del giudizio divino e sull'accettazione dei limiti conoscitivi consustanziali alla natura umana – aderisce all'esegesi tradizionale dell'*incipit* sapienziale sviluppandone il

G. Ledda, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 2019, pp. 177-182; 210-213; 233-250. Si veda anche J. Took, «*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*»: *Justice and the Just Ruler in Dante*, in J. Woodhouse (a cura di), *Dante and Governance*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 137-151, che indaga il significato della giustizia «taken up in love», nonché la responsabilità del principe giusto, garante di pace e di libertà morale.

⁴⁰ Cfr. L. Pertile, «*Paradiso*» XVIII tra *autobiografia e scrittura sacra*, in «*Dante Studies*», CIX (1991), pp. 25-49, a p. 40.

⁴¹ Cfr. *Sap.* 1, 1-3: «Diligite iustitiam qui iudicatis terram sentite de Domino in bonitate et in simplicitate cordis quaerite illum»; Walafredo Strabone, *Liber Sapientiae*, 1, 1-3, in *PLD*, vol. 113; *Mt.* 6, 33: «Quaerite autem primum regnum Dei et iustitiam eius et haec omnia adicientur vobis»; *Rom.* 11, 33: «O altitudo divitiarum et sapientiae et scientiae Dei quam incomprehensibilia sunt iudicia eius et investigabiles viae eius».

contenuto. Infatti a Dio è necessario avvicinarsi – sottolinea Zygmunt Barański – affidandosi alla *vox Dei* contenuta nella Bibbia. La salvezza eterna, così come l'esercizio della giustizia, dipende dalla comprensione e dalla fede nella voce di Dio.⁴² A maggior ragione, chi detiene l'autorità temporale, e quindi la responsabilità politica, dovrebbe fare combaciare la propria giustizia – e la propria condotta – alla parola sacra: i sovrani corrotti catalogati in chiusura di *Paradiso* XIX «né riflettono sui *signa* divini, né offrono sé stessi come buoni segni dai quali gli altri possano imparare qualcosa».⁴³

Invece i sovrani giusti che compongono l'occhio dell'aquila,⁴⁴ presentati nel canto XX, sono tali per il rapporto di alleanza che hanno instaurato con Dio: umili, pietosi, contriti, operosi, essi hanno scelto di accogliere Dio e di comunicare con Lui. È per questo che hanno saputo governare improntando la propria giustizia a quella divina. I primi due protagonisti della rassegna – Davide e Traiano – sono immortalati anche nella prima cornice purgatoriale fra i modelli di umiltà, a riprova del ruolo esemplare di natura cristologica di cui sono investiti in virtù della loro spontanea adesione al volere divino.⁴⁵ La poesia sacra di Davide è il frutto del suo libero assenso all'ispirazione divina: «ora conosce il merto del suo canto, / in quanto effetto fu del suo consiglio» (*Par.* XX, 40-41); l'imperatore Traiano è colto nell'atto di consolare la «vedovella» (*Par.* XX, 45) a cui avrebbe reso giustizia vendicando la morte del figlio, manifestando così i due volti della giustizia di Dio: pietà e giusto castigo. La terza luce è quella di re Ezechia, che aveva pregato Dio affinché ne ritardasse la morte per compiere «vera penitenza» (*Par.* XX, 51); di Costantino, invece, che aveva trasferito la capitale dell'impero a Bisanzio, si rilevano la «buona intenzion» (*Par.* XX, 56) e il «bene operar» (*Par.* XX, 59). Guglielmo II d'Altavilla, il penultimo personaggio dell'elenco, è il sovrano giusto per antonomasia, rimpianto dai suoi sudditi e amato da Dio: «ora conosce come s'innamora / lo ciel del giusto rege» (*Par.* XX, 64-65).⁴⁶ Ed è proprio l'amore che contraddistingue una

⁴² Cfr. Z.G. Barański, *I segni della salvezza: «Paradiso» XIX*, in Id., *Dante e i segni*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 173-198.

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 188.

⁴⁴ Sul ruolo chiave della vista in relazione alla giustizia, alla rivelazione e alla salvezza cfr. C. Rossignoli, *20. Prediction, Poetry and Predestination*, in G. Corbett, H. Webb (a cura di), *Vertical Readings in Dante's «Comedy»*, 3 voll., Cambridge, Open Book Publishers, 2015-2017, II (2016), pp. 193-215.

⁴⁵ Cfr. *Purg.* X, 55-93.

⁴⁶ Sulle azioni esemplari dei re giusti cfr. A. Battistini, «*Rifeo troiano*» e la riscrittura dantesca della storia («*Paradiso* XX»), in Id., *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 243-270, a pp. 252-257; sulla figura di Davide nella *Commedia* (poeta, esempio di peccatore pentito ed emblema di umiltà e giustizia) e sul ruolo esemplare che svolge per la costruzione dell'identità dantesca cfr. G. Ledda, *La danza e il canto dell'umile salmista»: David nella «Commedia» di Dante*, in E. Boillet, S. Cavicchioli, P.-A. Mellet (a cura di), *Les figures de David à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015, pp. 225-246; sulla presenza del *Salterio* nella *Commedia* cfr. N. Maldina, *Dante lettore*

delle storie di salvezza più sorprendenti di tutto il poema. L'ultima anima è quella di Rifeo, un personaggio minore dell'*Eneide* tratteggiato da Virgilio come «iustissimus unus [...] et servantissimus aequi». ⁴⁷ Mentre la «viva spene» (*Par.* XX, 109) di Gregorio aveva mosso Dio a tal punto da riportare in vita Traiano facendo sì che si convertisse accendendosi di amore vero – ⁴⁸ la conversione del giovane pagano è frutto non mediato della Grazia:

«L'altra, per grazia che da sì profonda
fontana stilla, che mai creatura
non pinse l'occhio infino a la prima onda,
tutto suo amor là giù pose a drittura:
per che, di grazia in grazia, Dio li aperse
l'occhio a la nostra redenzion futura;
ond'ei credette in quella, e non sofferse
da indi il puzzo più del paganesmo;
e riprendiene le genti perverse» (*Par.* XX, 118-126).

L'amore di Rifeo per *drittura* – e qui il pensiero ricorre a *Convivio* IV, xvii, 6, «La undecima si è Giustizia, la quale ordina noi ad amare e operare dirittura in tutte cose» – scaturisce dalla Grazia di Dio, anzi è il primo passaggio del processo che lo avrebbe portato, «di grazia in grazia» (*Par.* XX, 122), ad abbracciare la verità cristiana. Proprio qui si fa più chiara l'idea che l'amore per la giustizia sia, prima di

del «Salterio». *Riflessioni sull'interpretazione dantesca del libro dei «Salmi»*, in «L'Alighieri», LIX, n.s. 51 (2018), pp. 9-36. Sul rapporto fra giustizia e umiltà, manifestato per mezzo della similitudine aquila-allodola, rimando a G. Gaimari, *Una nota per l'«allodetta» dantesca («Par.» XX, 73-78)*, in «Le tre corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio», II (2015), pp. 161-171. Sul rapporto fra giustizia e umiltà, e fra salvezza e vulnerabilità si veda infine V. Montemaggi, *Dante and Gregory the Great*, in C.E. Honess, M. Treherne (a cura di), *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., Oxford, Peter Lang, 2013, I, pp. 209-262, a pp. 232-252.

⁴⁷ Cfr. Virgilio, *Aen.* II, 426-427; Boezio, *La consolazione della filosofia*, a cura di O. Dallera, Milano, Rizzoli, 2010 [1ª ed. 1977], lib. IV, pr. 6, p. 318: «Nam ut pauca, quae ratio valet humana, de divina profunditate perstringam, de hoc, quem tu iustissimum et aequi servantissimum putas, omnia scienti providentiae diversum videtur». Sull'importanza del passaggio boeziano cfr. J.A. Scott, *Dante, Boezio e l'enigma di Rifeo («Par.» XX)*, in «Studi danteschi», LXI (1989), pp. 187-192; L. Lombardo, *Boezio in Dante. La «Consolatio philosophiae» nello scrittoio del poeta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 520-523. Il quasi anonimato di Rifeo servirebbe a Dante per ribadire il valore dell'umiltà: cfr. L. Serianni, *Canto XX. Il mistero della giustizia divina*, in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 594-615, a pp. 605-606.

⁴⁸ Cfr. *Par.* XX, 94-96: «Regnum celorum violenza pate / da caldo amore e da viva speranza, / che vince la divina volontate»; e *Par.* XX, 115-117: «e credendo s'accese in tanto foco / di vero amor, ch' a la morte seconda / fu degna di venire a questo gioco».

tutto, parte integrante del processo di comunicazione fra Dio e l'essere umano. È una risposta alla Grazia.⁴⁹ Ma si può dire qualcosa di più. Anche l'amore di Rifeo per la giustizia, proprio come l'umiltà di Davide e Traiano, è genuina *imitatio Christi*. In *Monarchia* II, ix, 1 – capitolo dedicato alla legittimazione del duello in quanto pratica attraverso cui si manifesta il giudizio di Dio – Dante cita *Ps.* 11 [10], 7 asserendo che, per non lasciare la giustizia umana nell'abbandono, si deve ricorrere a Colui che l'amò tanto da morire per lei:

Et quod per duellum acquiritur, de iure acquiritur. Nam ubicunque humanum iudicium deficit, vel ignorantie tenebris involutum vel propter presidium iudicis non habere, ne iustitia derelicta remaneat recurrendum est ad Illum, qui tantum eam dilexit ut, quod ipsa exigebat, de proprio sanguine ipse moriendo supplevit; unde psalmus: «Iustus Dominus et iustitias dilexit» (*Mon.* II, ix, 1).

L'amore per la giustizia fonda l'atto supremo che ha riequilibrato il rapporto fra Dio e l'umanità. Nell'invitare i potenti della Terra a *diligere iustitiam*, l'Alighieri li sta esortando a seguire l'esempio di Cristo, Colui che più di tutti ha accolto – solo per amore – la volontà divina.⁵⁰ L'unica legge che Cristo ha lasciato ai suoi discepoli è, del resto, che si amino l'un l'altro come Lui ha amato loro: «hoc est praeceptum meum ut diligatis invicem sicut dilexi vos» (*Io.* 15, 12).⁵¹

⁴⁹ Sulla virtù intesa come punto di contatto fra umano e divino cfr. R. Chester, *Virtue in Dante*, in C.E. Honess, M. Treherne (a cura di), *Reviewing Dante's Theology*, cit., II, pp. 211-252.

⁵⁰ Sulla prossimità fra carità e umiltà cfr. N. Fosca, *Il canto XX del «Paradiso». Giustizia e predestinazione*, in «Studi Danteschi», LXXIX (2014), pp. 209-266, a p. 261. Cfr. inoltre E. Ardissino, «L'angelica farfalla / che vola a la giustizia». *Antropologia dantesca*, in Ead., *Tempo liturgico e tempo storico*, cit., pp. 129-143, a pp. 132-134, che rimarca il ruolo cruciale del sacrificio di Cristo in quanto fondamento di giustizia, richiamando proprio *Mon.* II, ix, 1; cfr. anche *Par.* VI, 88-93: «Ché la viva giustizia che mi spira, / li concedette, in mano a quel ch'ì dico, / gloria di far vendetta a la sua ira. // Or qui t'ammira in ciò ch'io ti replico: / poscia con Tito a far vendetta corse / de la vendetta del peccato antico»; e la spiegazione successiva di Beatrice riguardo alla giusta vendetta giustamente punita in *Par.* VII, 19-51; 97-120. Si veda infine J. Took, «*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*», cit., pp. 1-2; e V. Montemaggi, «*E 'n la sua volontade è nostra pace*»: *Peace, Justice and the Trinity in the «Commedia»*, in J.C. Barnes, D. O'Connell (a cura di), *War and Peace in Dante*, Dublino, Four Courts Press, 2015, pp. 195-225, a p. 218: «from the perspective of the *Commedia*, to act justly towards someone, to give them what they rightly merit, is to relate to them through a self-giving act of the will at one with the love embodied in Christ; [...] to act towards someone in conformity with the love embodied in Christ, and in reflection of the inner life of the Trinity, is to act towards them in perfect conformity to justice».

⁵¹ Cfr. anche *Io.* 13, 34-35: «Mandatum novum do vobis ut diligatis invicem sicut dilexi vos ut et vos diligatis invicem in hoc cognoscent omnes quia mei discipuli estis si dilectionem habueritis ad invicem».

Andrea Aldo Robiglio

ORIENTALISMO COMUNALE E CULTURA ROMANZA: UNA SCHEDA PER *INFERNO* XIV, 102-105

«La *Divine Comédie* est la plus haute révélation de la “poésie courtoise”»
Roger Dragonetti

La cultura letteraria cortese della quale l'Alighieri, in gioventù, fece intensa esperienza così come la patria fiorentina – laddove Dante si riconobbe fibra dell'universo artistico comunale e che di tale esperienza fu teatro – sono onnipresenti nell'opera della maturità, anche quando il poeta sembra occuparsi di tutt'altro. Il canto XIV dell'*Inferno* ne offre un esempio suggestivo.

Tale canto è ricordato per l'efficace raffigurazione del gigante Capaneo e per il simbolo racchiuso nella rappresentazione del Gran Veglio, a monte dell'idrografia infernale.¹ Esso, com'è stato ricordato, «non è tra i canti più apprezzati dell'*Inferno*. [...] ed è considerato un canto di transizione fra la poetica rievocazione del mondo di Pier delle Vigne, nella selva dei suicidi, e il commovente incontro con Brunetto Latini, che occuperà quasi l'intero canto successivo».² Si tratta di due momenti,

¹ Per un inquadramento dell'esegesi secolare, rimando a G. Güntert, *Canto XIV*, in G. Güntert, M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, I, *Inferno*, Firenze, Franco Cesati, 2000, pp. 193-205. Sulle due figure salienti del canto, si vedano U. Bosco, *Capaneo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970; S. Vazzana, *Appunti sull'eredità lucanea e staziana nel Capaneo dantesco*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», XLII (2000), pp. 297-304; G. Reggio, *Veglio di Creta*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit.; e D. Pirovano, *Idrografia dantesca. Dalla livida palude al fiume di luce*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXVIII (2020), pp. 9-26. Mi permetto infine di rimandare a R. Dragonetti, *La «gente francesca»*, in Id., *Dante: la langue te le poème. Recueils d'études*, a cura di C. Lucken, Parigi, Belin, 2006, pp. 25-44. Segnalo, infine, che il palinsesto di questa scheda si trova in A.A. Robiglio, *Canto XIV: il giuoco del Veglio*, in F. Musarra, P. Ramazzotti, A.A. Robiglio, B. Van Den Bossche (a cura di), *Così «intra per lo cammino alto e silvestro». Attraversare l'«Inferno» dantesco con Roberto Benigni*, Firenze, Franco Cesati, 2021, pp. 119-128.

² Güntert, *Canto XIV*, cit., p. 231.

com'è stato recentemente sottolineato, tra i quali «sussiste [...] un legame forse più stretto di quanto si pensi».³

Rilettura selettiva del canto

Il canto, com'è noto, si apre con lo struggente riferimento a Firenze («Poi che la carità del natio loco/ mi strinse...», vv. 1-2) e si dilata nella descrizione del deserto sabbioso di lucanea memoria, laddove il nome di Catone (al v. 15) viene subito evocato. Con il richiamo alla giustizia («vendetta») di Dio, la terzina successiva inaugura la descrizione della «landa» e degli spiriti dannati, suddivisi in tre categorie riconoscibili dalla postura: supini i bestemmiatori, accovacciati gli usurai, condannati a perpetua marcia i sodomiti (vv. 19-24). La presa di parola di Dante-personaggio avviene al verso 43: il pellegrino si rivolge a Virgilio attraverso una *captatio benevolentiae* non priva di ironia e gli pone una domanda di chiarimento:

I' cominciai: « Maestro, tu che vinci
tutte le cose, fuor che' demon duri
ch'a intrar de porta incontra uscinci,
chi è quel grande che non par che curi
lo 'ncendio e giace dispettoso e torto,
sì che la pioggia non par che 'l marturi? »
(vv. 43-44; corsivi miei).

Il riferimento di Dante-personaggio, come il lettore ricorda, ritorna allo scacco subito da Virgilio nel canto VIII, vv. 115-116; smacco che colora l'attacco del canto successivo. Il gigantesco Capaneo, con la prevaricazione che lo caratterizza, non lascia il tempo a Virgilio di rispondere e, intemperante, interrompe con violenza il dialogo tra il pellegrino e la sua guida per essere lui a rispondere:

E quel medesimo, che si fu accorto
ch'io domandava il mio duca di lui,
gridò: «Qual io fui vivo, tal son morto [...]» (vv. 49-51).

Il gigante abbattuto racconta la propria versione tendenziosa, offensiva e traboccante di sarcasmo contro Dio.⁴ Egli esordisce con parole temerarie: «Qual io fui

³ Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013, p. 231.

⁴ Cfr. G. Padoan, *Giove*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit.

vivo, tal son morto». Egli fa proprio, con un paradosso, il principio che determina la massima approssimazione alla malizia angelica e che costituisce la natura stessa delle pene infernali: essere in eterno uguali a sé stessi e non poter cambiare mai più. Soltanto il Creatore del mondo e del tempo è «eternamente sé stesso». Capaneo, proferendo quella che a prima vista potrebbe apparire una libera affermazione di sé, denuncia in realtà la mortifera volontà di essere «come Dio», rivelandosi anch'egli vittima della seduzione del serpente di *Genesi* 3, 5.⁵

Di fronte a tale e tanta tracotanza, Virgilio, adirato, alza la voce come mai Dante lo aveva udito fare (v. 62) e rimprovera il dannato rimarcando la natura autodistruttiva, e quindi punitiva, della sua stessa violenza:

«O Capaneo, in ciò che non s'ammorza
la tua superbia, se' tu più punito;
nullo martirio, fuor che la tua rabbia,
sarebbe al tuo furor dolor compito» (vv. 63-66).

L'instinguibile pioggia di fuoco punisce il blasfemo re, il quale ha offeso il Creatore e si è ribellato contro di Lui ossia contro la natura istituita da Dio.⁶ Accanto alla pena comune, della quale il disgraziato bestemmiatore parrebbe non curarsi, Virgilio rivela la pena costituita dalla collera stessa che avvince il peccatore. La «superbia» va intesa qui meno come un peccato distintivo e più come «madre dei vizi»⁷ e, in tale fattispecie, condizione dell'ira. È a quest'ultima che spetta attualizzare l'offesa di Capaneo fatta – come aveva insegnato il dittatore Guido Fava nella prima metà del Duecento – di «tumor mentis, contumelia, clamor, indignatio et blasfemie». Un'offesa che si vuole rivolta a Dio, ma che si ritorce piuttosto contro colui che l'attenta, sicché essa si rivela un'offesa portata alla propria dignità di creatura libera e responsabile.

Mi piace ribadire un dato piuttosto noto: nella letteratura cortese il moto dalla superbia verso l'ira rivolta ad altrui e, da quest'ultima, verso la distruzione di sé, costituisce un plesso semantico notevole. Lo segnalano le occorrenze dei termini francesi *ire* e *orgoiltz*, talora in sintagma con il comun denominatore mal-talento

⁵ Per la contestualizzazione teologica, vedi ora T. Hoffmann, *Free Will and the Rebel Angels in Medieval Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

⁶ Un suggestivo parallelo, tra i tanti, è quello tra la meteorologia del canto XIV e quelle letterale di *Purg.* XIV e metaforica di *Par.* IV («lo refrigerio de l'eterna ploia», v. 27).

⁷ Nella influente *Summa de viciis et virtutibus* di Guido Fava (prima metà del Duecento) si insegna che «Superbia quippe regina est omnium vitiorum mater et origo peccati et radix cunctorum malorum». Si veda, ancora e sempre, G. Busnelli, *L'Etica Nicomachea e l'ordinamento morale dell'«Inferno» di Dante. Con un'appendice «La concezione dantesca del Gran Veglio di Creta»*, Bologna, Zanichelli, 1907; l'Appendice si trova alle pp. 159-191.

(*maltalanz*).⁸ La riflessività distruttiva della collera blasfema richiama l'immagine dello specchio. Ora, come numerosi critici hanno colto, l'intero canto è costruito in maniera speculare ossia chiasmatica.⁹

Virgilio, dopo l'aspro rimbrotto gridato al dannato, riveste i panni del docente e risponde alla domanda di Dante:

Poi, si rivolse a me con miglior labbia,
dicendo: «Quei fu l'un d'i sette regi
ch'assiser Tebe; ed ebbe e par ch'elli abbia
Dio in disdegno, e poco par che 'l pregi;
ma, com' io dissi lui, li suoi dispetti
sono al suo petto assai debiti fregi.
Or mi vien dietro, e guarda che non metti,
ancor, li piedi ne la rena arsiccia;
ma sempre al bosco tien li piedi stretti».
(vv. 67-75)

La risposta di Virgilio vale come riepilogo dell'intero episodio e sottolinea il disdegno del dannato.¹⁰ Si chiude così, con netta cesura, la prima parte del canto: essa è costruita attorno alla bestemmia di Capaneo ed è preceduta da una descrizione dell'anulare sabbione infernale, inghirlandato dalla sinistramente magica selva, formata dai violenti contro sé stessi trasformati in piante. Già in questa prima metà del canto¹¹ è avvertibile un'atmosfera «romanza», perché ci troviamo sull'orlo d'una «dolorosa selva», che Dante e Virgilio costeggiano «a randa a randa» (v. 12, espressione provenzale).

⁸ *Talanz* sembra spesseggiare segnatamente nel *Roman de Thèbes*, vale a dire nell'adattamento romanzo della *Tebaide* staziana. Sul punto specifico, si veda G.S. Burges, *Talent in Early Old French (To 1150)*, in «Romania», XCV (1974), pp. 443-466; sul contesto romanzo in Dante, tutt'ora sottovalutato nelle *Lecturae Dantis*, si segnalano i lavori di Michelangelo Picone: e.g. M. Picone, «*Le donne e cavalier*»: la civiltà cavalleresca nella «*Commedia*», in «Deutsches Dante-Jahrbuch», LXXXII (2007), pp. 17-46.

⁹ Si vedano E. Pasquini, *Specchio*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit.; e, più in generale sulla letteratura medievale, D. Demartini, S. Shimahara, Ch. Veyrard-Cosme (a cura di), *La lettre-miroir dans l'Occident latin et vernaculaire du V^e au XV^e siècles*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2018, pp. 7-31. Sulla struttura chiasmatica di *Inf.* XIV richiamano l'attenzione anche Güntert, *Canto XIV*, cit., p. 199, e N. Gardini, *Umanesimo e lacrime di sangue. Una lettura di «Inferno» XIV*, in «L'Alighieri», LII, n.s., 38 (2011), pp. 57-76.

¹⁰ Si vedano V. Valente, *Disdegno*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., e E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, a cura di A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 2000, I, pp. 189-221.

¹¹ Se si sconta il proemio (vv. 1-6), si contano 69 versi fino alla risposta citata del dolce Maestro (68 se ci fermiamo all'ingiunzione di procedere tenendo «i piedi stretti» alla selva incantata). Da lì alla fine del canto (che di versi ne conta 142 in tutto) mancheranno altrettanti 68 versi: le due parti della scrittura appaiono quindi, anche visivamente, simmetriche.

La seconda parte del canto, come nervosa era quella appena chiusa, si apre gravida di tensione trattenuta. «Tacendo» (v. 76), il pellegrino e la sua guida giungono «fuor de la selva», al bordo d'un piccolo rio dal colore raccapricciante. Virgilio indica prontamente a Dante il «fiumicello» e lo denota come qualcosa di «notabile» (v. 89).¹² L'alunno Dante non manca di chiedere, con usata metafora alimentare, che gli venga impartita la dovuta spiegazione: «per ch'io pregai che mi largisse 'l pasto / di cui largito m'avèa il disio» (vv. 92-93). Virgilio non se lo fa ripetere due volte e illustra con dovizia di dettagli:

«In mezzo mar siede un *paese guasto*»,
diss'elli allora, «che s'appella Creta,
sotto 'l cui rege fu già 'l *mondo casto*.

Una montagna v'è che già fu lieta
d'acqua e di fronde, che si chiama Ida;
or è diserta come cosa vieta» (vv. 94-99; corsivi miei).

Segue la celebre descrizione della statua del Gran Veglio della Montagna, formidabile monumento alla degenerazione del genere umano privato della grazia divina. Il «gran veglio» offre a Virgilio l'occasione didascalica per dar conto dei fiumi del regno infernale, destinati a morire tutti nel putrido «stagno» Cocito. Il pellegrino è curioso di sapere dove si trovino «Flegetonte e Letè» (v. 131); quello – gli spiega la guida – si trova di fronte agli occhi del pellegrino (che, memore della «riviera del sangue» bollente di *Inf.* XII, 47-48, avrebbe potuto inferirlo da sé), mentre questo è fiume di un altro Regno: «Letè vedrai, ma fuor di questa fossa, / là dove vanno l'anime a lavarsi / quando la colpa pentuta è rimossa». Virgilio potrà giungere al limite del fiume Lete nel canto XXVIII del *Purgatorio*, dopo aver stabilito che l'arbitrio del suo discepolo può ormai dirsi «libero, dritto e sano». Le parole di coronazione «te sovra te corono e mitrio» (*Purg.* XXVII, 142) saranno le ultime pronunciate da Virgilio nel poema; la scena ha luogo sul margine di un corso d'acqua che alla guida non è concesso d'attraversare. Una traccia ininterrotta, come un percorso di fiume, lega il simulacro del Veglio al perimetro dell'esercizio pieno ed autonomo della libertà: quella stessa libertà che il pellegrino – come spiega Virgilio a Catone nel primo canto del *Purgatorio* – «va cercando, ch'è sì cara» (*Purg.* I, 71). Possiamo apprezzare la forma speculare delle opposizioni: il male che lega e perde è «scimmia» dell'amore che attrae verso la libertà e salva. La rima ossimorica tra ciò che è puro e ciò che è corrotto compare tanto in *Inf.* XIV quanto in *Purg.* I: nel segno, una

¹² Sui problemi esegetici legati a possibili contraddizioni nelle quali lo spirito di Virgilio incorrerebbe, in merito all'idrografia infernale, si veda la sintesi di Saverio Bellomo in Dante Alighieri, *Inferno*, cit., pp. 232-233.

volta ancora, di Catone e della cultura cortese. La rima è quella incontrata poc' anzi: «in mezzo al mar siede un paese guasto / [...] / sotto 'l cui rege fu già 'l mondo casto» (vv. 94 e 96); tale rima, com'è stato notato, si ritrova un'altra volta soltanto nella *Commedia*: in *Purg.* I, 76-79.

«Non sono li editti etterni per noi *guasti*
ché questi vive e Minòs me non lega;
ma son del cerchio ove son li occhi *casti*
di Marzia tua, che 'n vista ancor ti priega».

Notiamo, a catena, che in entrambi i casi (*Inf.* XIV e *Purg.* I) è Virgilio a ragionare; in entrambi i casi spicca il riferimento a Creta, perché Minosse, prima di essere assegnato dall'Imperatore dell'Universo alla funzione di mostruoso ministro infernale, era stato il sovrano della «Terre gaste». La rima accoppia significati specularmente opposti («guasto» *vs.* «casto») e, così facendo, li discrimina l'uno dall'altro.

Firenze «paese guasto»

Dopo la rapida lettura, soffermiamoci sulla dimensione «cortese» o «romanza» già accennata in precedenza. Mettiamo ad esponente, per prima cosa, il riferimento al «paese guasto» (v. 94). Giorgio Caproni individuò nel verso dantesco l'incunabolo della *Waste Land* eliotiana: Thomas Stearn Eliot avrebbe tradotto, nel titolo della sua raccolta poetica giovanile, nientemeno che il sintagma dantesco. Lo spunto è cruciale. A voler esser più precisi, si può aggiungere che non era stato Eliot a riprendere Dante, dacché entrambi i poeti si erano rifatti alla letteratura cortese e, segnatamente, all'ultimo e incompleto romanzo di Chrétien de Troyes, dedicato a Filippo d'Alsazia, conte di Fiandra: *Parceval ou le Conte du Graal*.¹³ La terra desolata si riaggancia direttamente alla *terre gaste* del romanzo cortese; tema intessuto, fin dall'origine, di connotazioni metaletterarie, come sottolineò Yves Bonnefoy alcuni anni orsono.¹⁴ Il tema del paese guasto presso i cavalieri della Tavola Rotonda – su

¹³ Vedi Chrétien de Troyes, *Cœuvres complètes*, a cura di D. Poiron, Parigi, Gallimard, 1994, pp. 685-911.

¹⁴ Y. Bonnefoy, *Le Graal sans la légende*, Parigi, Galilée, 2013 p. 23: «Pensons à Mallarmé dans le "Toast funèbre", puis à T.S. Eliot dans "The Waste Land" [...]». Ancora utile, a monte di Chrétien, il percorso aperto da William Nitze: W.A. Nitze, *The Waste Land: A Celtic Arthurian Theme*, in «Modern Philology», 43 (1945), pp. 58-62. Per il contributo pionieristico di Renato Poggioli (1955) alla questione, si veda ora L. Pertile, *Renato Poggioli Reader of Dante*, in R. Ludovico, L. Pertile, M. Riva (a cura di), *Renato Poggioli: An Intellectual Biography*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, p. 198.

cui il romanista Pio Rajna scrisse pagine che restano, oltrech  godibilissime alla lettura, fondamentali per la ricerca¹⁵ – permette di rinforzare i nessi intertestuali tra il canto XIV dell'*Inferno* ed il primo canto del *Purgatorio*. All'inizio del *Purgatorio* si compie infatti un rito di purificazione che assorella, con sapiente ricamo letterario, la liturgia battesimale e l'*adoubement* cavalleresco.¹⁶

Il secondo dato da ribadire  , allora, l'*incipit* del canto. Esso tocca con mesto accento, come si   visto, la citt  di Firenze «natio loco» (v. 1).¹⁷ Alla luce di tale esordio, incentrato sulla *civitas* fiorentina, proviamo a scrutare meglio il significato del misterioso Veglio. Ci viene in aiuto Robert Davidsohn il quale, in una sua saporrata pagina, racconta di un possibile legame tra «il paese guasto» e la citt  natale del poeta:

Il “Veglio della Montagna” occupava assai la fantasia del mondo occidentale, fin dal tempo della crociata di Federico II. Quando il duca Ludovico di Baviera nel 1231 fu assassinato in Kehlheim da uno sconosciuto, si disse che questi era stato un “assassino” mandato dal Veglio della Montagna, amico di Federico II; ed allorch  nel 1253 a Verona si scoperse un misterioso complotto contro Ezzelino III da Romano, e l’arrestato rimase muto a tutte le domande sul nome e sulla condizione, sopportando in silenzio perfino la pena del fuoco, nessuno dubit  che sul rogo fosse morto un accolito del Veglio. [...] Nella poesia fiorentina del Duecento il Veglio ed i suoi “assassini” vengono nominati spessissimo, e molti libri di storie e favole raccontavano la potenza del Vecchio della Montagna, dei suoi palazzi di marmo, dei suoi giardini, immagine del paradiso, nei quali scorrevano

¹⁵ Vedi P. Rajna, *Dante e i romanzi della Tavola rotonda*, in «Nuova Antologia», LV (1920), pp. 223-247.

¹⁶ Mi piace citare, a supporto del mio appunto, la lettura di *Inf.* XIV proposta da Nicola Gardini: «Un'altra allusione coperta, ma assai significativa, a Catone e quindi al *Purgatorio*,   nell'utilizzo del termine francesizzante “veglio” (v. 103). Questo “vegliardo”   la gigantesca statua che si trova nella montagna di Creta e che simboleggia la storia della corruzione umana [...]. Ebbene, lo stesso termine compare solo altre due volte in tutta la *Commedia*, proprio nel *Purgatorio* (*Purg.* I, 31 e II, 119), e si riferisce, guarda caso, a Catone» (N. Gardini, *Umanesimo e lacrime di sangue*, cit., p. 64). Per la lettura in chiave cavalleresca della liturgia di purificazione (ad esempio del giunco come metafora del *cingulum fidei*), si vedano – *inter alia* – C. Girbea, *Chevalerie, adoubement et conversion dans quelques romans du Graal*, in M. Aurell, C. Girbea (a cura di), *Chevalerie et Christianisme au XII et XIII siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, pp. 179-199; F. Cardini, *L'avventura di un povero cavaliere di Cristo. Frate Francesco, Dante, Madonna Povert *, Bari-Roma, Editori Laterza, 2021, in particolare le pp. 71-110.

¹⁷ Vedi T. Barolini, *La «Commedia» senza Dio: Dante e la creazione di una realt  virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003. Barolini parla gi , in riferimento a *Inf.* XIV, di «orientalismo» dantesco. Firenze offrir  lo sfondo memoriale, di l  a poco (in *Inf.* XV), ad una straordinaria scena di «riconoscimento», realizzato nell'incontro tra il personaggio Dante e lo spirito di Brunetto Latini; per lo studio dei «riconoscimenti danteschi», vedi P. Boitani, *Riconoscere   un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 367-435.

vino, latte e miele [...]. Non fa meraviglia che la fantasia del popolo si infiammasse a questi racconti di terra lontana; difatti l'immaginazione vivace del popolo fiorentino diede vita ad una mascherata che si chiamava il "giuoco del Veglio della Montagna". Il Veglio attraversava con il suo seguito la città e spesso, dato il carattere degli "assesini", i suoi seguaci mascherati avranno commesso delitti: infatti non soltanto si proibì la mascherata, come avveniva anche di altri giuochi, ma per quelli che contravvenivano al divieto si stabilì una multa che poteva essere disastrosa per un popolano».¹⁸

La mascherata con simulati atti terroristici sfociante, con tanto di morti e feriti, in violenze e prevaricazioni sarebbe stata proibita intorno all'anno 1325. Un sogno di smisurata e lontana ricchezza, di esotico potere assoluto, aveva trovato una rappresentazione cittadina che, nelle parole del Virgilio dantesco, viene ora demistificata. Il «giuoco del Veglio» in tanto può essere stigmatizzato, in quanto si rivela essere un rituale procacciatore di sterilità e rovina: dove l'orientalismo comunale immagina esotici fiumi di vino, latte e miele (e, magari, smemoranti vapori di hashish), la ragione scoperchia rivoli di lacrime e sangue.

Amore, libertà, dispotismo orientale: una canzone di Guido delle Colonne

Pare raccomandabile, giunti a questo punto, condurre un sondaggio per verificare quanto testé illustrato da Davidsohn in merito alla dimensione «comunale» del Veglio, quale mito esotico della letteratura cortese.

Un dato notissimo va, in prima battuta, ribadito. La celebre affermazione di Jacques Le Goff, secondo cui il solo frutto portato dalle Crociate all'Occidente medievale sarebbe stato l'«albicocca», resta bensì una gustosa *boutade*, ma non deve trarre in inganno. L'immaginario letterario, come balza agli occhi d'ogni lettore dei monumenti letterari della tradizione romanza, è coalescente con l'esperienza della «crociata».¹⁹ Da lì prendono origine, peraltro, fenomeni di costume che possono,

¹⁸ R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, IV, *I primordi della civiltà fiorentina*, Parte III, *Il mondo della Chiesa – Spiritualità ed arte – Vita pubblica e privata*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 554-555. Sulla storia veridica della setta degli Assassini (conosciuta da Dante che, in *Inf.* XIX, 50 si riferisce ai «perfidì assassini»), vedi M.G.S. Hodgson, *L'ordine degli Assassini*, Milano, Adelphi, 2019 (Dante è citato a p. 406).

¹⁹ Senza pretesa di offrire un regesto bibliografico coerente, mi limito a rimandare ai seguenti lavori: C.S. Jaeger, *The Origins of Courtliness: Civilizing Trends and Formation of Courtly ideals, 939-1210*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 231 ss.; S. Fiore, *Les origines orientales de la légende du Graal: évolution des thèmes dans le cadre des cultures et des cultes*, in «Cahiers de civilisations médiévale», X (1967), pp. 207-219; J.M. Powell, *Rereading the Crusades: An Introduction*, in «The

a buon diritto, essere considerati caratteristici dell'«orientalismo» comunale.²⁰ Passiamo, questo detto, al sondaggio.

Il giudice Guido delle Colonne godette delle simpatie dell'Alighieri. Egli («iudex de Columpnis de Messina») si vede citato nel *De vulgari eloquentia*²¹ e il suo piccolo canzoniere fu certo frequentato dal poeta fiorentino. Vale la pena rileggere per intero la seconda canzone delle tre sicuramente autentiche: *Gioiosamente canto*.

International History Review», 17 (1995), pp. 663-669; N.L. Paul, *A Warlord's Wisdom: Literacy and Propaganda at the Time of the First Crusade*, in «Speculum», 85 (2010), pp. 531-566; e B.D. Schildgen, *Dante and the Crusades*, in «Dante Studies», 119 (1998), pp. 95-125.

²⁰ Utili spunti storiografici si ribruscolano in J.M. Ganim, *Medievalism and Orientalism: Three Essays on Literature, Architecture and Cultural Identity*, New York and Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, mentre – per il tema di questa scheda – si veda R. MacGillivray Dawkins, *The «Gran Veglio» of «Inferno» XIV*, in «Medium Aevum», 2 (1933), pp. 95-107, dove si legge (p. 107): «I venture to suggest that Dante worked on a complex popular ideas current in his time. First I would put the contrast between Crete and Jerusalem, between Paganism and Christianity, between unredeemed and redeemed mankind. Then comes the notion of the figure of an old man of gigantic stature». Mi permetto di aggiungere, a margine, un complemento suggestivo. In uno dei suoi ultimi scritti, la Prefazione del 2003 alla riedizione di *Orientalism*, il critico Edward E. Said ha ricostruito le letture di quei pensatori-filologi che lo avevano dapprima ispirato e successivamente guidato nella ricerca poi sfociata nel fortunato volume eponimo. Said schiera il nome di Giambattista Vico e, a seguire, quelli di Herder, Wolf, Goethe, Humboldt, Dilthey, Nietzsche, Gadamer, «and finally the great twentieth-century Romance philologists Erich Auerbach, Leo Spitzer, and Ernst Robert Curtius» (E.W. Said, *Orientalism*, 25th Anniversary Edition, With a New Preface by the Author, New York, Random House, 2003, p. xxiv). L'affinità elettiva tra la filologia romanza e la concettualizzazione dell'alterità culturale pare, a chi scrive, per nulla casuale. E proprio la lettura della *Commedia* illustra la fondatezza dell'assunto di Said: «Rather than the manufactured clash of civilizations, we need to concentrate on the slow working together of cultures that overlap, borrow from each other, and live together in far more interesting ways than any abridged or inauthentic mode of understanding can allow. But for that kind of wider perception we need time and patient and skeptical inquiry, supported by faith in communities of interpretation that are difficult to sustain in a world demanding instant action and reaction» (p. XXIX).

²¹ In *Dve*, II, v, 4 («Iudex de Columpnis de Messina: *Amor, che lungiamente m'ài menato*»); II, vi, 6 («Iudex de Messina, *Anchor che l'aigua per lo focho lassi*»); ed evocato attraverso le due canzoni in I, xi, 2. Vedi M. Marti, *Guido delle Colonne*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit. Per un inquadramento storico, vedi F. Bruni, *Boncompagno da Signa, Guido delle Colonne, Jean de Meung: metamorfosi di classici nel Duecento*, in «Medioevo romanzo», 12 (1987), pp. 103-128. Sull'identificazione del poeta siciliano con il «Guido "de Columnis" che rifà in prosa latina, nell'*Historia destructionis Troiae*, cominciata ed interrotta nel 1272 ma compiuta nel 1287, il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-More», si veda C. Dionisotti, *Proposta per Guido Giudice*, in «Rivista di studi classici e medievali», 7 (1968), pp. 453-466. Sulla penetrazione capillare della letteratura romanza (ad es. Chrétien de Troyes) nella «scuola siciliana», le evidenze si possono moltiplicare; vedi, ad es., R. Antonelli, *La corte «italiana» di Federico II e la letteratura europea*, in *Federico II e le nuove culture*, in *Atti del XXXI Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 1994*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1995, pp. 319-345 (segnatamente p. 324).

Gioiosamente canto
 e vivo in allegrezza,
 ca per la vostr' amanza,
 madonna, gran gioi sento.
 S'eo travagliai cotanto,
 or aggio riposanza:
 ben aia disianza
 che vene a compimento;
*ca tutto mal talento – torna in gioi,
 quandunqua l'allegrezza ven dipoi;*
 und'eo m'allegro di grande ardimento:
 un giorno vene, che val più di cento.

Ben passa rose e fiore
 la vostra fresca cera,
 lucente più che spera;
*e la bocca aulitosa
 più rende aulente aulore
 che non fa d'una fera
 c'ha nome la pantera,*
 che 'n India nasce ed usa.
 Sovr'ogn'agua, amorosa – *donna, sete
 fontana che m'ha tolta ognunqua sete,
 per ch'eo son vostro più leale e fino
 che non è al suo signore l'assessino.*

Come fontana piena,
 che spande tutta quanta,
 così lo meo cor canta,
 sì fortemente abonda
 della gran gioi che mena,
 per voi, madonna, spanta,
 che certamente è tanta,
 non ha dove s'asconda.
 E più c'augello in fronda – so' gioioso,
*e bene posso cantar più amoroso
 che non canta già mai null'altro amante
 uso di bene amare oltrapassante.*

Ben mi deggio allegrare
d'Amore che 'mprimamente
restrinse la mia mente
l'amar voi, donna fina;
 ma più deggio laudare
 voi, donna caunoscente,
 donde lo meo cor sente
 lo gioi che mai non fina.
 Ca se tutta Messina – fusse mia,
 senza voi, donna, niente mi saria:
 quando con voi al sol mi sto, avvenente,
 ogn'altra gioi mi pare che sia niente.

La vostra gran bieltate
 M'ha fatto, donna, amare,
 e lo vostro ben fare
 m'ha fatto cantadore:
 ca, s'eo canto la state,
 quando la fiore apare,
 non poria ubriare
 di cantar la fred[d]ore.
Così mi tene Amore – corgaudente,
ché voi siete la mia donna valente.
 Sollazzo e gioco mai non vene mino:
*così v'adoro como servo e 'nchino.*²²

Il poeta è fatto preda d'Amore, mortalmente avvinto dall'alito profumato della pantera (v. 19). L'irritazione, la stizza, l'istinto di reagire vengono tramutati in gaudio (vv. 9-10), mentre egli desidera portare all'estremo la devozione perfetta del fedele d'amore (vv. 34-36). «Tenuto» da Amore (v. 57) egli si è fatto «servo» adorante (v. 60). I versi 23-24, riprendendo forse un'immagine di Aimeric de Pegulhan, sono tra i più intriganti: «per ch'eo son vostro più leale e fino / che non è al suo signore l'assessino». Il riferimento al Veglio della Montagna, come riferito da Gianfranco Contini a commento del verso, è palese.²³ A voler radicalizzare la lettura, si potrebbe cogliere un'eco del «dissidio» dantesco riguardante la compaginazione di amore e libertà.

²² G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 99-101 (corsivi miei).

²³ Vedi anche E. Malato, *assessino*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit.

La poesia cortese aveva fatto, del rapporto tra il Veglio della Montagna ed i suoi «assassini», un *topos* amoroso per descrivere il rapporto del fedele d'amore nei confronti della sua Donna. Metafore come questa dell'assassino non si lasciano giocare impunemente. Si tratta d'un rapporto che, a prenderlo alla lettera, comporterebbe non già la libera «reverenza», bensì il cadere nelle catene di una cieca e servile, ancorché sollazzevole, sudditanza.²⁴ Una seduzione forse ragionevole, dal punto di vista del calcolo meramente umano. Ma una seduzione da respingere con fermezza da parte di chi non voglia smarrire la «speranza dell'altezza».

Un altro «veglio solo», nella *Commedia*, porrà il «mal fiume» Acheronte (*Purg.* I, 88) a separare l'amore aperto alla salvezza da quello esclusivamente terreno e servile, non destinato al cielo.

²⁴ Si tengano presenti, sullo sfondo di questo mio dire, F. Vagni, *sollazzo*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., e A.A. Robiglio, «*Per non mancare l'onore*»: *Dante e le radici razionali della riverenza*, in «Rassegna europea della letteratura italiana», 35 (2010), pp. 51-66. Per un primo censimento delle occorrenze di «assassino» nell'accezione di «adepto della setta orientale guidata dal leggendario Veglio della Montagna (anche nominato per antonomasia in contesti figurati per l'obbedienza cieca e la disposizione a uccidere a comando)» si consulti il *Tesoro della lingua italiana delle origini*, http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/ad_vocem.

Carlota Cattermole Ordóñez

**DANTE E I FALSARI
TRA POLITICA E MEDICINA:
UNA PROPOSTA DI LETTURA
PER IL CONTRAPPASSO
DI *INFERNO* XXIX E XXX¹**

Sono note le difficoltà riscontrate da molti dei commentatori dei canti infernali dedicati alla decima bolgia nel chiarire il senso della pena comminata ai falsari; l'usuale meccanismo del contrappasso, per citare un solo esempio, appare a Giorgio Inglese «piuttosto vago».² Esso viene comunemente spiegato,³ sulla scia della proposta di Valerio Lucchesi, a partire dall'equivalenza tra *sincerus* e sano: «quanti furono insinceri, 'falsi' in vita, saranno insinceri, 'malati', da morti».⁴ Essendo la malattia la pena che Dante ha assegnato ai dannati dell'ultima bolgia, si dovrà intendere questa come un elemento che svela la natura e le caratteristiche del peccato che essi hanno commesso; a fronte di questa considerazione, può essere utile partire dalla nozione medievale di malattia per provare a offrire una spiegazione più complessa (e, forse, più convincente) del contrappasso che regola il tormento dei falsari. Il mondo medievale, avendo ereditato attraverso la mediazione del mondo arabo la dottrina patologica umorale da Ippocrate e Galeno, concepisce la malattia come il risultato dell'alterazione o della corruzione dell'equilibrio quantitativo o qualitativo degli umori corporali (sangue, flegma, bile nera e bile gialla) che dovrebbe garantire lo stato di salute ottimale di un corpo; la malattia è in altri termini una variazione

¹ Le riflessioni che si espongono in questo articolo, nate nelle sessioni sulla bolgia dei falsari del Seminario Complutense di Dantologia, svolto in modalità telematica l'autunno del 2020, e poi sviluppate nell'ambito del progetto Una Europa "Dante and the Multiplicity of Cultures in Medieval Europe", sono inseparabili da quelle esposte nell'articolo di Juan Varela-Portas de Orduña pubblicato in questo stesso volume.

² Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci, 2016 (nella nota a *Inf.* XXIX, 57).

³ Si vedano, oltre al citato commento di Inglese, quello di Saverio Bellomo in Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013 (nell'introduzione al canto XXIX).

⁴ V. Lucchesi, *Giustizia divina e linguaggio umano. Metafora e polisemia del contrappasso dantesco*, in «Studi Danteschi», 1991 (LXIII), pp. 53-126, a p. 124.

della loro perfetta proporzione e della loro naturale mescolanza. Questa nozione è trasmessa in termini molto limpidi da Isidoro di Siviglia (*Etym.* IV, v, 1-4): «Sanitas est integritas corporis et temperantia naturae [...]. Morbi omnes ex quattuor nascuntur humoribus, id est ex sanguine et felle, melancholia et phlegmate. [Ex ipsis enim reguntur sani, ex ipsis laeduntur infirmi. Dum enim amplius extra cursum naturae creverint, aegritudines faciunt]».

La teoria della complessione corporea e la nozione di malattia come discrasia sono rintracciabili in modo ampio e trasversale nell'opera dantesca.⁵ Al concetto di malattia come squilibrio degli umori corporali e delle loro qualità primarie sembra alludere anche l'aggettivo *sconcia*, utilizzato ben due volte per descrivere la pena dei falsari. Nel canto XXIX, è Dante stesso a definire in questo modo la particolare patologia che affligge gli alchimisti quando si rivolge a due di loro per conoscere la loro identità e la loro provenienza: «ditemi chi voi siete e di che genti; / la vostra sconcia e fastidiosa pena, / di palesarvi a me non vi spaventi» (vv. 106-108). Nel canto successivo, con l'atteggiamento di superiore e sprezzante distacco che lo caratterizza,⁶ è il falsificatore di denaro maestro Adamo a definire «gente sconcia» (*Inf.* XXX, 85) gli altri dannati della bolgia. In entrambi i casi l'aggettivo si riferisce in modo esplicito alle conseguenze fisiche della pena che subiscono i falsari, che deforma e deturpa la loro materia corporale, forse da interpretare in senso specifico: la malattia determina sproporzioni e disarmonie nelle membra e negli umori vitali.⁷

Qualche ulteriore chiave interpretativa sul modo particolare in cui la malattia illustra e spiega la natura del crimine di falsificazione così come Dante lo concepisce si trova poi nelle due similitudini analitiche che aprono la triste visione de «l'ultima chiostra / di Malebolge» (*Inf.* XXIX, 40-41). Nella prima comparazione, costruita

⁵ Per una sintetica visione d'insieme sulla *Vita nova* e la *Commedia*, è utile il recente articolo di Natascia Tonelli, *Medicine*, in M. Gragnolati, E. Lombardi, F. Southerden (a cura di), *The Oxford Handbook of Dante*, Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 227-241. Per quanto riguarda il *Convivio* e la *Monarchia*, si rimanda, rispettivamente, a P. Ureni, *Aspetti eterodossi del pensiero medico. Una filigrana galenica nella scrittura di Dante*, in C. Cattermole Ordóñez, C. de Aldama Ordóñez, C. Giordano (a cura di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*. Atti del convegno di Madrid, 5-7 novembre 2012, Madrid (Alpedrete), La Discreta, 2014, pp. 303-324 e P. Ureni, *Medicine and Dante's Political Thought*, in M.L. Ardizzone (a cura di), *Dante as Political Theorist. Reading Monarchia*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2018, pp. 209-222. Si veda anche M.C. Iglesias Rondina, *El «accidioso fummo» y «la belletta negra» en «Inferno» VII, vv. 100-124: Posible influencia de la teoría de los humores*, in «Tenzone», VII (2006), pp. 51-69.

⁶ Sulla volontà del dannato di allontanare da sé la realtà che lo circonda, e, più in generale, sul carattere mistificatore degli interventi del falsario di monete si è soffermato Enrico Fenzi in *Il canto XXX dell'«Inferno»*, in «Quaderns d'Italia», X (2005), pp. 171-193, in particolare a p. 185.

⁷ Si veda la prima accezione del termine in I. Fallaci, s.v. *sconcio*, in *Tesoro della lingua italiana delle origini* (consultato on-line).

secondo lo schema dell'accumulo e del superamento iperbolico⁸ (come già nel canto precedente – *Inf.* XXVIII, 7-21 – a cui questo è strettamente legato), Dante afferma che il fetore di carne in decomposizione e i lamenti che si odono nella bolgia superano di gran lunga i miasmi e le espressioni di sofferenza che si avvertirebbero se tutti i malati degli ospedali della Valdichiana, della Maremma e della Sardegna fossero riuniti nella stessa fossa:

Qual dolor fora, se de li spedali
di Valdichiana tra 'l luglio e 'l settembre
e di Maremma e di Sardigna i mali
fossero in una fossa tutti 'nsebre,
tal era quivi e tal puzzo n'usciva
qual suol venir de le marcite membre (*Inf.* XXIX, 46-51).

Si tratta, come giustamente hanno notato molti dei commentatori del canto, di zone paludose e, particolarmente d'estate, infestate dalla malaria, malattia allora attribuita agli effluvi nocivi prodotti dalle acque stagnanti e dunque, più in generale, alla putrefazione e corruzione della materia. Alla corruzione della materia naturale rinvia anche la similitudine della peste di Egina che, sul modello della lunga narrazione ovidiana (*Met.* VII, 523-660), stabilisce una relazione, anch'essa di superamento, tra la «tristizia» (v. 58) prodotta dalla visione dei corpi malati e putridi dei dannati, che languiscono ammutoliti e sofferenti sul fondo della bolgia, e quella causata dal terribile spettacolo della strage causata sull'isola di Egina dalla fulminante pestilenza che infettò e uccise gli animali e gli esseri umani sotto lo sguardo sofferente del re Eaco:

Non credo ch'a veder maggior tristizia
fosse in Egina il popol tutto infermo,
quando fu l'aere sì pien di malizia
che li animali, infino al picciol vermo,
cascaron tutti, e poi le genti antiche,
secondo che i poeti hanno per fermo
si ristorar di seme di formiche;
ch'era a veder per quella oscura valle
languir li spiriti per diverse biche (*Inf.* XXIX, 58-66).

È stato osservato che nel testo dantesco rimane sottintesa l'informazione sull'origine divina dell'epidemia contagiosa, provocata dall'ira di Giunone per un tradimen-

⁸ Un'accurata analisi delle due similitudini si trova in G. Ledda, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2019, pp. 121-123.

to di Giove (cfr. *Met.* VII, 523-525). Viene esplicitata invece la causa naturale della piaga, i letali miasmi che si espandono velocemente e senza ostacoli attraverso l'aria (v. 60). A distruggere l'isola di Egina è infatti una «pestilenza per corrompimento d'aere», per citare l'espressione usata da Dante in *Conv.* IV, xxvii, 17, là dove, a detta di Palumbo, «l'interesse maggiore si appunta non sulla morte e sulla malattia, ma sul rinnovamento del popolo, falcidiato dalla peste». ⁹ Tale rigenerazione, segnata dalla trasformazione, per intervento divino, delle formiche sopravvissute al contagio in essere umani da cui nascerà il popolo dei mirmidoni (*Met.* VII, 615-670), è solo annunciata nella similitudine del canto XXIX (vv. 62-64), in evidente contrapposizione con la realtà infernale, dove non c'è invece nessuna possibilità di scampo o di rinascita per i dannati in essa puniti.

Nonostante Dante riduca qui all'essenziale i contenuti della lunga narrazione ovidiana, a cui si ispira da vicino anche dal punto di vista delle scelte lessicali, ¹⁰ nel testo dantesco è evocato implicitamente tutto l'episodio delle *Metamorfosi*. Ovidio descrive in modo dettagliato il processo naturale che conduce dalla putrefazione dell'acqua dei laghi e dei fiumi avvelenati dai serpenti (*Met.* VII, 533-535), alla diffusione del potente morbo attraverso l'aria, con il conseguente contagio delle diverse specie di animali (vv. 536-548: i cani, gli uccelli, le pecore, i buoi, i tori, i cavalli, i cinghiali, i cervi, gli orsi), ¹¹ i cui corpi, putrefacendosi e corrompendosi, contribuiscono ulteriormente alla propagazione della micidiale pestilenza: «dilapsa lique-scunt / adflatuque nocent et agunt contagia late» (vv. 550-551). Di conseguenza, dalla campagna l'epidemia arriva velocemente in città (vv. 552-553: «Pervenit ad miseris damno graviore colonos / pestis et in magnae dominatur moenibus urbis»), infettando anche gli esseri umani e producendo una situazione di completa decomposizione etico-politica del tessuto sociale (vv. 563-581): gli uomini perdono ogni speranza nella guarigione e, di conseguenza, l'interesse nell'utile (vv. 566-567: «et nulla, quid utile, cura est: utile enim nihil est»), e, ignari della causa della malattia che li affligge, sono portati dalla disperazione a fuggire dalle proprie case e a vagare moribondi per le strade (vv. 574-577: «corpora devolvunt in humum fugiuntque

⁹ M. Palumbo, *Canto XXIX. La metamorfosi imperfetta: alchimia e bestiario danteschi*, in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno*, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 912-938, a p. 926.

¹⁰ Si veda E. Draskóczy, *Intertesti ovidiani e biblici, scienza medica e simbolismo teologico nella bolgia dei falsari: la peste di Egina emulata dalla lebbra e la scabbia dei falsari di metallo*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, cit., pp. 271-288, in particolare a pp. 273-274.

¹¹ Per quanto riguarda la riduzione operata da Dante dell'enumerazione ovidiana delle specie contagiate (*Met.* VII, 536-537) ai versi 61-62, e le due opposte interpretazioni dell'espressione «infino al picciol verme» ('fino al piccolo verme incluso' o 'fino al piccolo verme escluso') si rinvia a G. Ledda, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella Commedia di Dante*, cit., pp. 122-123, dove l'autore si mostra incline alla seconda lettura, la quale implica un'interpretazione generica del termine *vermo*, che alluderebbe alle formiche sopravvissute della fonte latina.

penates / quisque suos, sua cuique domus funesta videtur, / et quia causa latet, locus est in crimine; partim / semianimes errare viis, dum stare valebant»), con la conseguente distruzione di tutti i vincoli sociali. La degenerazione agisce anche in ambito religioso e annulla il legame della popolazione con il divino (vv. 602-614): i cadaveri rimangono spesso insepolti e abbandonati alle porte degli altari privati ormai della loro funzione sacrale oppure vengono bruciati in roghi senza onori funebri (vv. 606-610: «corpora missa neci nullis de more feruntur / funeribus [neque enim capiebant funera portae]: / aut inhumata premunt terras aut dantur in altos / indotata rogos; et iam reverentia nulla est, / deque rogis pugnant alienisque ignibus ardent»)»).

Come anticipato, tutta questa narrazione è svolta dalla prospettiva del re Eaco che osserva con orrore l'annientamento dell'isola: da qualsiasi parte egli rivolga lo sguardo, la visione è quella del popolo che giace afflitto a terra, «quo se cumque acies oculorum flexerat, llic / vulgus erat stratum» (*Met.* VII, 584-585), così come nella bolgia appaiono a Dante i corpi accalcati dei falsari (v. 66). La ripresa dantesca del modello latino e, in concreto, l'esplicito riferimento al fatto che a infermare sia tutto un popolo (v. 59), suggerisce che la falsificazione è concepita da Dante come un reato che ha effetti micidiali sulla comunità politica nel suo insieme, effetti di disgregazione sociale come quelli prodotti a Egina dall'epidemia contagiosa. Che entrambe le similitudini analizzate identifichino nella corruzione della materia naturale l'origine dei morbi che colpiscono la popolazione, corrompendo a sua volta i corpi dei malati, incoraggia poi ulteriori considerazioni, anch'esse di natura politica, relative al contrappasso cui sono sottoposti i falsari. Si potrebbe infatti ipotizzare che, al di là delle caratteristiche specifiche di ognuno dei quattro tipi di dannati riuniti nella decima bolgia (falsari di metalli o alchimisti, falsari di persona, falsari di moneta e falsari di parole), le anime sono punite nel loro insieme con la corruzione dei loro umori, della materia corporale, trasformata dalla malattia in «materia nauseante» e «decomposta»,¹² così come loro stessi, con i loro delitti di natura fraudolenta hanno corrotto, alterato e squilibrato le basi materiali del corpo sociale, e più precisamente: i beni materiali, l'identità giuridica, la moneta e il linguaggio.

In definitiva, si direbbe che i falsari della decima bolgia soffrono nei loro corpi malati e sfigurati le conseguenze dannose che i loro delitti hanno per la salute del corpo sociale e politico nel suo insieme.¹³ Questa ipotesi accoglie un'interpretazio-

¹² M. Palumbo, *Canto XXIX. La metamorfosi imperfetta: alchimia e bestiario danteschi*, cit., p. 924.

¹³ Si veda R.M. Durling, *Dante among the Falsifiers*, in A. Maldelbaum, A. Oldcorn, C. Ross, R.M. Durling (a cura di), *Lectura Dantis. Inferno: A Canto-by-Canto Commentary*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 392-405, a p. 397. Per quanto riguarda le concezioni organicistiche della società nel Medioevo e l'uso frequente della metafora corporea per designare la comunità politica (sia essa in salute o malata), si rinvia a J. Le Goff, *Il corpo nel Medioevo*, Roma, Laterza, 2005; G. Briguglia,

ne del contrappasso dei falsari analoga a quella proposta, tra gli altri, da Anna Maria Chiavacci Leonardi¹⁴ nella sua introduzione al canto XXIX – «i falsari [...] sono dunque puniti con la malattia, che altera e corrompe il loro aspetto fisico come essi alterarono la natura di ciò che falsificarono» – ma la sviluppa in termini organicistici e, dunque, da una prospettiva che mette in luce le conseguenze politiche e sociali del peccato di falsificazione. Mentre i seminari di discordia e di scisma della bolgia precedente – secondo l'interpretazione offerta da Juan Varela-Portas de Orduña nel suo commento al canto –¹⁵ distruggono la forma del corpo politico, cioè la concordia e l'amore per il prossimo, sembra che i falsari abbiano colpito direttamente le basi materiali della società, gli elementi che garantiscono, per così dire, la salute della sua «anima vegetativa». E questo sia per quanto riguarda la natura in generale (si pensi agli alchimisti e ai falsari di moneta), sia per quanto riguarda la natura specificamente umana (si pensi ai falsari di persona e i falsari di parola).

Ha un'importanza decisiva, in quest'ottica, che gli elementi falsati dai quattro tipi di dannati della decima bolgia siano precisamente gli stessi citati da Aristotele nel primo libro della *Politica*, là dove, ragionando sugli aspetti costitutivi della *polis* – gli elementi cioè che ne fondano la natura e garantiscono la sopravvivenza materiale della famiglia, del villaggio e della città –, il filosofo si sofferma in modo esplicito sui beni materiali necessari alla vita (*Pol.* I, 8-9), sui rapporti di autorità e subordinazione che si instaurano naturalmente tra i membri della comunità domestica – padrone-schiavo (rapporto di padronanza), marito-moglie (rapporto di coniugalità), padre e figli (rapporto di paternità): I, 3, 1253b; I, 4-7; I, 13-14 –, sulla moneta come mezzo di scambio di beni (I, 9, 1257a) e sul linguaggio inteso come strumento di comunicazione tra gli esseri umani (I, 2, 1253a).¹⁶ Effettiva-

Il corpo vivente dello stato. Una metafora politica, Milano, Mondadori, 2006 e E. Brilli, *Firenze e il profeta. Dante tra teologia e politica*, Roma, Carocci, 2012, in particolare pp. 215-222, dove la studiosa identifica nella simbologia del corpo malato uno dei campi metaforici impiegati da Dante per la rappresentazione di Firenze come *civitas diaboli*.

¹⁴ Dante Alighieri, *Divina Commedia. Inferno*, commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2016 (nell'introduzione al canto XXIX).

¹⁵ D. Alighieri, *Divina Comedia. Inferno*, edición anotada bilingüe de R. Arqués Corominas, C. Cappuccio, C. Cattermole Ordóñez, R. Pinto, J. Varela-Portas de Orduña, E. Vilella Morató, traducción de R. Pinto, Madrid, Akal, 2021 (nel cappello introduttivo al canto XXIX).

¹⁶ Che Dante conoscesse, se non la *Politica*, almeno il commento che scrisse Tommaso d'Aquino, è confermato dalle citazioni o riformulazioni del pensiero in essa contenuto che si ritrovano nella sua opera, a partire dal citatissimo passo del quarto trattato del *Convivio* che, sul modello esplicito di Aristotele, definisce l'uomo come «compagnevole animale» (*Conv.* IV, iv, 1), in quanto essere dotato di bisogni che per essere soddisfatti richiedono necessariamente l'esistenza di una comunità familiare e politica («umana civiltade») che garantisca la «sufficienza» economica, e riassume poi il primo capitolo del primo libro del trattato di Aristotele, con l'aggiunta del regno come ultima tappa della progressione naturale dei rapporti politico-sociali (famiglia-villaggio-città-regno). Si veda il commento al passo di Fioravanti in Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, canzoni a

mente, se procediamo nell'ordine in cui Dante incontra le diverse categorie di falsari che accoglie la bolgia, si può osservare che i falsificatori di metalli (o alchimisti) del canto XXIX, rappresentati nella bolgia da Capocchio e da Griffolino d'Arezzo, falsificano con la loro arte perversa la natura dei beni materiali necessari alla sopravvivenza materiale degli esseri umani, quelli che, aristotelicamente, fanno parte dell'economia della città perché coprono i bisogni essenziali di sussistenza, e li trasformano in merci prive di qualsiasi tipo di utilità per la vita.¹⁷

Particolarmente nocivo per la salute della comunità sociale e politica nel suo insieme è anche il reato di falsificazione della persona commesso dalla seconda categoria di dannati della bolgia, da intendere, come suggerisce il falso testamento dettato da Gianni Schicchi a proprio vantaggio e a vantaggio di suo cugino Simone Donati (*Inf.* XXX, 42-45), come una falsificazione dell'identità giuridica altrui (in questo caso di quella di Buoso Donati nel letto di morte), un reato molto comune nel Medioevo che poteva effettivamente mettere in crisi il sistema delle relazioni personali e giuridiche. È poi da notare che il peccato commesso dal «folletto» (v. 32) si configura come un attentato contro «i legittimi diritti ereditari altrui»,¹⁸ come un'interruzione, dunque, del processo di naturale trasmissione del patrimonio di Buoso Donati ai figli e, di conseguenza, come un grave stravolgimento dei vincoli familiari e dell'economia domestica nel suo insieme. Essendo la malattia che colpisce Gianni Schicchi (e gli altri impostori della persona) una forma di pazzia furiosa generata dalla rabbia canina, può essere interessante ricordare che secondo un principio giuridico medievale ereditato dal diritto romano, i furiosi – detti anche frenetici – compaiono tra le categorie di individui escluse dalla *facultas testandi*, come ben ricorda lo stesso Dante citando il *Digesto* in *Conv.* IV, xv, 17, proprio in un passo commentato da Paola Ureni¹⁹ a conferma dell'ipotesi della presenza di nozioni di medicina di tradizione galenica nel trattato:

E secondo malizia o vero difetto di corpo, può essere la mente non sana: quando per difetto d'alcuno principio della nativitate, sì come [sono] mentecatti; quando

cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2019. Per un'analisi accurata del modo in cui sia Tommaso d'Aquino sia Dante accentuano la dimensione economicista già presente nella riflessione aristotelica sulla naturale sociabilità dell'essere umano si rinvia a M. Pérez Carrasco, *Animal domesticum et civile: orden económico y orden político en Tomás de Aquino, Jacobo de Viterbo, Juan Quidort y Dante Alighieri*, in «Revista Española de Filosofía Medieval», XXVII /1 (2020), pp. 47-66.

¹⁷ Argomenta in modo più approfondito la questione Varela-Portas in questo stesso volume, chiamando in causa per la sua interpretazione il passo del *De vulgari eloquentia* (II, ii, 6-7) in cui la salute (*salus*) corporale è messa direttamente in relazione con il concetto di utile (*utilitas*).

¹⁸ M. Finzi, *I falsari nell'Inferno dantesco*, Firenze, Olschki, 1965, p. 19.

¹⁹ P. Ureni, *Aspetti eterodossi del pensiero medico. Una filigrana galenica nella scrittura di Dante*, cit., p. 315.

per l'alterazione del cervello, sì come sono i frenetici. E questa infertade intende la legge quando lo Inforzato dice: In colui che fa testamento, di quel tempo nel quale lo testamento fa, sanitate di mente, non di corpo, è da domandare.

Anche il peccato di «Mirra scellerata» (*Inf.* XXX, 38), nonostante il suo legame con quello commesso da Gianni Schicchi sia sembrato a Saverio Bellomo «estrinseco» e ad esso non «pacificamente assimilabile»,²⁰ mi sembra possa essere interpretato come uno stravolgimento del sistema delle relazioni interpersonali che, sulla scia di Aristotele, fondano la comunità domestica e, quindi, la città.²¹ Effettivamente, l'impostura dell'appropriazione di una falsa identità, effettuata da Mirra «falsificando sé in altrui forma» (*Inf.* XXX, 41) al fine di diventare amante («amica», v. 39) del padre Cinira, è da considerarsi, come spiega al personaggio di Dante l'alchimista Griffolino d'Arezzo (vv. 37-41), una violazione del corretto vincolo di amore («dritto amor», v. 39) paterno e filiale. Già nell'episodio ovidiano cui Dante si ispira per la costruzione del personaggio (*Met.* X, 298-502), il crimine commesso da Mirra è esplicitamente presentato come un'infrazione di tale vincolo dalla donna stessa, che, ancor prima di aver giaciuto con il padre, implora gli dèi consapevole della gravità del reato che si appresta a compiere: «di, precor, et pietas sacraque iura parentum, / hoc prohibete nefas scelerique resistite nostro» (*Met.* X, 321-322). La disperazione porta Mirra a lamentarsi addirittura delle leggi umane che proibiscono l'incesto, in opposizione alle leggi della natura che permetterebbero invece a molti animali di procreare con i propri padri o le proprie madri (vv. 323-340), considerazione anch'essa fraudolenta se intesa da una prospettiva come quella su cui è costruita la bolgia dei falsari, che, sul modello di Aristotele, vede nella comunità domestica e nelle loro relazioni interne, tra cui quella paterno-filiale, il primo nucleo della naturale sociabilità e politicità dell'essere umano.²²

Che il peccato di Mirra sia da intendere in senso essenzialmente politico mi pare poi confermato dall'Epistola VII, dove Dante, rivolgendosi a Enrico VII che

²⁰ Nell'introduzione al canto XXX, in Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, cit.

²¹ E si potrebbe forse interpretare in questa direzione anche la doppia e complessa similitudine mitologica che apre il canto XXX (vv. 1-27) e paragona la rabbia violenta che punisce Gianni Schicchi e Mirra a due esempi classici di insania. Entrambi di origine ovidiana – per cui si veda M. Picone, *L'Ovidio di Dante*, in Id., *Scritti danteschi*, a cura di A. Lanza, M. Ciccuto, Ravenna, Longo, 2017 pp. 193-221 – gli episodi di Atamente ed Ecuba contengono difatti anch'essi elementi che rimandano alla distruzione dei vincoli intrafamiliari. Per un'analisi completa della similitudine si rimanda a E. Rebuffat, *Furie d'uomini, di bestie e di dannati* («*Inf.*» XXX 22-27), in «*Rivista di Studi Danteschi*», XI/2 (2011), pp. 374-396.

²² È forse utile ricordare, per capire la gravità del peccato di Mirra, che il termine «padre» ricorre spesso in Dante nel senso giuridico-politico di *pater familias* (cfr. *Dve* I, xviii, 1: «quod quidem vere paterfamilias esse videtur» e *Mon.* I, v, 5: «Si consideremus unam domun, cuius finis est domesticos ad bene vivere preparare, unum oportet esse qui regulet et regat, quem dicunt pater familias»).

indugia in Lombardia, invita l'imperatore a scendere in Toscana e a concentrare tutti gli sforzi a Firenze, vero centro della rivolta antighibellina. Nella lunga requisitoria contro la città, ai paragrafi 23-28 dell'epistola, Firenze è personificata precisamente in Mirra «scelestis et impia in Cinare patris amplexus exestuans» (24), colpevole come lei di aver sedotto il padre (qui il pontefice Clemente V). E tra le altre immagini utilizzate per rappresentare negativamente Firenze nell'epistola c'è anche quella della pecora malata («languida pecus», 24) che esalando i suoi miasmi infetta tutto il gregge con il suo atteggiamento ribelle («vere fumos, evoparante sanie, vitiantes exhalat, et inde vicine pecudes et inscie contabescunt», 26). Quest'ultima immagine, in quanto chiara manifestazione testuale dell'uso politico della metafora del corpo sociale malato, potrebbe appoggiare ulteriormente l'interpretazione in senso politico del contrappasso dei falsari nel suo insieme.²³ Un ultimo aspetto della costruzione dantesca della decima bolgia conferma la dimensione politica del loro peccato, dal momento che la patologia specifica a loro assegnata come pena – la rabbia canina o idrofobia che li condanna alla follia e alla corsa forsennata e violenta attraverso la bolgia (*Inf.* XXX, 26-27): «mordendo correvan di quel modo / che 'l porco quando del porcil si schiude» – richiama spesso nel lessico dantesco, come ha osservato Elisa Brilli, «l'autodivorazione politica»²⁴ e, dunque, l'atteggiamento autodistruttivo delle città degenerate e corrotte, e segnatamente della città di Firenze.

Anche la contraffazione del fiorino d'oro, di cui è responsabile maestro Adamo, l'ultima anima di Malebolge con cui il viaggiatore dialoga, corrompe le basi materiali del corpo sociale. Il suo reato colpisce in effetti un elemento socialmente utile e fondativo di comunità, essendo la moneta, se ci si attiene alle considerazioni aristoteliche, lo strumento utilizzato dai cittadini come necessario mezzo di scambio, da loro inventato, nei termini di Tommaso d'Aquino, «pro commutatione rerum necessarium» (*Sententia libri Politicorum* 1, I 7 6), per garantire cioè la proporzionalità e la giustizia dello scambio di beni necessari alla sussistenza materiale:

per facilitare gli scambi si convenne di dare o di accettare un qualche cosa che, essendo utile esso stesso, possedesse il vantaggio di essere utilmente impiegabile

²³ Per quanto riguarda la metafora della città-donna in Dante si rinvia a E. Brilli, *Firenze e il profeta*, cit., pp. 223-229. Si veda anche il commento di M. Baglio in Dante Alighieri, *Epistole – Egloghe – Questio de aqua et terra*, a cura di M. Baglio, L. Azzetta, M. Petoletti, M. Rinaldi, intr. di A. Mazzucchi, nuova edizione commentata delle *Opere di Dante*, vol. V, Napoli, Salerno Editrice, 2016. Un'analisi del linguaggio metaforico dell'epistola in G. Tomazzoli, *Funzioni delle metafore nelle epistole arrighiane*, in A. Montefusco, G. Milani (a cura di), *Le lettere di Dante, ambienti culturali, contesti storici e circolazione dei saperi*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, pp. 147-164.

²⁴ E. Brilli, *Firenze e il profeta*, cit., p. 222.

per le necessità della vita, come il ferro o l'argento o anche qualche altro materiale, dapprima definito semplicemente nella sua dimensione e nel suo peso, poi con l'impressione di un carattere, che potesse dispensare dall'effettuare la misurazione, e che servisse di marchio indicante la quantità (*Pol. I, 9, 1257a*).²⁵

Basta rinviare all'articolo di Paola Ureni e Vittorio Bartoli sulla malattia specifica che punisce il monetiere per cogliere la precisione con cui Dante fa riferimento alle conoscenze mediche del suo tempo relative ai meccanismi fisiologici e alla sintomatologia dell'idropisia-ascite che punisce la falsificazione della moneta, le cui caratteristiche il poeta avrebbe appreso nei loro termini essenziali, come suggerì già Contini e hanno poi confermato altri studiosi,²⁶ dal settimo libro del *De Proprietatibus Rerum* dell'enciclopedista Bartolomeo Anglico.²⁷ Dalla descrizione dettagliata della malattia, causata da una disfunzione del fegato nella seconda digestione che ostacola la corretta conversione del succo alimentare in umori («l'omor che mal converte», *Inf. XXX, 53*), con la conseguente corruzione del flegma e l'infarcimento di materiale acquoso flegmatico nelle varie parti del corpo, si può evincere che «il dannato è punito dal suo stesso peccato: i falsificatori hanno aggiunto metalli vili al pregiato e qui hanno il corpo invaso di cattivi umori». ²⁸ Si potrebbe aggiungere, da questo punto di vista, che la sproporzione delle membra del corpo («che 'l viso non risponde alla ventraia», v. 54) che a conseguenza di tale patologia permette di equiparare il corpo del falsario a un liuto (vv. 49-51), con la degenerazione dell'aspetto umano che ciò implica, riproduce e castiga a un tempo l'adulterazione della natura del fiorino nel suo preciso aspetto tecnico: la sostituzione di tre dei ventiquattro carati di oro puro con «tre carati di mondiglia» (v. 90) che lo stesso maestro Adamo confessa di aver operato, scaricando le proprie colpe sui conti Guidi di Romena che a suo dire lo «indussero a batter li fiorini» (v. 89), altera infatti il rapporto di equivalenza, ovvero la proporzione, tra la materia della moneta contraffatta (l'oro) e la sua forma (il sigillo del santo patrono di Firenze che ne garantisce pubblicamente l'autenticità e il valore). Non a caso il monetiere definisce il fiorino come la «lega suggellata del Batista» (v. 74), con una perifrasi che, come ha notato Enrico Fenzi, denuncia a sua insaputa «il carattere sacrilego

²⁵ Le citazioni sono tratte da Aristotele, *Politica*, a cura di C.A. Viano, Milano, Mondadori-BUR Rizzoli, 2002, p. 109. Si veda anche *Et. Nic. V, 5, 1133a* e *1133b*.

²⁶ G. Contini, *Sul XXX dell'«Inferno»*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 159-170. Ad esso Dante si ispira presumibilmente anche per le caratteristiche delle altre malattie della bolgia, che sono ancora da analizzare in modo esaustivo per trarre delle conclusioni sul contrappasso specifico di ogni categoria di falsificazione.

²⁷ V. Bartoli, P. Ureni, *La malattia di Maestro Adamo*, in «Studi danteschi», LXVII (2002), pp. 1-28. Si veda anche V. Bartoli, *L'idropisia di maestro Adamo in «Inferno» XXX. Importanza della dottrina umorale di Galeno nel medioevo*, in «Tenzone», VIII (2007), pp. 11-29.

²⁸ V. Bartoli, P. Ureni, *La malattia di Maestro Adamo*, cit., p. 14.

della sua azione, diretta contro un oggetto ch'era posto sotto la diretta sorveglianza e protezione del santo»²⁹ e, pertanto, la gravità di un peccato che corrompendo il legame (*la lega*) dei cittadini con il loro santo corrompe anche quello che unisce in comunità i cittadini tra di loro.

Che in virtù di un diffuso *topos* di origine oraziana l'idropisia, e l'intensa sete da essa provocata, fosse comunemente associata all'avarizia, è poi stato notato ripetutamente dalla critica.³⁰ Sono infatti molto numerosi i riferimenti all'insopportabile sete patita da maestro Adamo a causa della malattia che lo affligge: ai vv. 55-57 Dante attribuisce all'idropisia la sete che obbliga il dannato ad aprire le labbra – «come l'etico fa, che per la sete / l'un verso 'l mento e l'altro in sù rinverte» –; ai vv. 62-63, citando la parabola evangelica di Lazzaro e il ricco epulone (*Luc.* 16, 24), è lo stesso monetaire a lamentarsi della sua condizione infernale e a rimpiangere un passato di abbondanza – «io ebbi, vivo, assai di quel ch'io volli / e ora, lasso!, un gocciol d'acqua bramo» –; nella “tenzone” con Sinone, la sete appare sia nelle battute del greco, al verso 121, «E te sia rea la sete onde ti crepa», sia in quelle di Maestro Adamo, «ché, / s' i' ho sete e omor mi rinfarcia» (v. 126). Non si dimentichi l'allusione alla sete che si trova nel richiamo alla «Fonte Branda» (v. 78), alla cui acqua il dannato sarebbe felice di rinunciare se potesse in cambio godere della visione dei conti Guidi di Romena puniti come lui nell'inferno (vv. 76-78).

Su questo aspetto, e più in generale sulla forte presenza dell'acqua nell'episodio – non a caso l'elemento naturale che secondo la dottrina medica umorale a cui si rifà Dante per la costruzione delle malattie della bolgia è legato all'umore flegmatico, la cui corruzione è, per l'appunto causa di idropesia –³¹ mi sembra ci sia ancora un ampio margine di approfondimento, soprattutto alla luce degli interessanti spunti per la riflessione che offre a tale proposito Giacomo Todeschini in un libro di recente pub-

²⁹ E. Fenzi, *Il canto XXX dell'Inferno*, cit., p. 188.

³⁰ Si veda, per esempio, G. Contini, *Sul XXX dell'«Inferno»*, cit. La sete è associata all'avarizia anche nel celebre passo di *Conv.* IV xii 1 in cui si ragiona sull'imperfezione delle ricchezze, «false traditrici» che promettono di «tòrre ogni sete e ogni mancanza» e invece poi «recano sete di casso febricante intollerabile». Da vincolare all'avarizia potrebbe essere anche l'immobilità fisica che impedisce a maestro Adamo di ripercorrere, come vorrebbe, la bolgia (v. 81), per cui si rimanda al saggio di Raffaele Pinto sugli avari del purgatorio: *La accidia degli avari. Dante e Pietro di Giovanni Olivi*, in Id., *Pensiero e poesia in Dante. Esercizi di filologia dantesca*, Roma, Aracne, 2021, pp. 177-196.

³¹ «Sicut autem quattuor sunt elementa, sic et quattuor humores, et unusquisque humor suum elementum imitatur: sanguis aerem, cholera ignem, melancholia terram, phlegma aquam» (*Etym.* IV, v, 1-4). Nel suo contributo su questo stesso volume Juan Varela-Portas de Orduña mette in luce come l'elemento terra sia predominante invece nella descrizione degli alchimisti colpiti dalla lebbra serpentina, causata precisamente dalla corruzione dell'umore vincolato alla terra, la bile nera. Da esplorare ancora con attenzione, per ottenere un quadro complessivo della bolgia, gli umori e gli elementi naturali a loro associati che entrano in gioco nella rabbia canina che castiga i falsari di persona e nella «febbre aguta» (*Inf.* XXX, 99) che punisce i falsari di parola.

blicazione: *Come l'acqua e il sangue. Le origini medievali del pensiero economico*.³² Lo studioso sostiene, sulla base di una grande quantità di fonti e riscontri, che il pensiero economico moderno faccia uso di metafore di origine medievale per la raffigurazione dello sviluppo economico come processo organico e, in concreto, per la concezione stessa del benessere del corpo economico in termini di flusso costante e di circolazione ininterrotta di beni. Gran parte del suo saggio è centrata dunque nell'analisi dell'origine e della diffusione di tale metafora, particolarmente attiva tra il XII e il XIV secolo. La concezione medica galenica dell'equilibrio corporeo come risultato di una circolazione calibrata e costante degli umori vitali diventa il paradigma della salute economica del corpo sociale, garantita dalla circolazione razionale e controllata del denaro e delle ricchezze. Di conseguenza, tutti coloro che con i loro abusi economici, dall'usura alla svalutazione della moneta, ostacolano il bene comune arrestando o alterando tale circolazione corrompono l'organismo sociale. È poi decisivo, per apprezzare la presenza dell'elemento acquatico nell'episodio di maestro Adamo, che l'immagine dell'acqua che scorre e fertilizza la terra occorra spesso nei testi patristici per illustrare il flusso regolare e controllato del denaro, ossia la distribuzione razionale della ricchezza necessaria per la sopravvivenza materiale della società.³³ La metafora idrica serve anche a denunciare tutti quegli usi illegittimi del denaro che non irrigano il territorio sociale; l'acqua che stagna viene spesso assimilata a quelle forme di avarizia, come l'usura o l'accumulazione di ricchezze dettata dall'avidità, che ostacolano, alterano o rallentano la salutare e razionale circolazione di beni e monete. E di un uso pervertito del denaro, che trasforma il mezzo in fine, è chiara manifestazione anche il grave peccato di maestro Adamo, la cui contiguità con l'usura, tra l'altro, è suggerita da Dante attraverso una serie di affinità testuali con il canto XVII, come ha notato Andrea Fassò:³⁴ si pensi per esempio alla posizione liminare che occupano entrambi i peccati nella topografia infernale – l'usura si trova punita sull'orlo del precipizio che separa la violenza dalla frode e la falsificazione chiude lo spazio delle Malebolge –, oppure alla ricorrenza del verbo *leccare* in XVII, 74-75, quando l'usurario della famiglia degli Scrovegni chiude il suo intervento con una smorfia «Qui distorse la bocca e di fuor trasse / la lingua, come bue che 'l naso lecchi», e nell'intervento del monetiere che chiude l'alterco con

³² G. Todeschini, *Come l'acqua e il sangue. Le origini medievali del pensiero economico*, Roma, Carocci, 2021, in particolare i capitoli 1. *La circolazione del sangue e del denaro. Il cerchio e il flusso*, alle pp. 19-36; 2. *Le funzioni corporee e gli equilibri. La circolazione e la crescita*, alle pp. 37-56; 4. *Patologie della crescita. Ostacoli allo sviluppo e nemici del corpo*, alle pp. 77-100.

³³ G. Todeschini, *Come l'acqua e il sangue. Le origini medievali del pensiero economico*, cit., pp. 26-29. Si veda anche M. Karp, *Dante's Coins: Currencies of Justice in the Three Kingdoms*, in «Dante Studies», 138 (2020), pp. 97-127.

³⁴ A. Fassò, *Inferno XXX*, in E. Pasquini, C. Galli (a cura di), *Lectura Dantis Bononiensis*, Bologna, Bononia University Press, 2015, vol. V, pp. 21-43. Sull'usura come causa di disgregazione sociale in Dante si veda anche D. Stocchi-Perucchio, *Il maledetto fiore. Dante e il denaro alle origini del capitalismo*, in «Revista Española de Filosofía Medieval», XXVII, 1 (2020), pp. 121-140, a p. 135.

Sinone con un nuovo riferimento alla sete: «e per leccar lo specchio di Narciso / non vorresti a 'nvitar molte parole» (XXX, 128-129). Per tornare al crimine di maestro Adamo, l'adulterazione della sostanza della moneta, e, dunque, l'alterazione del suo valore intrinseco, ha come conseguenza un'alterazione del valore dei beni materiali che il denaro serve a quantificare e al cui scambio giusto e determinato la moneta è finalizzata, come illustra Aristotele sia nel V libro dell'*Etica Nicomachea* sia nel primo libro della *Politica*, già citato.³⁵ L'acqua stagnante che marcisce nel ventre gonfio del monetiere per effetto dell'idropisia («l'acqua marcia / che 'l ventre innanzi a li occhi si t'assiepa», XXX, 122-123)³⁶ punisce precisamente l'anomalia circolatoria provocata dal suo peccato, e, in altre parole, illustra con estrema plasticità le nefaste conseguenze che ha per la salute del corpo economico nel suo insieme l'attentato da lui commesso contro l'utilità sociale che ha la moneta in quanto unità di misura che garantisce la giustizia dello scambio di beni necessari alla vita.³⁷ Acquista in quest'ottica un nuovo significato, al di là del «valore diversivo»³⁸ che essa assume all'interno del discorso ingannevole e perverso di maestro Adamo, la nostalgica rievocazione dei «ruscelletti» del Casentino ai versi 64-69, da interpretare non solo come un riferimento a quella realtà edenica ormai irraggiungibile dal dannato il cui nome e peccato replicherebbero addirittura, rispettivamente, quelli del primo uomo e del peccato originale,³⁹ ma forse anche, più semplicemente, come l'immagine di un organismo sociale sano e incorrotto dove l'acqua/denaro scorre e si distribuisce razionalmente, in dolorosa contrapposizione alla patologia che deforma il corpo del dannato e al corpo economico corrotto e malato che esso rappresenta.

³⁵ Sul rapporto tra la malattia di maestro Adamo e il danno arrecato alla salute della società dalla sua illeggitima manipolazione della moneta offre ancora spunti interessanti per la riflessione il saggio di R. Dragonetti, *Dante et Narcisse ou les fauz-monnayeurs de l'image*, in «Revue des Études Italiennes», IX (1965), pp. 85-146, in cui l'analisi parte dalla nozione di *morbus numericos* sviluppata da Nicole d'Oresme. L'articolo è poi stato puntualmente ripreso da A. Bruni, *Duello di parole, duello di mano nel diverbio tra Maestro Adamo e Simone*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno*, cit., pp. 939-960.

³⁶ Forse non è del tutto inutile ricordare a questo punto che un riferimento implicito all'acqua stagnante si trova anche nella già citata similitudine del canto XXIX che apre la rappresentazione della decima bolgia (vv. 46-51).

³⁷ Sull'apparente ambivalenza nella considerazione dantesca della moneta, da una parte, strumento necessario allo scambio di beni, e dunque, alla sopravvivenza materiale della società, dall'altra, oggetto di critiche in quanto spesso sottoposto a pratiche che ne pervertono l'utilità, si rimanda, tra altri a K. Olson, *Dante's monetary language*, in «Dante Studies», 138 (2020), pp. 195-202; G. Todeschini, *Lessico economico dantesco*, in «Dante Studies», 138 (2020), pp. 232-239; R.L. Martinez, *Real and Figurative Assets: Mixed Economies in Dante's «Commedia»*, in «Dante Studies», 138 (2020), pp. 269-285.

³⁸ E. Fenzi, *Il canto XXX dell'«Inferno»*, cit., p. 187.

³⁹ Hanno trattato questo aspetto del canto, e messo in rapporto con l'allusione all'acqua battesimale implicita nel riferimento a Giovanni Battista del v. 74, S. Musseter, «*Inferno» XXX: Dante's Counterfeit Adam*, in «Traditio» 34 (1978), pp. 427-435; R.M. Durling, *Dante among the Falsifiers*, cit.

Anche i reati dell'ultima categoria di peccatori che Dante incontra nella decima bolgia, i falsari di parola rappresentati da un personaggio di origine biblica, la moglie di Putifarre, e da uno di origine classica, il Sinone dell'*Eneide*, corrompono le basi materiali del corpo sociale. La funzione fondativa di sociabilità che svolge il linguaggio umano, oggetto della loro falsificazione, è affermata esplicitamente da Aristotele nel primo libro della *Politica* (I, 2, 1253a), e ribadita da Dante stesso nel primo libro del *De vulgari eloquentia*, là dove la *locutio* è definita come la facoltà, esclusivamente umana, di dare espressione materiale e di comunicare ad altri quanto concepito razionalmente, e quindi come uno strumento, in senso politico, di comunicazione intersoggettiva:

nam eroum que sunt omnium soli homini datum est loqui, cum solum sibi necessarium fuerit. Non angelis, non inferioribus animalibus necessarium fuit loqui, sed nequicquam datum fuisset eis: quod nempe facere natura aborret. Si etenim perspicaciter consideramus quid cum loquimur intendamus, patet quod nichil aliud quam nostre mentis enucleare aliis conceptum (*Dve. I, ii, 2-3*).

È stato più volte notato che l'argomentazione dantesca è qui fortemente modellata su un passo chiave del commento di Tommaso d'Aquino alla *Politica* di Aristotele dove si insiste sulla funzione civile del linguaggio e dove la *locutio* umana diventa addirittura la conferma della naturale politicità dell'essere umano. Attraverso la parola l'uomo riesce infatti a comunicare con altri sul bene e il male, sul giusto e sull'ingiusto, sull'utile e il nocivo e, dunque, a condividere con altri i principi etici costitutivi di comunità:⁴⁰

Et ideo locutio est propria hominibus; qui hoc est proprium est in comparatione ad alia animalia, quod habeant cognitionem boni et mali, ita et iniusti, et aliorum huiusmodi quae sermone significari possunt. Cum ergo homini datus sit sermo a natura, et sermo ordinetur ad hoc, quod homines sibi invicem communicent in utili et nocivo, iusto et iniusto, et aliis huiusmodi; sequitur, ex quo natura nihil facit frustra, quod naturaliter homines in his sibi communicent. Sed communicatio in istis facit domum et civitatem. Igitur homo est naturaliter animal domesticum et civile (*Sententia libri Politicorum I 1 1 29*).

⁴⁰ Per tale questione si rinvia al commento di Tavoni – Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2017 – e di Fenzi – in Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, nuova edizione commentata della Opera di Dante, vol. III, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Napoli, Salerno Editrice, 2012. Ulteriori chiarimenti in I. Rosier-Catach, *Solo all'uomo fu dato di parlare, Dante gli angeli e gli animali*, in «Rivista di filosofia neoscolastica», III (2006), pp. 435-465 e R. Zanni, *Il «De vulgari eloquentia» tra linguistica, filosofia e politica*, in «Critica del testo», XVI/1 (2011), pp. 279-465.

Si capisce allora il grave danno arrecato alla salute del corpo sociale dai reati di falsificazione di parola commessi dalla moglie di Putifarre, «la falsa ch' accusò Giuseppe» (*Inf.* XXX, 96) di averla sedotta carnalmente dopo essere stata lei a tentare di sedurre, senza successo, il servo del marito (*Gen.* 39, 7-20), e dal greco Sinone che, secondo la narrazione virgiliana, ingannò i troiani con un eloquente discorso e, fingendo di essere scappato dai suoi compatrioti, indusse i nemici ad aprire le mura di Troia al cavallo di legno che avrebbe provocato la distruzione della città (*Aen.* II, 57-198). Il linguaggio umano perde infatti completamente la sua funzione comunicativa e la sua utilità sociale quando, come nei casi puniti nella bolgia, esso diventa oggetto di falsificazione e veicolo di informazioni non vere: quando, in altre parole, a corrompersi è il rapporto che lega i significati ai significanti, ovvero, in termini danteschi, il legame tra i contenuti razionali interiormente elaborati da ogni essere umano e il mezzo sonoro che li esprime ad altri a beneficio della comunità (*Dve* I, iii, 2). Ed è forse rilevante, da questo punto di vista, la reazione severa di Virgilio di fronte al fascino morboso che esercita sul pellegrino la spettacolare e violenta contesa fisica e verbale tra maestro Adamo e Sinone: «Or pur mira / che per poco che teco non mi risso!» (XXX, 131-132), situazione per certi versi parallela a quella che chiude la bolgia dei seminatori di scandalo e di scisma all'inizio del canto XXIX (vv. 4-6), quando Virgilio rimprovera Dante e lo invita a distogliere lo sguardo dai corpi mutilati dei dannati. Tale reazione, oltre a configurarsi verosimilmente, com'è stato ribadito più volte dalla critica, come una palinodia del genere poetico della tenzone, su cui è chiaramente modellato il divario tra i due falsari, è anche da interpretarsi, come ha proposto Fenzi nella sua suggestiva lettura del canto, come una critica della tenzone in quanto «esercizio di falsificazione verbale»,⁴¹ nel senso che le battute e i vituperi che, seguendo lo schema della ritorsione, si scambiano i due dannati per un totale di trenta versi (100-129) non aggiungono nessuna informazione nuova sulla natura della falsificazione e sui peccati concreti delle anime punite nella bolgia, e, di conseguenza, non hanno nessuna utilità per il percorso di apprendimento del *viator*:

Il piacere o l'interesse non sta nella cosa ma nella parola ingiuriosa che torna semplicemente a ridirla [...]. Sì che il gioco incrociato del vituperio [...] ha una natura consapevolmente ludica che, in quanto tale, mette inevitabilmente tra parentesi i fatti e insomma, altera il corretto rapporto tra le parole e le cose, esaltando quelle su queste.⁴²

⁴¹ Fenzi, *Il canto XXX dell'«Inferno»*, cit., p. 193.

⁴² *Ibidem*. E credo non si possa non mettere in relazione questa tipologia di falsificazione verbale, e la degenerazione della parola in vaniloquio che essa comporta, con il «parlare a gioco» a cui l'alchimista Griffolino d'Arezzo attribuisce la sua condanna terrena in *Inf.* XXIX, 112, aspetto analizzato da Juan Varela-Portas in questo stesso volume.

Una tale esaltazione delle parole implica l'annullamento della dimensione razionale del linguaggio in quanto strumento di comunicazione, uno svuotamento, per così dire, del mezzo materiale che lo esprime e, di conseguenza, una distruzione del valore proprio del segno linguistico, che per Dante è «rationale signum et sensuale» (*Dve* I, iii, 2). La zuffa tra i due falsari è dunque manifestazione di un parlare che rinuncia alla specificità del linguaggio umano per diventare semplice espressione sonora, quasi imitazione, priva di contenuto razionale, della voce umana, al modo delle ovidiane gazze parlanti a cui Dante nega la facoltà del linguaggio nel *De vulgari eloquentia*: «quia, talis actus locutio non est, sed quedam imitatio soni nostre vocis, vel quod nituntur imitari nos in quantum sonamus, sed non in quantum loquimur» (I, ii, 7).

In definitiva, anche il peccato di falsificazione di parola appena analizzato, come gli altri tre reati di falsificazione puniti nella decima bolgia, contribuiscono alla distruzione delle viscere del corpo sociale, alle fondamenta stesse della vita civile a cui l'uomo tende per natura: l'autosufficienza materiale è garantita attraverso lo scambio di beni necessari alla vita, ostacolato sia dagli alchimisti sia dal falsificatore di monete; le relazioni interpersonali su cui si fondano la comunità domestica e la città vengono ostacolate invece dall'impostura e dalla falsificazione del linguaggio. Questo rilievo, al di là degli approfondimenti ancora da realizzarsi su ognuna delle malattie che puniscono i diversi peccati e sullo squilibrio umorale da esse provocato (sia nel corpo personale sia in quello sociale), permette di cogliere, mi sembra, nuovi aspetti del contrappasso inscenato nell'ultima zona di Malebolge.

Juan Varela-Portas de Orduña

«O TU CHE COLLE DITA TI DISMAGLIE»: L'ALCHIMIA NELLA DECIMA BOLGIA, FRA EPISTEMOLOGIA E POLITICA

1. L'episodio degli alchimisti è stato considerato dalla critica un episodio minore, e in generale il canto XXIX dell'*Inferno* un canto di transizione dei meno "fortunati" della cantica, la cui prima parte inoltre, dedicata ancora alla nona bolgia e alla figura di Geri del Bello, è quella che ha destato un maggiore interesse.¹ Si suol dire che in esso Dante fa una condanna superficiale dell'alchimia, che riguarda solamente il suo uso fraudolento da parte di personaggi furbeschi, ma che in fondo non ne tratta aspetti più profondi ed essenziali da un punto di vista filosofico o politico. L'opinione più comune, direi unanime, è quella espressa da Steven Botterill:

per Dante l'alchimia non si pone affatto come problema scientifico bensì come questione di ordine etico-morale. Più gli preme, a quanto pare, la *pratica* dell'alchimia con le sue probabili se non inevitabili conseguenze per la condizione morale e spirituale di chi l'esercita, che non la *teoria* che potrebbe sottostare a tale pratica e costituire così l'oggetto di un'analisi genuinamente scientifica. Dante, insomma, è ben lungi dall'analizzare l'alchimia; ne esamina, se mai, l'effetto sui suoi addetti. In

¹ Un dato curioso e forse significativo: nel recente e esaustivo *The Oxford Handbook of Dante* l'unico canto dell'intera *Commedia* che non è citato nemmeno una volta è appunto il XXIX dell'*Inferno*. Un altro dato: nella Bibliografia Dantesca Internazionale il canto ha soltanto 94 occorrenze mentre ad esempio il canto XXVIII ne ha 220 e il canto XXX (per parlare dei canti vicini e non dei più frequentati) ne ha 142. Ci sono state utili per la scrittura di questo contributo le *lecturae* di Pertile, Palumbo e Palmieri: L. Pertile, *Canto XXIX. Such Outlandish Wounds*, in A. Mandelbaum, A. Oldcorn, Ch. Ross (a cura di), *Inferno. A Canto-by-Canto Commentary*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998, pp. 378-391; M. Palumbo, *Canto XXIX. La metamorfosi imperfetta: alchimia e bestiario danteschi*, in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno*, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 912-938; P. Palmieri, *Canto XIX*, in E. Pasquini (a cura di), *Lectura Dantis Bononiensis. Inferno*, Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 475-487. Cito il testo della *Commedia* dall'edizione a cura di G. Inglese, Roma, Carocci, 2016.

questo caso, e con un approccio ben diverso da quello da lui adoperato in altri campi del sapere umano, il poeta-teologo si occupa meno dei dettagli della scienza che non della situazione degli scienziati.²

Per chiarire questo strano atteggiamento dell'Alighieri, Botterill usa la distinzione di Ruggero Bacone fra alchimia operativa (cioè semplice *ars mechanica*) e alchimia speculativa (*scientia naturale* invece),³ riprendendo in modo più elaborato l'osservazione dei commentatori antichi secondo la quale Dante avrebbe condannato soltanto l'alchimia "sofistica" (cioè quella che manipolava o "sofisticava" minerali).⁴ Ma, come non poteva essere altrimenti, Botterill si rende conto immediatamente delle ragioni che farebbero veramente sorprendente – io direi impossibile – questa impostazione dantesca: l'alchimia era un campo del pensiero e della pratica sociale particolarmente vivo e polemico nel momento della scrittura dell'*Inferno*⁵ e riguardava «un ramo della scienza da cui Dante fu sempre affascinato, e cioè della scienza della materia». ⁶ Aggiungerei che Dante, come membro dell'Arte dei medici e speciali, doveva necessariamente avere avuto notizie di prima mano sull'alchimia e potrebbe molto probabilmente – come si desumerà dalla nostra analisi – avere assistito ai lavori delle botteghe alchimiste, e che in aggiunta autori frequentatissimi da Dante, come Alberto Magno o Jean de Meun, trattano a lungo il tema alchemico. Inoltre, è da precisare che la distinzione metodologica fra i due tipi di alchimia creata da Ruggero Bacone non si dava in realtà nella pratica alchemica, nella quale

² S. Botterill, *Dante e l'alchimia*, in P. Boyde, V. Russo (a cura di), *Dante e la scienza*, Ravenna, Longo 1995, pp. 203-211, a p. 204.

³ «Il testo dantesco, però, parla soltanto, come si è visto, del secondo – e inferiore – tipo di alchimia, quella tecnica, pratica, quasi meschina, quella dagli orizzonti ristretti, dalle intenzioni egoistiche, e dai risultati poco fruttuosi – quella insomma di "Griffolino" e Capocchio. [...] Dante preferisce passare sotto silenzio le implicazioni filosofiche (per non dire teologiche) dell'alchimia "speculativa", e sceglie invece di restringersi a pronunciare una condanna rapida e netta di quella "operativa"» (S. Botterill, *Dante e l'alchimia*, cit., p. 206).

⁴ Idea verso la quale Saverio Bellomo nel cappello introduttivo al canto esprime giustissime riserve: «Gli antichi commentatori si affrettano a chiarire che la condanna di D. non è rivolta all'alchimia nel suo complesso, ma solo a quella parte definita "sofistica" (Lana), che consiste nella mancata o parziale trasformazione di metalli in oro, che ne restituisce l'apparenza ma non la sostanza, ingannando così il prossimo. Tuttavia, il testo non consente alcun discrimine, perché anzi in due casi si parla di *alchímia* senza alcuna distinzione, talché si deve pensare che D. condividesse la condanna dell'alchimia metallurgica proibita, nel 1317, da una decretale di papa Giovanni XXII» (D. Alighieri, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013, p. 459).

⁵ «Altro possibile motivo di sorpresa, per chi consideri l'atteggiamento dantesco verso l'alchimia è la riluttanza del poeta ad intervenire nel clamoroso dibattito sulla portata intellettuale e morale della scienza alchimista, specie quella "speculativa", che infuriava proprio negli anni in cui Dante stava dedicandosi agli studi "ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti" (*Convivio* II XII 7) e poi al lavoro della *Commedia*» (S. Botterill, *Dante e l'alchimia*, cit., p. 206).

⁶ S. Botterill, *Dante e l'alchimia*, cit., p. 204.

invece, come spiega Chiara Crisciani, gli artigiani alchimisti avevano una grande consapevolezza teorica della filosofia e dell'epistemologia su cui si fondava il loro mestiere.⁷

Vorrei infatti mostrare in queste pagine come in verità l'episodio degli alchimisti nella decima bolgia esprime, attraverso la sua iconografia allegorica e analitica e la sua impostazione narratologica, una profonda critica non solo alla pratica ma anche alla teoria degli alchimisti, e cioè una critica sociale (politica in senso aristotelico) che parte da una critica epistemologica al «technological dream», alla «decisa hybris», degli alchimisti.⁸

2. Non mi soffermerò sul contrappasso generale della bolgia, anche perché Carlo-
ta Cattermole lo analizza minuziosamente in questo stesso volume: basta dire che i
condannati soffrono nel loro corpo una discrasia o distemperanza delle qualità dei
loro umori,⁹ come punizione, che è allo stesso tempo rappresentazione allegorica,
della “discrasia” che con le loro attività produssero nel corpo politico, corrompendo
la sua materia, cioè le basi materiali che danno fondamento alla società e che la stessa
città deve garantire, come Aristotele spiega nell'inizio della sua *Politica*: vale a dire,
in ordine di apparizione, i beni materiali che compongono l'“economia” (in senso
aristotelico), l'identità giuridica, la moneta, e il linguaggio.¹⁰ Poi ognuna di queste

⁷ «Gli alchimisti considerano la loro – si pensi a “Géber” e allo ps. Lullo – non solo un'arte ma una scienza dotata di *pars theoretica* e *pars practica*. Di più: si tratta di una filosofia, anzi della *melior pars philosophiae*, della sua *medulla*, costruita però, nella sua stessa teoricità, dallo stretto nesso, meglio, dal fondamento nell'*experientia*» (C. Crisciani, *Artefici «sensati»: «experientia» e sensi in alchimia e chirurgia (secc. XIII-XIV)*, in C. Crisciani, A. Paravicini Bagliani (a cura di), *Alchimia e medicina nel Medioevo*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2003, pp. 135-159, a p. 142).

⁸ Sono espressioni di W. Newman riprese da Chiara Crisciani: C. Crisciani, *Esperienza, comunicazione e scrittura in alchimia (secoli XIII-XIV)*, in M. Galuzzi, G. Micheli, M.T. Monti (a cura di), *Le forme della comunicazione scientifica*, Milano, Franco Angeli, 1998, pp. 85-110, a p. 86. Per un'approssimazione di insieme all'alchimia medievale sono imprescindibili: C. Crisciani, *La «Quaestio de alchimia» fra Duecento e Trecento*, in «Medioevo. Rivista di storia della filosofia medioevale», II (1976), pp. 119-168; B. Obrist, *Vers une histoire dell'alchimie médiévale*, in «Micrologus», 3 (1995), pp. 3-43; C. Crisciani, M. Pereira, *L'arte del sole e della luna: alchimia e filosofia nel Medioevo*, Spoleto, CISAM, 1996; M. Pereira, *Arcana Sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Roma, Carocci, 2001; C. Crisciani, M. Pereira, *L'alchimia nel Medioevo*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2016.

⁹ «La medicina del tempo di Dante riteneva che ogni alterazione della *crasi* (o *eucrasia*, secondo la definizione di Galeno), causata da un sovvertimento dell'equilibrio quantitativo, qualitativo e distributivo degli umori e delle loro qualità, comportasse una malattia della disposizione del corpo intero o di una sua parte, per cui si passava dalla disposizione o stato di *Sanitas* a quello di *Aegritudo*» (V. Bartoli, P. Ureni, *La malattia di Maestro Adamo*, in «Studi danteschi», LXVII [2002], pp. 99-116, a p. 109).

¹⁰ È, come al solito, la similitudine analitica che dà inizio all'episodio (*Inf.* XXIX, 46-51) quella che ci fornisce la chiave esegetica, indicando che le malattie dei condannati provengono dalla corruzione o putrefazione della materia, la quale, secondo la scienza del tempo, era la causa che produceva la malaria. Ci si consenta di rinviare al cappello introduttivo e alla nota ai versi del mio commento a questo canto:

discrasie, che colpiscono distinti umori, ci rivelerà ulteriori aspetti di ogni singolo contrappasso e peccato, ma si deve dire prima di tutto che la malattia come tale è contrappasso specialmente conveniente per gli alchimisti in quanto essi si presentavano pubblicamente appunto come medici della materia, approfittando di un paragone creato da Alberto Magno nel *De Mineralibus* che passa poi ai testi alchimisti della seconda metà del Duecento e del Trecento.¹¹ L'identificazione è chiave perché, come vedremo, incide sul tema, fondamentale per l'alchimia, dell'intervento dell'arte sulla natura, ma anche su quello della salute della *polis*. Comunque, è anche importante la specifica malattia degli alchimisti, la lebbra – e più specificamente, seguendo la sintomatologia del *De proprietatibus rerum*, alla quale la descrizione dei vv. 76-85 si attiene evidentemente, la lebbra serpentina –¹² perché, come segnala perspicacemente Bellomo,¹³ i metalli ammalati che l'alchimista doveva guarire erano chiamati metalli lebbrosi. Come spiega Crisciani:

La corruzione degli umori appare implicitamente o esplicitamente anche nella individuazione della “malattia” tipica che affligge i metalli. Scelta non casuale: la lebbra infatti è una malattia a lentissimo decorso, non mortale, che dunque viene ad essere una “seconda natura” – per l'uomo e per i metalli imperfetti. Si presenta con la vistosità e l'aspetto esteriore dei corpi colpiti che dovranno essere curati (tinti, trasformati): occorre “cambiare pelle”.¹⁴

Dante Alighieri, *Divina Comedia. Inferno*, a cura di R. Arqués, C. Cattermole, C. Cappuccio, R. Pinto, J. Varela-Portas, E. Vilella, Madrid, Akal, 2021, pp. 444-457.

¹¹ Cfr. ad esempio M. Carli, *Un'enciclopedia alchemica duecentesca: il «Liber Compostille» di Bonaventura da Iseo*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL», XXIII/2 (1999), pp. 49-51, e specificamente i testi albertiani e pseudoalbertiani citati nella nota 16: «propter quod debent aegra esse metalla quae in materia non habent formam auri: et studuerunt ad medicinam quam elixir vocant, per quam aegritudines metallorum in commixtione et commixtis materiae metallorum remouent, et sic dicunt se educere illam formam auri et speciem» (Alberto, *De Mineralibus*); «unde nullo modo dubitandum est, quin metalla corrupta possint reduci ad sanitatem per medicinas suas» (Pseudo Alberto, *Libellus de alchimia*); ma le citazioni potrebbero moltiplicarsi. Gli strettissimi rapporti fra medicina e alchimia nel Medioevo sono uno dei temi principali nella ricerca sull'alchimia medievale: cfr. *Medicina e alchimia nel Medioevo*, cit.

¹² «Secunda fit ex melancholia et phlegmate, et haec dicitur tyria vel serpentina a tyro serpente, quia sicut serpens talis de facili dimittit spoliū, et est squamosus, sic patiens talem lepram de facili excoriatur ex cutis superficie et resolvitur in quandam squamam» (Bartholomaeus Anglicus, *De rerum proprietatibus*, Frankfurt, Wolfgangum Richterum, 1601, liber VII, cap. LXIV, p. 352). Il fatto che sia la lebbra serpentina è interessante in quanto questa lebbra è conseguenza della corruzione della melancolia, come umore principale, e del flegma, come umore secondario, il che mette in rapporto gli alchimisti con i falsificatori di moneta, corrotti appunto nel flegma: la vicinanza di questi due tipi di falsificazione è un tema abituale nella trattatistica.

¹³ S. Bellomo, in Dante Alighieri, *Inferno*, cit., pp. 459-460.

¹⁴ C. Crisciani, *Il corpo nella tradizione alchemica: teorie, similitudini, immagini*, in «Micrologus», 1 (1993), pp. 189-233, a p. 209.

Così, basta un primo sguardo, di Dante e dei lettori, verso questi primi condannati della bolgia per capire la natura generale del loro peccato: gli alchimisti, che si presentavano come medici della natura, in realtà con le loro operazioni l'ammalavano, corrompendo la materia, gli umori, della città. Ora, alla base di questa critica essenziale sottostà la critica alla loro concezione della natura sublunare o inferiore come natura imperfetta, ammalata, perché composta di albertiane *formae inchoatae*, cioè non pienamente sviluppate, che loro, con la loro arte trasformativa correttiva, erano capaci di portare alla forma piena, guarendo così la natura.¹⁵ Ci ritorneremo più avanti.

Ora, la melancolia è l'umore associato all'elemento terra, e di conseguenza i nostri peccatori sono attaccati ad essa, senza riuscire a muovere il loro corpo e trascinandosi con grossa difficoltà:

Qual sovra 'l ventre e qual sovra le spalle
l'un dell'altro giacea, e qual carpone
si trasmutava per lo tristo calle (vv. 66-69).

La loro postura corporea indica perfettamente il loro attaccamento alla terra, alla materia che manipolavano nelle loro botteghe,¹⁶ con la quale addirittura si confondono, e il verbo *trasmutare* per indicare il loro fallito movimento è una crudele ironia da parte del narratore – è una spia messa lì per il lettore avveduto da parte dell'autore – in quanto che è verbo tecnico, con il sostantivo *transmutatio*, dell'alchimia, che indica la volontà dell'alchimista di cambiare e trasformare la forma sostanziale delle cose della natura, tramite la pietra filosofale, il *lapis*: «la medicina promuove *alterationes* che toccano la forma accidentale; l'alchimia *transmutationes* di forme sostanziali; ma soprattutto queste *transmutationes* sono effettuate tramite un *lapis* che dipende dalla *voluntas*».¹⁷ Il *lapis* è quindi operatore della *transmutatio*, in quanto, come spiega Pietro Bono nella *Pretiosa Margarita Novella* (circa 1330), «trasmutat, curat et sanat et formam novam substantialem inducit».¹⁸ Ora, la questione è che questa pietra è allo stesso tempo elemento materiale e elemento vivo, allo stesso tempo fermo e dinamico,¹⁹ artificiale e naturale, e sempre mosso dalla volontà dell'artefice: crediamo quindi plausibile l'ipotesi che questi corpi tra materia viva e terra non viva, materiali come “teglie” anche se umani, incapaci di sopportare la propria materialità corrotta (v. 72), di “trasmutarsi” insomma a volontà, siano rappresentazione iconografica allegorica della vera faccia del *lapis* alchemico, la prova visiva del suo fallimento.

¹⁵ Cfr. C. Crisciani, *La «Quaestio de alchimia»*, cit., p. 132; e soprattutto B. Obrist, *Art et nature dans l'alchimie médiévale*, in «Revue d'histoire des sciences», 49/2-3 (1996), pp. 245-250, 266.

¹⁶ «Le mani dell'alchimista, che, quando sono in azione, sono sempre [...] quasi a diretto contatto con la materia» (C. Crisciani, *Artefici «sensati»*, cit., p. 147).

¹⁷ C. Crisciani, *Il corpo nella tradizione alchemica*, cit., p. 228.

¹⁸ Ivi, p. 212.

¹⁹ Ivi, p. 195.

3. Ora questi nostri alchimisti infernali si grattano in modo disperato, e si badi al fatto che il testo si focalizza in modo enfatico sull'azione delle loro unghie e delle loro dita sulla pelle: quest'azione viene descritta per ben cinque terzine in cui la parola *unghia* si ripete tre volte e Virgilio caratterizza i peccatori con un appellativo che fornisce tutto il fondamento all'episodio: «O tu che colle dita ti dismaglie» (v. 85), e li incoraggia a parlare con un desiderio di nuovo ironicamente crudele: «se l'unghia ti basti / etternalmente a codesto lavoro» (vv. 89-90):

e non vidi già mai menare stregghia
 a ragazzo aspettato dal signorso,
 né a colui che mal volontier vegghia,
 come ciascun menava spesso il morso
 dell'*unghie* sopra sé per la gran rabbia
 del pizzicor, che non ha più soccorso;
 e sì traevan giù l'*unghie* la scabbia
 come coltel di scardova le scaglie
 o d'altro pesce che più larghe l'abbia.
 «O tu che colle *dita* ti dismaglie –
 cominciò 'l duca mio all'un di loro –
 e che fai d'*esse* talvolta tanaglie,
 dinne s'alcun latino è tra costoro
 che son quinc'entro, se l'*unghia* ti basti
 etternalmente a cotesto lavoro» (vv. 76-90).

Certamente questa enfasi sulle dita e sulle unghie non può essere casuale ma è una nuova ironia – e una nuova spia iconografica – di un'altra delle più spiccate caratteristiche epistemologiche dell'alchimia: la sua fiducia nei sensi, incluso il tatto, e la sua concezione delle dita come strumenti di conoscenza. Ci si permetta la citazione di un brano di Chiara Crisciani in cui, oltre a spiegare perfettamente questo sensualismo e empirismo gnoseologico degli alchimisti e l'importanza in esso delle mani e delle dita, riporta passi di un testo, la *Summa perfectionis* dello Pseudo-Géber, che ben poteva essere stato conosciuto da Dante:

Quasi ogni testo alchemico pertanto prescrive all'aspirante alchimista sensi perfetti e vigoria fisica²⁰ (non deve essere troppo vecchio, febbricciante, menomato, *lebbroso*)²¹

²⁰ La vigoria fisica era condizione indispensabile per la *operatio manuum* propria dell'arte alchemica (cfr. C. Crisciani, *La «Quaestio de alchimia»*, cit., p. 135), da dove di nuovo la terribile ironia dei nostri alchimisti debolissimi e ammalatissimi.

²¹ Con queste parole, incluso il termine «lebbroso», la studiosa sta parafrasando un passo della *Summa perfectionis* dello Pseudo-Géber: cfr. C. Crisciani, *Artefici «sensati»*, cit., p. 144, nota 50.

che sono necessari per un operare filosofico, certo, ma manuale, e fisicamente faticoso: errano – sostiene infatti Géber – coloro che pigramente «manus suas a laborum copia excusaverunt». Tra le doti fisiche indispensabili spiccavano le mani robuste, attive e sensibili, strumenti primi per l'*opus* e ricettive di verità esperienziale. L'*opus* infatti si attua anche e proprio tramite il vigore dell'*operatio manuum humanarum* [...]. Robusta ma agile nelle dita, la mano è sensibile, e cioè anche il supporto del tatto, strumento con cui palpare (termine usatissimo) le sostanze da manipolare per percepirne certe caratteristiche: e ancora Géber fa presente che solo «ea vero, quae per nostram experientiam digitis extraximus, et vidimus oculis et manibus tetigimus, scripsimus». Sembra allora che qui toccare le sostanze sia toccare la verità [...]. Così Simone da Colonia [...] coordinando in una compiuta sintesi lessicale e concettuale le componenti qui in gioco afferma che i ricercatori di quest'arte, «qui per suam philosophiam ipsam invenerunt, demonstraverunt suis digitis manifeste» la via retta secondo procedere.²²

La chiave quindi non è solo che tramite le dita si porti avanti la pratica alchemica, ma che a quella pratica sottostà l'idea delle dita come strumenti gnoseologici, cioè una fiducia nell'esperienza sensibile come fonte di conoscenza che sfidava la gnoseologia scolastica dell'aristotelismo cristiano in cui i sensi erano sì il punto di partenza della conoscenza ma soltanto in quanto fornivano all'immaginazione prima e all'intelletto dopo i fantasmi necessari per il pensiero razionale astratto, quello in cui risiedeva veramente la conoscenza, e sempre a patto di depurarli e trascenderli.²³ Senza poter ora soffermarci sull'importantissima questione della concezione dantesca della funzione gnoseologica dell'esperienza,²⁴ crediamo che la critica di base qui veicolata attraverso le immagini del contrappasso si rivolge a una concezione che valorizza eccessivamente l'apparato sensoriale come origine della conoscenza,²⁵ e in cui quindi

²² C. Crisciani, *Artefici «sensati»*, cit., pp. 144-145.

²³ Era noto il disprezzo degli alchimisti per l'epistemologia scolastica fondata sull'argomentazione logica propria delle università e degli *studia*: «l'esperienza osservativa, l'*experimentum* che fonda la dimostrazione e certifica la teoria, danno luogo non solo ad una complessa articolazione fra ragionamento e sensi, tra elaborazione intellettuale ed *operatio manuum*: sorreggono anche il rifiuto netto di sottigliezze argomentative esclusivamente logiche tipiche della scienza scolastica. [...] per quanto il logico disponga di un *ingenium profundum argumentabile*, mai potrà giudicare con esso quel risultato che «veniat ad sensum» (C. Crisciani, *Artefici «sensati»*, cit., p. 148).

²⁴ Certamente Dante non rifiuta *in toto* la conoscenza empirica: si ricordi *Par.* II, 91-105 ma soprattutto il fatto che la conoscenza iniziatica di Dante e letteraria del lettore è una «esperienza piena», come ha detto Virgilio nel canto precedente, *Inf.* XXVIII, 48.

²⁵ «Innanzitutto, perché *experientia* si dia, occorrono un corpo e sensi eccellenti [e qua di nuovo è palese l'ironia critica del contrappasso dantesco]: dunque, tipica dei precetti alchemici è una non generica ma analitica valorizzazione dell'apparato sensoriale. Del resto, in uno dei primi testi diffusi in Occidente (il *De anima in arte alchemiae* dello ps. Avicenna), alla domanda su come si possa sapere «se l'alchimia è», il maestro risponde appellandosi all'evidenza di *auditus, visus, odoratus*» (C. Crisciani, *Artefici «sensati»*, cit., p. 143).

«*scientia, doctrina*, intelletto, teoria, verità non sono affatto assenti: ricevono però funzionalità e coordinazione dall'*experientia*; come anche più icasticamente si ricava dall'espressione "Ex hiis potest sensus rationabiliter cognoscere quod [...]", in cui l'ossimoro (il senso che conosce razionalmente) segnala precisamente il ruolo pienamente conoscitivo dell'esperire». ²⁶ Così quel disperato "dismagliarsi" dei peccatori di alchimia rivela il "dismagliarsi" gnoseologico, e quindi etico e politico, al quale si sono sottomessi in vita attraverso la loro fiducia nel valore gnoseologico di dita e unghie, come mette in rilievo Virgilio, in quanto ragione o poeta razionale, con la sua acuta ironia non priva di crudeltà (vv. 89-90).

A conferma di questa esegesi troviamo l'enfasi sul senso visivo nell'incontro finale con Capocchio: «aguzza ver me l'occhio, / sì che la faccia mia ben ti risponda» (vv. 134-135), e poi «se ben t'adocchio» (v. 138), che fanno rima con il nome del personaggio, che ha un'interessante *interpretatio nominis* poiché in quanto *capo* + *occhio* stabilisce appunto una apparente e di nuovo ironica relazione diretta fra il senso visivo (*occhio*) e l'intelligenza astratta (*capo*): 'colui che porta l'occhio come capo' o 'colui per cui l'occhio fa ruolo di capo'. Ma che invece, come ombra infernale (v. 136), mostra appunto le difficoltà implicate dall'affidarsi alla vista persino per riconoscere l'amico. In questo modo viene criticato e condannato un altro principio gnoseologico fondamentale degli alchimisti:

Essenziali le mani, ma ancor più rilevante forse l'*intuitus visus*. Sarebbe eccessivo qui moltiplicare citazioni complete tratte dall'ambito alchemico: *videre, ostendere, ante oculos manifestare, effectualiter videtur, visibilis certificatio*, «visibilis experientia cum lumine claro nobis effectualiter ostendit», «visus demonstrabit»: sono tutte espressioni che fondano specificamente sul vedere il valore dell'esperienza che rende certi. A maggior ragione il vedere è essenziale all'opus alchemico, dove l'*intuitus visus* è il solo strumento in grado di percepire i più importanti *signa demonstrativa*, cioè i colori, che indicano il succedersi delle fasi della trasmutazione e il verificarsi di modificazioni nella materia lavorata: non stupisce quindi la specifica enfasi posta sul vedere nel senso più tecnico. Ma anche in termini più generali la vista è in grado di produrre l'*oculata fides*, cioè la salda certezza di chi ha visto, ed è costitutiva di *experientia* certa e di verità: «id quod homo videt per effectum non indiget probatione alia». ²⁷

L'incontro infernale di Capocchio con Dante, con la sua enfasi sull'incertezza dell'incontro visivo, mostra quanto è vana questa *oculata fides*, questa certezza nella percezione visiva e quindi nell'esperienza in cui si fondava epistemologicamente la pratica alchemica (e il nome del personaggio).

²⁶ C. Crisciani, *Artefici «sentati»*, cit., p. 142. La citazione interna proviene dal *Codicillus* dello Pseudo Lullo (cfr. nota 42).

²⁷ C. Crisciani, *Artefici «sensati»*, cit., p. 145.

In realtà, il narratore ci aveva già dato indizi di questa importanza dei sensi nella conoscenza ma, come al solito, riformulandola in senso positivo. L'inizio dell'episodio infatti si era caratterizzato per un perfettamente scandito sensualismo, per cui il contenuto della bolgia si presenta progressivamente a Dante attraverso diversi sensi. Prima una vista non ben definita: «Quando noi fummo sor l'ultima chiostra / di Malebolge, sì che i suoi conversi²⁸ / potean parere ala veduta nostra» (vv. 40-42); poi l'arrivo di terribili suoni di lamenti: «lamenti saettaron me diversi, / che di pietà ferrati avean li strali: / ond'io li orecchi con le man copersi» (vv. 43-45); a continuazione un penetrante e disgustoso puzzo: «e tal puzzo n'usciva / qual suol venir delle màrcide membre» (vv. 50-51); e finalmente una vista già piena e chiara della bolgia: «e allor fu la mia vista più viva / giù ver lo fondo» (vv. 54-55). In questo modo da una parte si annuncia il tema sensitivo che sarà chiave dell'episodio e dall'altra parte si offre una versione positiva della percezione sensibile in quanto inizio della conoscenza, cioè mettendo in rilievo le sue difficoltà (vv. 41-42) e il suo rapporto conflittuale con l'intelletto (v. 45).

4. Arriviamo così al momento della strana conversazione con i due alchimisti protagonisti dell'episodio. Per quanto mi risulta, non si è messo sufficientemente in rilievo l'apparente discordanza fra il suo tema, l'alchimia, e i discorsi dei condannati che non sembrano al primo sguardo trattare dell'alchimia ma divagare su altro (la vanità e stupidaggine dei senesi) attraverso due curiose storie. Quello che non si è messo in rilievo, insomma, è che Griffolino e Capocchio – seguendo una norma generale e un principio metodologico fondamentale di analisi esegetica, spesso trascurato: la cosiddetta inaffidabilità dei narratori infernali,²⁹ per la quale i condannati continuano nell'inferno ad avere le tendenze e desideri peccaminosi propri della loro vita – parlano davvero *da alchimisti*, cioè falsificando le loro parole attraverso il solito linguaggio enigmatico, fuorviante, metaforico, occultante proprio degli alchimisti, ma in fondo, se si legge bene, scoprendo aspetti importanti dell'alchimia. In realtà, è già di nuovo fortemente ironica la richiesta dantesca di «palesarvi a me» (v. 108): chiedere a un alchimista di “palesarsi” è infatti chiedergli di andare contro

²⁸ L'uso del termine “conversi” per denominare i falsari è anche ironico in quanto i falsari convertono una cosa in un'altra cosa apparente ma falsa. Ora nella bolgia sono stati convertiti dalla giustizia divina in quello che veramente erano in vita.

²⁹ È il titolo della relazione presentata da Claudia Fernández Speier nel recente convegno madrileno dell'ottobre 2021, in cui ha brillantemente sviluppato e approfondito un principio enunciato da Carlos López Cortezo in diversi lavori e da me stesso nella voce «Narratología» dell'introduzione generale nell'edizione spagnola commentata (J. Varela-Portas de Orduña, *Narratología*, in Dante Alighieri, *Divina Comedia. Inferno*, cit., p. CLIX). C'è da precisare che non si tratta sempre di un atteggiamento giustificatorio da parte dei personaggi narratori ma piuttosto del prolungamento nell'aldilà del loro atteggiamento o tendenza o disposizione vitale (come succede anche a purganti e beati).

la sua pratica non solo artigianale ma anche di trasmissione della conoscenza, fondata sul segreto e l'allusione, conseguenza tra l'altro del rapporto maestro-allievo che si stabilisce nella comunicazione fra alchimisti e del contenuto esperienziale dell'insegnamento:

Più in generale, questo inusuale rapporto tra *auctoritas* ed *experientia* può suggerire forse anche un approccio interpretativo ulteriore rispetto alla questione della comunicazione selettiva, del linguaggio occultante usato in altri testi: esso serve certo a non rivelare agli indegni senza precauzioni segreti di portata operativa notevole, come solitamente viene ribadito; è però anche plausibile supporre che di ciò che si può o si deve soprattutto *vedere* non si possa parlare se non in termini «convenzionali» o meglio «convenuti»: nel senso cioè non di creare parole nuove per definire certi eventi osservati o prodotti (il che per altro anche si verifica), ma piuttosto nel senso di usare le espressioni figurate e allusive che la *traditio* consegna e che possono – come i critici scolastici rivelano – sopportare infiniti sensi, o almeno tanti quanto l'operatore vuole loro attribuire nel contesto della sua concezione dell'*opus*, e della sua personale attività dell'*opus*.³⁰

La comunicazione alchemica costituiva spesso «un vero scatenamento in ogni direzione dell'immaginazione e invettiva analogica, fatta apposta [...] per guidare e far perdere l'orientamento al tempo stesso»,³¹ un vero «cespuglio di rovi»,³² specialmente quando riferita al *lapis*, a causa della «necessità di celare, anche e proprio esprimendosi in modo ambiguo e oscuro [...] “il massimo dei segreti”». ³³ E infatti, in questo modo

³⁰ C. Crisciani, *Aspetti della trasmissione del sapere nell'alchimia latina. Un'immagine di formazione, un stile di commento*, in «Micrologus», 3 (1995), pp. 149-184, a p. 184. Su questo fondamentale aspetto dell'alchimia, oltre al lavoro appena citato si veda C. Crisciani, *Esperienza, comunicazione*, cit.; Ead., *La «Quaestio de alchimia»*, cit., p. 122; o, per capire come funziona l'allegoria alchemica, P. Carusi, *L'allegoria alchemica e il mito di Orfeo. Una proposta per lo studio dell'alchimia arabo-islamica*, in «Rendiconti Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL», serie 5, vol. XIV (1990) (*Scritti di Storia della Scienza in onore di Giovanni Battista Marini-Bettòlo nel 75° compleanno*), pp. 15-35; Ead., *La chiocciola di Aristotele. Un probabile piccolo passaggio dalla filosofia all'allegoria alchemica*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL», XXIII, parte 2 (1999), pp. 31-44.

³¹ C. Crisciani, *Il corpo nella tradizione alchemica*, cit., p. 214.

³² P. Carusi, *L'allegoria alchemica*, cit., p. 30.

³³ C. Crisciani, *Il corpo nella tradizione alchemica*, cit., p. 214, nota 1. L'allegoria alchemica costituiva una vera deriva semantica per una espansione in cui un elemento veniva allegorizzato *ad nauseam* attraverso analogie più e più creative. In realtà il narratore ci ha già dato un esempio in positivo – con il suo solito atteggiamento correttivo – nella descrizione dei condannati, quando le unghie e le dita si trasformano – si trasmutano – davanti agli occhi dell'immaginazione del lettore in stregghie (v. 76), coltelli per desquamare pesce (v. 83), e tenaglie (v. 87), e la pelle piena di croste degli alchimisti in argilla (v. 74), pelo di cavallo (vv. 76-78), squame di scaglia (vv. 83-84), piastre di maglia (v. 85). Questa successione di elementi analoghi è da una parte parodia delle usuali allegorie alchemiche, e d'altra parte esempio di come si può e si deve utilizzare l'analogia con un senso veramente comunicativo, che più avanti vedremo.

analogico, ambiguo e oscuro è come si esprimono Griffolino e Capocchio, parlando obliquamente sull'alchimia attraverso storie apparentemente inconsistenti.

La storia raccontata da Griffolino³⁴ tratta allusivamente di due degli aspetti più dibattuti nella *quaestio de alchimia* due e trecentesca. Innanzitutto del rapporto di arte e natura: Griffolino, sempre parlando dissimulatamente – presentando come scherzo la sua in fondo sovversiva proposta: «parlando a gioco» (v. 112) –, propone a Albergo di Siena di trasmutarlo per arte in un uomo-uccello, cioè di alterare tramite l'arte l'ordine naturale cambiando una forma sostanziale in un'altra. Come dicevamo, la storia apparentemente leggera presenta invece il problema filosofico chiave dell'alchimia: la possibilità di controllo dell'arte sulla natura, che implicava la fiducia da parte degli alchimisti più radicali nella possibilità di indurre nell'elemento naturale una forma sostanziale nuova trasmutandolo completamente e cioè creando una “cosa” artificiale delle stesse qualità e dignità delle “cose” naturali. Altri invece presentavano una posizione meno radicale sostenendo, come vedevamo, che l'arte poteva interagire con una natura ammalata o difettosa per aiutarla nei suoi processi interni (cioè nello sviluppo delle *formae inchoatae* delle cose). Un terzo gruppo, composto da coloro che erano meno intrisi dall'ideologia alchemica, ammetteva, seguendo l'ortodossia aristotelica, che l'arte non poteva che imitare la natura.³⁵ Chiara Crisciani riassume in questo passo le diverse posizioni possibili:

L'intervento dell'arte sulla natura è presentato all'interno di una gamma molto articolata e spesso ambigua di atteggiamenti: essi comprendono [posizione ortodossa] l'imitazione di una natura *magistra, dirigens, sagax*; il rispetto attento dei processi propri di una natura *domina e venerabilis*; [posizione intermedia] l'ausilio che può venir prestato ad una natura che talvolta erra o è indebolita e decaduta; l'incitamento – non violento, dolce ma fermo – di una natura che talora appare riottosa e indolente; infine [posizione radicale] anche la consapevolezza che l'arte alchemica è in grado di perfezionare la natura e di ottenere risultati ben superiori ai suoi; l'affermazione, di conseguenza, di una sorta di governo, supervisione, controllo, regimento di certi processi naturali da parte della *voluntas* e dell'ingegno.³⁶

Con la sua storia Griffolino mostra chiaramente di posizionarsi in quest'ultima schiera degli alchimisti più radicali, presentandosi come capace di trasmutare le forme sostanziali al di là della natura, e mostra anche il fallimento di questa concezione

³⁴ Il nome del personaggio riportato dai commentatori antichi ha anche una interessante *interpretatio* in quanto potrebbe essere inteso come diminutivo dispregiativo di grifo, animale di doppia natura, leone e uccello, come quello che lui falsamente pretende di essere grazie a un'artificiale trasmutazione.

³⁵ Su questo tema, veramente nodale nel dibattito sull'alchimia, è imprescindibile B. Obrist, *Art et nature*, cit. Ma si veda anche C. Crisciani, *La «Quaestio de alchimia»*, cit., pp. 160-162.

³⁶ C. Crisciani, *Il corpo nella tradizione alchemica*, cit., pp. 224-225.

e l'inganno che nasconde. Ancora di più, le sue precise parole evidenziano il radicale fallimento dell'insegnamento alchemico – e che Dante probabilmente lo conoscesse direttamente: «volle ch' i' li *mostrasse l'arte*; e, solo / perch'io *no 'l'feci* Dedalo, *mi fece*» (vv. 115-116). Infatti, l'insegnamento alchemico, come spiega, di nuovo, Chiara Crisciani, si fondava sul “mostrare facendo”:

Qui un circuito didattico *sui generis*, comunque un percorso formativo, lega attorno al “mostrare facendo” il nesso [...] tra scritto e orale, e il rapporto di entrambi col “fare” [...]. Per la nostra analisi basta rilevare però che dai resoconti di questi incontri e ammaestramenti [...] appare netta la centralità dell'effettivo operare e dunque il ruolo dell'imparare facendo, del fare insieme, del vedere e far vedere l'*opus* nel suo farsi. Infatti questi incontri e colloqui per lo più intervengono in relazione a stalli operativi, e vertono su confronti di operazioni.³⁷

Griffolino quindi si dimostra pessimo e bugiardo maestro appunto perché non è capace di “fare”, di “mostrare la sua arte”, ovviamente perché tale arte è incapace di raggiungere i suoi obiettivi di trasmutare le forme correggendo o superando la natura. La posizione più estrema dell'alchimia resta così completamente screditata dal testo. Ma come si deve allora capire l'affermazione di Capocchio che chiude il canto: «com'io fu' di natura buona scimia» (v. 139)? Credo che come ammissione e accettazione del suo fallimento, cioè, «ora vedendo la mia ombra qui in inferno ti rendi conto ch'io non fui che un buon imitatore pedissequo (*scimia*) della natura, e non un superatore o correttore di essa come pretendevo quando falsai i metalli con alchimia».

5. La questione del rapporto arte-natura implicava, come abbiamo già detto, la accettazione o il rifiuto della capacità degli alchimisti di trasmutare le forme sostanziali o indurre nelle cose naturali nuove forme sostanziali. Nel dibattito sull'alchimia era tradizionale la condanna avicenniana del *De congelatione et conglutinatione lapidum* (un capitolo estratto dal *Kitâb al-Shifâ*, attribuito spesso a Aristotele e tradotto intorno al 1200 come parte dei *Meteorologica*),³⁸ secondo la quale gli alchimisti potevano cambiare le apparenze accidentali delle cose ma non la loro specie: «*Quare sciant artifices alkimie species metallorum trasmutari non posse. Sed similia facere possunt et tingere rubeum citrino ut videatur aurum, et album tingere colore quo volunt donec sit multum simile auro vel veri*».³⁹ Il passo, classico nel dibattito al-

³⁷ C. Crisciani, *Esperienza, comunicazione*, cit., pp. 101-102. Cfr. anche Ead., *Aspetti della trasmissione del sapere*, cit., pp. 170-173.

³⁸ Cfr. B. Obrist, *Art et nature*, cit., pp. 229-231; C. Crisciani, *La «Quaestio de alchimia»*, cit., pp. 120-121.

³⁹ Citato da B. Obrist, *Art et nature*, cit., p. 230, nota 42.

chemico e come tale discusso da tutti i principali autori, è in qualche misura ripreso da Tommaso nel commento alle *Sentenze* di Pietro Lombardo, in una formulazione che ci interessa qua riportare per esteso:

ars virtute sua non potest formam substantialem conferre, quod tamen potest virtute naturalis agentis; sicut patet in hoc quod *per artem inducitur forma* ignis in lignis. Sed quaedam formae substantiales sunt quas *nullo modo ars inducere potest*, quia propria activa et passiva invenire non potest, sed in his potest aliquid simile facere; sicut alchimistae faciunt aliquid simile auro quantum ad accidentia exteriora; sed tamen non faciunt verum aurum: quia forma substantialis auri non est per calorem ignis quo utuntur alchimistae, sed per calorem solis in loco determinato, ubi viget virtus mineralis: et ideo tale aurum non habet operationem consequentem speciem; et similiter in aliis quae eorum operatione fiunt.⁴⁰

Come spiega Barbara Obrist, l'argomentazione tomista mostra che il rifiuto della produzione artificiale della forma sostanziale era collegata a una chiara distinzione fra natura superiore, quella del mondo supralunare, e natura inferiore, quella del mondo sublunare,⁴¹ il che ci fa sospettare che quel «levar per l'aere a volo» (v. 113) di Griffolino possa alludere, sempre celatamente, a quella concezione contraria in cui la “frontiera” tra entrambe le nature non era tanto demarcata, in modo che il calore sublunare usato dagli alchimisti poteva agire come il calore supralunare del sole che produceva i metalli, e che quindi l'arte alchemica si fondava su una continua comunicazione fra i due ambiti, il naturale e il divino. La questione è interessante perché ci porta al secondo tema al quale allude la storia di Griffolino: il rapporto fra alchimia e magia. Infatti, c'era all'interno del campo alchemico la tendenza, accentuata nel passaggio dal Duecento al Trecento, a pensare le trasmutazioni come risultato di interventi miracolosi, dei quali l'artefice era soltanto un cooperatore che predisponeva le condizioni per favorire l'incontro fra Dio e natura.⁴² Crediamo che la storia di Griffolino sia un modo di alludere al fatto che molti, anche fra gli alchimisti, credevano l'alchimia una variante della magia, o vedevano l'alchimia intrisa di elementi magici. Griffolino, come si sa, non è condannato dalla giustizia umana come alchimista ma come eretico negromante, ma la giustizia divina corregge tale giudizio e lo punisce per quello che veramente è.⁴³ Si tratta di un modo allusivo ma non ambiguo di indicare che il peccato dell'alchimia non risiede in incerti compo-

⁴⁰ *Super Sent.*, liber 2 distinctio 7 quaestio 3 articolo 1 ad 5. Citiamo da corpusthomisticum.org.

⁴¹ Cfr. B. Obrist, *Art et nature*, cit., pp. 256-257.

⁴² Cfr. C. Crisciani, *La «Quaestio de alchimia»*, cit., pp. 130, 153-154.

⁴³ Comunque la morte al rogo di Griffolino, enunciata in modo che si fa enfasi sul fuoco («mi fé mettere al foco», v. 110; «mi fece / arder», vv. 115-116), sembra anche una fine ironia sul fatto che era appunto con l'applicazione del fuoco (la cottura) che gli alchimisti cercavano di ottenere il *lapis*

nenti magici ma unicamente nella sua falsità come arte e nella sua erronea epistemologia scientifica: la vera condanna proviene esclusivamente da “usare l’alchimia” (v. 119) e non perché nel farlo si agisca da eretico o negromante.⁴⁴

6. Il passo di Tommaso sopra riportato ci interessa anche per mostrare un altro modo in cui il narratore-commentatore anticipa la problematica filosofica di fondo dell’episodio, visto che in esso si usa il comune tecnicismo *inducere formam*, che indica appunto il limite dell’azione dell’arte sulla natura o, in altre parole, il limite delle pretese trasformative degli alchimisti. Ora questo limite veniva già annunciato nella seconda similitudine analitica all’inizio dell’episodio, che paragonava la tristezza prodotta dalla visione dei condannati con quella prodotta dalla visione degli ammalati di peste nell’isola di Egina:

Non credo ch’a veder maggior tristizia
fosse in Egina il popol tutto infermo,
quando fu l’aere sì pien di malizia
che li animali, infino al picciol vermo,
cascaron tutti, e poi le genti antiche,
secondo che i poeti hanno per fermo,
si ristorar di seme di formiche,
ch’er’a veder per quella oscura valle
languir li spirti per diverse biche (vv. 58-66).

Come al solito, Dante non fa un uso vago o impressionistico della storia raccontata da Ovidio nelle *Metamorfosi* ma ben al contrario si riporta con precisione al testo classico, mettendo in evidenza le due grandi parti della peripezia del mito: da una parte la progressiva diffusione della peste, dalla materia (*Met.* VII, 528-532) agli animali (vv. 533-549) e agli esseri umani (v. 550 ss.), e all’interno della comunità umana la corruzione etica e politica (vv. 563-582; attraverso la perdita del senso dell’*utilitas*, vv. 566-567) e religiosa (vv. 583-614) che provoca; dall’altra parte il miracoloso recupero o resurrezione del popolo a richiesta di Eaco (vv. 615-661). Non mi soffermerò sulla prima parte, visto che, come spiega Carlota Cattermole in questo stesso volume, serve a illustrare e analizzare il contrappasso generale della bolgia, cioè come la corruzione della materia della *polis* – beni materiali, identità giuridica,

e trasformare i metalli. La morte al fuoco di Griffolino è in fondo un concentrato riassunto della sua attività in cui l’uso del fuoco lo porta alla morte dell’anima.

⁴⁴ Potrebbe sembrare che con questa idea Dante si allontani dalle condanne religiose dell’alchimia fatte da francescani e domenicani, ma avrei bisogno di ulteriori ricerche sull’ideologia di queste condanne per confermare il sospetto.

moneta, linguaggio – produca la progressiva disgregazione dei vincoli umani, etici, politici e religiosi; ma si invece sulla seconda parte che credo specificamente riferita agli alchimisti.⁴⁵ Si riparerà nel fatto evidente che la coda che aggiunge l'esito positivo della storia (vv. 62-64) non corrisponde con quanto succede nella bolgia, nella quale tale resurrezione è impossibile; e cioè che quella aggiunta sia la parte dissomigliante della similitudine. Ora, se leggiamo il testo ovidiano attentamente, capiremo che quello che narra è la salvazione divina del popolo di Egina attraverso appunto un'induzione di forma:

ante oculos eadem mihi quercus adesse
 et ramis totidem totidemque animalia ramis
 ferre suis visa est pariterque tremescere motu
 graniferumque agmen subiectis spargere in arvis;
 crescere desubito et maius maiusque videri
 ac se tollere humo rectoque adsistere trunco
 et maciem numerumque pedum nigrumque colorem
 ponere *et humanam membris inducere formam*
 (Ovidio, *Metamorfosi* VII, 635-643).⁴⁶

È chiaro che Dante poteva leggere l'espressione del v. 643 nel senso tecnico molto comune che abbiamo visto nel passo di Tommaso, e usare quindi il mito per fare capire al lettore quello che da esso si desume direttamente, cioè che solo Dio, e non gli esseri umani, è in grado di mutare la forma delle cose naturali, e che quella possibile miracolosa induzione di forma è sempre fatta, al contrario di quella che pretendevano gli alchimisti, con rispetto verso la natura e con l'esito finale di restaurare l'equilibrio e la concordia sociale. Infatti, la narrazione ovidiana mette in rilievo, attraverso la quercia consacrata a Giove («sacra Iovi quercus de semine Dodonaeo», v. 623) nei cui rami si muovono le formiche che subiranno la divina metamorfosi, il senso sacro della natura in cui si produce la trasformazione («tamen oscula terrae / roboribusque dedi, nec me sperare fatebar», vv. 631-632),⁴⁷ la sua intima e diretta connessione con Dio, suggerendo quindi che con la loro arte trasformativa gli alchimisti, o forse tutti i falsari, non rispettano tale sacralità. D'altra parte, la narrazione ovidiana finisce con la descrizione di un ordine sociale risacralizzato («vota

⁴⁵ O, se riferita a tutti i peccati della bolgia, lo è in quanto che l'alchimia, come "peccato trasformativo" originale, è quello che include in potenza le altre falsificazioni, come dimostra – seguendo la dinamica generale della cantica – il fatto di essere il primo presentato a Dante e in aggiunta separato in un canto diverso agli altri, il che gli conferisce un particolare rilievo introduttivo.

⁴⁶ Citiamo dal sito web *The Latin Library*.

⁴⁷ E si noti il fatto che Eaco, il narratore della storia e quindi identificabile con Dante, è coi suoi baci attaccato alla terra in modo diametralmente opposto agli alchimisti nella bolgia.

Iovi solvo populisque recentibus urbem / partior et vacuos priscis cultoribus agros, / Myrmidonasque voco nec origine nomina fraudo», vv. 652-654) in cui rinasce una comunità, un popolo, sobrio, tenace e riservato («parcum genus est patiensque laborum / quaesitique tenax et quod quaesita reservet», vv. 656-657), finisce cioè con conseguenze completamente opposte a quelle che la falsificazione alchemica provoca, come si descrive, sempre con la solita allusività alchemica, nell'ultima storia dell'episodio, quella raccontata da Capocchio.

7. Infatti se la storia di Griffolino serve a spiegare gli errori epistemologici e filosofici in cui si fonda l'alchimia, la storia che racconta Capocchio illustra e spiega i danni sociali che essa produce nella vita della comunità politica. Di nuovo ci troviamo con una narrazione che a primo sguardo non parla dell'arte alchemica, visto che la cosiddetta "brigata spenderaccia" protagonista della storia sembra piuttosto composta da furibondi scialacquatori. Invece, se ci si pensa bene, quello che fanno questi giovani senesi con le cose materiali è appunto quello che, secondo la critica implicita fatta da Dante, fanno gli alchimisti: "vanificare" i beni materiali che sostengono la vita economica (in senso aristotelico)⁴⁸ della città. In questo senso Dante si aggiunge alle numerose critiche economiche rivolte contro l'alchimia e la sua "inutilità"⁴⁹ ma le approfondisce, com'ora vedremo, in direzione fisica e metafisica.

Dante personaggio, rivolgendosi agli alchimisti nel loro linguaggio allusivo, introduce con ironia l'apparente argomento – e sorprendente perché sembra completamente fuori tema – della vanità di senesi e francesi (vv. 121-123). Comunque lo sviluppo del suggerimento dantesco mette in evidenza l'*ambiguitas* con cui si usa il termine *vano* che, come si sa, prima del suo significato etico ha un significato materiale che indica l'inconsistenza o impalpabilità di una cosa, cioè la perdita della sua materialità formata.⁵⁰ E infatti la "vanità" della brigata spenderaccia consiste innanzi tutto in "trasmutare" i beni materiali immobili e mobili, cioè la vigna e la fronda (v.

⁴⁸ Come si sa, Aristotele distingue l'economia, che serve a garantire i beni materiali fondamentali necessari per la vita, dalla crematistica, che si occupa invece del commercio e la circolazione di merci.

⁴⁹ «Saremmo di fronte dunque all'alchimia come arte della ricchezza, che non provvede cioè alla soluzione di problemi della collettività (nei cui confronti può anzi essere pericolosa fonte di turbamenti e squilibri), né alla soddisfazione di bisogni primari, ma punterebbe a produrre, per il vantaggio del singolo o del potente, sulla base di ricchezze esistenti, l'accumulo di ulteriore ricchezza. La destinazione complessiva e ultima di questo tipo di alchimia sembra venir avvertita sul piano etico per lo meno come ambigua: spesso quindi viene lasciata in ombra e non risultano sempre chiaramente posti e risolti i quesiti: a chi deve servire la ricchezza prodotta? di quale utilità può essere, e per chi, la ricerca alchemica? [...] è comunque abbastanza significativo che nelle pur così esaurienti trattazioni di un Geber o di un Bono sia assente un esplicito e articolato discorso *de utilitate alchimiae* che si affianchi a quelli sulla sua legittimità, dignità e fondazione» (C. Crisciani, *La «Quaestio de alchimia»*, cit., pp. 157-158).

⁵⁰ Cfr. A. Bufano, *Vano*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, vol. V, pp. 880-882; ma basti ricordare la «vanità che par persona» di *Inf.* VI, 36 o la «vanitate» di *Purg.* XXI, 135.

131), in «ben vani» (VII, 79), spesi smodatamente (v. 126), da essi «abbagliati» e con poco senno (v. 132), senza nessun vero sfruttamento delle loro qualità materiali, in modo che le cose materiali perdendo la loro specificità materiale che le rende utili alla comunità diventano appunto «ben vani» o «vanificati». È quanto illustra bene la storia del chiodo del garofano (vv. 127-129) che Niccolò Bonsignori «trasmutò», con grande successo sociale nella vana città di Siena, da utile medicinale in una semplice e molto meno utile spezia aromatica, cioè da un bene necessario in un bene di lusso («costuma ricca», v. 127). In questo modo, la storia della brigata spendereccia è chiara allegoria, al modo allusivo alchemico,⁵¹ della vanificazione degli oggetti materiali che produce la pratica alchemica, creando falso oro, falsi elisir (cioè appunto falsi medicinali) e insomma oggetti falsi che perdono l'utilità sociale che potrebbero avere non falsificati. Di nuovo questo aspetto era già stato anticipato dal narratore quando comparava il corpo e le dita degli alchimisti con strumenti utili per diverse pratiche sociali (teglie,⁵² coltelli, spazzole, tenaglie), suggerendo ironicamente che le unghie inutili in vita degli alchimisti sono diventate finalmente utili nell'aldilà. Non ci soffermeremo ora sulla nozione di *utilitas*, la cui perversione, come fondamento della vita sociale della comunità, è causata da tutti i peccatori di questa bolgia ma anche di altri peccatori dell'*Inferno* (avari e prodighi, scialacquatori, usurai, ladri...). Basta ricordare, per capire la portata del peccato «sociale» degli alchimisti e chiudere il circolo, che, come si indica nel *De vulgari eloquentia*, la *utilitas* è alla base della *salus* («si callide consideremus intentum omnium querentium utilitatem, nil aliud quam salutem inveniemus», *Dve*. II, ii, 7), e che quindi vanificando i beni materiali con la sua falsa arte trasformativa, e cioè distruggendo la loro utilità sociale, gli alchimisti attaccano la salute materiale della città producendo una malattia, cioè una discrasia o squilibrio umorale nel corpo politico.

8. Ho cercato di mostrare, attraverso l'analisi esegetica della rappresentazione iconografica e dell'impostazione narrativa dell'episodio, che Dante svolge una critica esaustiva e approfondita sia alla pratica alchemica come *ars mechanica* e come insegnamento, cioè come mestiere, che produce deleteri effetti sociali, sia alla teoria

⁵¹ E poi possibilmente neanche in modo tanto indiretto se, come informa Chiara Crisciani, «Insistenti sono infatti le preoccupazioni sulle molte spese che l'arte comporta [...]; cfr. anche Timone [...], che giudica "periculosum [...] huius artis studio insistere" anche perché "multi multotiens magnas expensas faciunt quas perdunt"» (C. Crisciani, *La «Quaestio de alchimia»*, cit., p. 158, nota 1).

⁵² Cfr. S. Bellomo, *Le tegghie di Dante: «Inferno», XXIX, 74*, in «Quaderni veneti», 2 (2013), pp. 95-100, e specificamente la conclusione a p. 99: «Resta qualche perplessità per l'uso del verbo *scaldare*, laddove sarebbe stato più proprio *asciugare*: si potrebbe allora pensare che il riferimento sia alla cottura in forno, ovvero alle tegole messe al fuoco "per ascondere", come dice Maramauro. Certo è però che le teglie con Griffolino e Capocchio non c'entrano nulla, e il collegamento, già supposto da Benvenuto da Imola, istituito dalla similitudine con gli strumenti dell'alchimista è puramente illusorio». La chiave della similitudine, come di quelle che seguono, è quindi che sono appunto somiglianze dissomiglianti.

epistemologica e alla filosofia della natura e dell'arte in cui tale pratica si fondava. Ma non si deve dimenticare che gli alchimisti sono condannati in questo preciso posto non solo per malizia nel senso di malvagità, cioè per recare volontariamente un danno e un'ingiustizia altrui (*Inf.* XI, 22-23), ma anche per malizia nel senso di astuzia (XI, 82), costituendo quindi un peccato antinaturale secondo il suo fine, e razionale o umano secondo il suo mezzo.⁵³ Ciò significa che gli alchimisti non sono puniti come violenti contro la natura e l'arte, anche se questo peccato potrebbe essere all'origine del loro o il loro potrebbe essere considerato uno sviluppo potenziale, un aggravamento, di quello di violenza, secondo quella che López Cortezo definisce come struttura dinamica dell'*Inferno*. Essi sono puniti invece come coloro che da quella violenza o tentativo di violenza sono stati condotti all'inganno astuto cioè all'uso della ragione e del linguaggio per produrre un male sociale o politico, come tutti i loro "vicini" di Malebolge. Ora una visione di insieme sull'episodio porta alla conclusione che appunto in tale inganno confluiscono la pratica e la teoria alchemica, cioè che gli alchimisti non sono dei semplici furbi che cercano di far passare per oro vero un oro falso ma teorici che nella loro teorizzazione pretendono di cambiare le forme sostanziali, guarendo o migliorando la natura, quando in realtà nella loro *ars* riescono solo a cambiare gli accidenti diventando al massimo imitatori della natura. Sono quindi ingannatori in quanto nella loro teoria e nei loro ammaestramenti usano un linguaggio allusivo e oscuro per far credere che siano capaci di interagire attraverso l'arte con la natura, quando in realtà sono solo in grado di creare prodotti completamente artificiali. Come spiega Chiara Crisciani:

A questo punto, quando dunque si tocca il cuore del progetto alchemico e la sua tecnicità, si può individuare anche un uso strategico, e dunque retorico, di queste analogie: tale cioè che consenta di pensare e prospettare come "natural[i]" [...] processi che sono in definitiva tecnici; e di occultare, almeno in parte, i problemi che possono sorgere dall'ammettere a che punto il corpo "naturale" alchemico sia il progetto degli interventi della *voluntas* dell'uomo artefice.⁵⁴

L'inganno razionale e verbale (e dunque cosciente) degli alchimisti è quindi direttamente provocato dalla loro *hybris* biotecnologica e produce una profonda perdita dell'utilità sociale dei beni materiali nel presentare come naturali prodotti prettamente artificiali. Rappresenta senz'altro una critica e un insegnamento dell'episodio dantesco di una sorprendente inattesa attualità.

⁵³ Facciamo riferimento alla struttura psico-etica dell'*Inferno* descritta da Carlos López Cortezo (C. López Cortezo, *La estructura moral del Inferno de Dante*, Madrid, Akal, 2022, in c.d.s.)

⁵⁴ C. Crisciani, *Il corpo nella tradizione alchemica*, cit., p. 230.

Anna Gabriella Chisena

ASTRONOMIA E METEOROLOGIA NEL *CONVIVIO*: IL CASO DEI *METEOROLOGICA*

Nel primo profilo biografico di Dante a noi noto, Giovanni Villani racconta come Dante, cominciato un commento in volgare sulle sue canzoni morali, non avesse portato a termine l'impresa per il sopraggiungere improvviso della morte:

E comincia uno *comento supra XIII delle sopradette sue canzoni morali volgarmente*, il quale per la sopravvenuta morte non perfetto si truova se non sopra le tre; la quale, *per quello che ssi vede*, alta, bella, sottile e grandissima opera riusciva, però che ornata appare d'alto dittato e di belle ragioni *filosofiche e astrologiche*.¹

Il passo, che compare in una parte della tradizione della *Nuova Cronica*,² è degno di attenzione e non solo perché, come rilevato da Luca Azzetta, rappresenta una delle

¹ G. Villani, *Nuova Cronica* X, 136, 48, a cura di G. Porta, Milano-Parma, Guanda, vol. II, 1991, p. 337. Nel corso dell'intervento tutti i corsivi sono miei. Il testo del *Convivio* si cita dall'edizione di F. Brambilla Ageno (Firenze, Le Lettere, 1995). Sono stati consultati: Dante Alighieri, *Il Convivio*, a cura di G. Busnelli e G. Vandelli con un'introduzione di M. Barbi, Firenze, Le Monnier, vol. I/1, 1964; C. Vasoli, in Dante Alighieri, *Convivio*, in Id., *Opere Minori*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988; G. Fioravanti, in Dante Alighieri, *Opere*, ed. diretta da M. Santagata, vol. II, a cura di C. Giunta, D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese, Milano, Mondadori, 2014.

² La menzione del *Convivio* è presente, assieme a quella del *De vulgari eloquentia*, solo in una parte della tradizione manoscritta, considerata da Porta come latrice della prima redazione della *Cronica*, e non nella seconda, messa a testo nell'edizione critica. Gli studi prima di Arrigo Castellani e poi di Roberta Cella hanno dimostrato che tale passo, riportato da Porta in nota, rappresenta in realtà una delle numerose aggiunte relative ad una fase scrittoria successiva alla prima (più vicina alla volontà ultima dell'autore). A conferma di tale tesi si deve rilevare che il passo sul *Convivio* e *De vulgari eloquentia* è opportunamente ripreso nel *Centiloquio* di Antonio Pucci, il quale tuttavia sorvola sui contenuti filosofici e astronomici del trattato dantesco (*Centiloquio* LV, 232-243). Cfr. A. Castellani, *Sulla tradizione della «Nuova cronica» di Giovanni Villani*, in «Medioevo e Rinascimento», II (1988), pp. 53-118; R. Cella, *Il «Centiloquio» di Antonio Pucci e la «Nuova cronica» di Giovanni Villani*, in M. Bendinelli Predelli (a cura di), *Firenze alla vigilia del Rinascimento. Antonio Pucci e i*

prime testimonianze indirette che attestano la circolazione del *Convivio* a Firenze nella prima metà del Trecento.³ Infatti, se ai nostri occhi risulta evidente la connotazione filosofica del trattato attribuita dal Villani alla fine della sua nota, nondimeno potrebbe sembrare assai peculiare il rilievo che il cronista attribuisce alle «belle ragioni astrologiche» (da intendersi naturalmente in senso lato come anche «astronomiche», secondo l'assimilazione vigente nel Medioevo tra le due discipline).⁴ L'accento sul contenuto dottrinale delle nozioni astronomiche del commento, del resto, potrebbe far pensare non ad un generico accenno, ma ad una conoscenza diretta del *Convivio* da parte del cronista, del resto sempre attento nella sua *Cronica* agli aspetti tecnici della *scientia de caelestibus*.⁵

L'attenzione per i contenuti scientifici dell'opera non è prerogativa del solo cronista fiorentino. Se infatti diamo un'occhiata alla circolazione dello scritto dantesco – attestata da una tradizione tarda,⁶ tutta municipale, e legata ad un circolo di lettori e commentatori vicini a Dante biograficamente o culturalmente⁷ – si può ricordare

suoi contemporanei. Atti del Convegno di Montreal, 22-23 ottobre 2004, McGill University, Fiesole, Cadmo, 2006, pp. 85-110; *Opere dubbie e altri documenti danteschi*, t. IV: *Le vite di Dante dal XIV al XVI sec. Iconografia dantesca*, in M. Bertè, M. Fiorilla, S. Chiodo e I. Valente (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2017 (Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante, vol. VII), pp. LXVIII-LX e 3-9 (per la biografia del Villani e la nota al testo).

³ Per le prime testimonianze della circolazione del *Convivio*, cfr. L. Azzetta, *La tradizione del «Convivio» negli antichi commenti alla «Commedia»*: *Andrea Lancia, l'Ottimo commento e Pietro Alighieri*, in «Rivista di Studi Danteschi», 5 (2005), pp. 3-34; Id., *Tra i più antichi lettori del «Convivio»*: *ser Alberto della Piagentina notaio e cultore di Dante*, in «Rivista di Studi Danteschi», 9 (2009), pp. 57-91.

⁴ Per la necessità di questa interpretazione unitaria delle due dottrine, separate secondo il pregiudizio moderno anche nelle due voci distinte dell'*Enciclopedia Dantesca*, cfr. F. Tateo, *Dante e l'astrologia*, in L. Rotondi Secchi Tarugi (a cura di), *L'astrologia e la sua influenza nella filosofia, nella letteratura e nell'arte dall'età classica al Rinascimento*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1992, pp. 107-124, a p. 108.

⁵ L'attenzione per i fenomeni meteorologici e astronomici che influenzano gli eventi terreni è del resto caratteristica condivisa da Villani con molte cronache e testi annalistici. Ad una conoscenza diretta, al di là della genericità dell'accenno anepigrafo e in mancanza di prove certe, potrebbe rimandare anche l'inciso «per quello che-ssi vede».

⁶ Dei 45 codici pervenuti elencati da Brambilla Ageno (a cui si deve aggiungere il codice quattrocentesco riconosciuto da Cristina Dusio) solo 4 sono databili al Trecento. Agli studi di De Robertis e Ceccherini si deve l'ipotesi che i manoscritti Firenze, BNC II III 47 e Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 4086, finora assegnati agli anni Sessanta, debbano collocarsi nella seconda metà degli anni Trenta del secolo. Cfr. I. Ceccherini, T. De Robertis, «*Scriptoria*» e cancellerie nella Firenze del XIV secolo, in A. Niever-Gelt, R. Gamper (a cura di), *Scriptorium. Wesen-Funktion-Eigenheiten. Comité International de paléographie latine, XVIII. Internationaler Kongress St. Gallen 11.-14. September 2013*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2015, pp. 141-169, a pp. 150-154; I. Ceccherini, *Il «Convivio»*, in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 383-400.

⁷ Per i quali si rimanda agli studi di G. Gorni, *Appunti sulla tradizione del «Convivio» (a proposito dell'archetipo e dell'originale dell'opera)*, in «Studi di filologia italiana», LV (1997), pp. 5-22; L.

il caso del codice miscellaneo quattrocentesco 44 B 5 del fondo Corsini della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, recentemente riconosciuto da Cristina Dusio. L'ignoto compilatore della sezione V del testimone, che trasmette il trattato filosofico alle cc. 69v-75v, sceglie di copiarne solo una selezione di passi di taglio scientifico-astronomico. Il risultato è una silloge in cui emerge «un *Convivio* dal taglio scientifico, un *Convivio* minore in cui si concede poco o niente al Dante poeta».⁸

Agli occhi dei primi lettori dell'opera dantesca era dunque evidente che il progetto culturale che Dante tenta di mettere in atto nel *Convivio* è costituito da un sapere civile di natura “enciclopedica” in cui i contenuti scientifici o legati alla *naturalis philosophia* hanno larga parte.⁹ In attesa di una ricognizione complessiva di questa scienza dantesca, e avvalendomi delle suggestioni emerse su questioni particolari in studi recenti, vorrei porre alcune riflessioni sulle modalità di ricezione della astronomia nel trattato e sulla presenza di quelle «ragioni astrologiche» così nettamente messe in risalto da Villani.

Accingendosi ad una simile impresa, non è superfluo interrogarsi su cosa realmente dovesse intendersi per astronomia nei decenni a cavaliere tra Duecento e Trecento. Quale insomma fosse lo statuto della dottrina nel contesto culturale in cui Dante elabora il *Convivio* e Villani scrive la propria cronaca. Non mi soffermo sulle ben indagate relazioni, sopra già ricordate, fra pratica astrologica e sapere speculativo astronomico e sulla omonimia fra le due discipline, i cui confini nel tardo Medioevo sono assai labili e comunque difficilmente distinguibili.¹⁰ In questa sede, sulla scia delle ricerche di Theodore Cachey, vorrei ricordare piuttosto che la scienza celeste del trattato, anche nella sua dimensione più tecnica, non è mai disgiunta da

Azzetta, *La tradizione*, cit.; Id., *Tra i più antichi lettori*, cit.; Id., *Nota sulla tradizione del «Convivio» nella Firenze di Coluccio Salutati*, in «Italia medioevale e umanistica», 58 (2017), pp. 293-303; Id., «Di questo parla l'autore in una chiosa d'una sua canzone»: *The «Convivio» through the Eyes of Its First Readers*, in F. Meier (a cura di), *Dante's «Convivio»: Or How to Restart a Career in Exile*, Oxford, Peter Lang, 2018, pp. 247-281.

⁸ C. Dusio, *Un nuovo manoscritto del Convivio (Roma, Bibl. dell'Accad. dei Lincei e Corsiniana, 44 B 5)*, in «Rivista di Studi Danteschi», XVI/1 (2016), pp. 116-133, a p. 132.

⁹ Su tale aspetto cfr. F. Meier, *Encyclopaedism*, in M. Gragnolati, E. Lombardi e F. Southerden (a cura di), *The Oxford Handbook of Dante*, Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 211-226; C. Vasoli, *Dante e l'immagine enciclopedica del mondo nel «Convivio»*, in *Imago mundi. La conoscenza scientifica nel pensiero bassomedievale*, Todi, Accademia Tudertina, 1983, pp. 35-73; Id., *Il «Convivio» di Dante e l'enciclopedismo medievale*, in M. Picone (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 363-382; Z.G. Barański, *Dante fra «sperimentalismo» e «enciclopedismo»*, in *L'enciclopedismo*, cit., pp. 383-404 (poi rivisto e ripubblicato con il titolo *La vocazione enciclopedica*, in Id., *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 77-102); A.G. Chisena, *Le fonti enciclopediche dell'astronomia dantesca*, in G. Ledda (a cura di), *Dante e le enciclopedie medievali*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, i.c.s.

¹⁰ Sullo statuto dell'astronomia medievale rimando al mio *Le fonti enciclopediche dell'astronomia dantesca*, cit.

una visione cosmologica – e dunque filosofica – più ampia.¹¹ Il campo dell’astronomia medievale, inoltre, si allargava a comprendere anche altre discipline che oggi godono di uno statuto autonomo quali la fisica, l’embriologia e soprattutto la meteorologia, il cui sapere non comprendeva solo i fenomeni atmosferici ma era costituito da insieme di nozioni pertinenti alla geografia, alla geologia, all’alchimia, all’ottica e alle scienze celesti. A quest’ultimo ambito di ricerca, secondo una tradizione che nel XIII secolo faceva capo ai *Meteorologica* di Aristotele ma che aveva il suo fondamento nella trattatistica antica di Seneca e Plinio, si riallacciavano le discussioni sulla Via Lattea, sulle comete e sulle meteore luminose. A partire da tali considerazioni, in questo intervento in prima istanza illustrerò brevemente le caratteristiche della *scientia de caelestibus* negli anni di composizione del *Convivio*. La seconda parte del mio contributo sarà invece dedicata a esaminare la presenza dei *Meteorologica* nello scritto filosofico,¹² descrivendo brevemente la circolazione dell’opera aristotelica tra XIII e XIV secolo, e analizzando nello specifico i due passaggi del II trattato in cui Dante discute di argomenti che potremmo definire generalmente “astronomici”.

L’analisi sulle conoscenze astronomiche dell’opera filosofica prende le mosse da quegli elementi desumibili dallo stesso testo. Innanzitutto: le questioni astronomico/cosmologiche o legate alla *naturalis philosophia* si concentrano per lo più nel II e nel III trattato e le digressioni scientifiche fanno il loro ingresso quasi all’inizio del commento alla canzone *Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete*. La dimensione speculativa del IV trattato, in cui Dante è occupato a definire il concetto di nobiltà, restringe il campo delle nozioni schiettamente astronomiche. Eccetto la breve digressione sulla misura del Sole, il cui calcolo Dante compie sulla base dei dati di Alfragano (IV, viii, 7), l’ultima parte dell’opera è dominata dalla speculazione cosmologica (IV, v, 7; xix, 5-7; xx, 11; xxi 2; xxiii 6) con alcuni sviluppi legati all’embriologia (IV, xxi, 5-7).

In secondo luogo, nel corso della sua esposizione Dante dimostra di possedere una buona competenza delle nozioni tecniche della *scientia de caelestibus*, nonostante alcune imprecisioni dovute: o alla non completa padronanza degli aspetti matematici, o allo sforzo di rendere in lingua volgare dottrine legate per lo più a testi latini, o alla particolare condizione delle fonti da lui adoperate. È proprio sul problema di tali fonti e della presunta biblioteca scientifica dantesca, del resto, che si sono soffermati gli sforzi di quanti mi hanno preceduta. La questione, che può sembrare oziosa

¹¹ T.J. Cachel, «*Alcuna cosa di tanto nodo disnodare*»: *Cosmological Questions between the «Convivio» and the «Commedia»*, in *Dante’s «Convivio»*, cit., pp. 55-76; Id., *Cosmography, Geography, and Cartography*, in Z.G. Barański, L. Pertile (a cura di), *Dante in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 221-240.

¹² Sulle citazioni dell’opera aristotelica in Dante cfr. G. Fioravanti, «*Come dice il filosofo*»: *Dante e la «littera» di Aristotele*, in «*Italianistica*», XLVIII/1 (2019), pp. 11-50. Il caso dei *Meteorologica* è discusso alle pp. 16, 24 e 46-47.

o superata, è in realtà cruciale se si pensa che ancora in anni recenti è circolante una tendenza¹³ che mira a isolare Dante dal panorama culturale dei tempi in cui visse, facendone quasi un umanista *ante litteram* il cui approccio ai modelli sarebbe sempre autentico e non mediato attraverso altri testi. Tale categoria ermeneutica era stata applicata anche alle fonti scientifiche dantesche già all'inizio del Novecento, come dimostrano le parole di Angelitti. L'astronomo dantista, infatti, recensendo un articolo di Boffito sulle probabili connessioni tra l'Alighieri e Bartolomeo da Parma, aveva affermato che: «la cultura scientifica di Dante, acquistata alle *fonti sane*, era assai superiore a quella di molti uomini del suo tempo, anche di coloro, che pretendevano di farla da maestri». ¹⁴ È superfluo ricordare che, secondo l'interpretazione dello studioso, le «fonti sane» sarebbero da identificarsi nei testi scientifici legati alla tradizione aristotelica o non interessati da alcuna contaminazione con le dottrine astrologiche.

Alle analisi di Toynbee va il merito di aver individuato i modelli fondamentali per l'astronomia del *Convivio*, identificabili da una parte nel manuale astronomico di Alfragano e, dall'altra, nella tradizione dei *libri naturales* aristotelici e nei commenti ad essi collegati. Ma se ad una prima occhiata tali fonti possono rintracciarsi già nella *Vita nova*, dove il *Liber de aggregationibus* è citato *verbatim*,¹⁵ viceversa è assai differente l'ampiezza della conoscenza in materia astronomica, e non solo, dimostrata da Dante nell'opera filosofica, elaborata in un contesto culturale profondamente diverso. Successivamente agli anni della formazione fiorentina presso le «scuole delli religiosi» e «le disputazioni dei filosofanti», e dopo aver sperimentato le prime difficoltà dell'esilio, Dante avrà potuto ritrovare le condizioni ideali per elaborare l'ambizioso progetto solo in ambienti culturalmente e politicamente favorevoli quali Verona, luogo in cui probabilmente concepì il disegno dell'opera, e Bologna.¹⁶

¹³ Riscontrabile ad esempio in Gargan ma risalente alla dantistica dello scorso secolo: cfr. L. Gargan, *Dante, la sua biblioteca e lo Studio di Bologna*, Roma-Padova, Antenore, 2014, p. 7: «anche se bisognerà abbandonare l'idea che egli [*scil.* Dante] potesse ritenersi soddisfatto del poco o molto che poteva trovare in enciclopedie, florilegi o opere di compilazione di vario tipo, di cui pure dovette fare uso, perché, come faceva osservare Michele Barbi a proposito dei testi filosofici utilizzati da Dante nel *Convivio*, [...] è impensabile che un intellettuale come lui “fosse spirito da contentarsi di cibo rimasticato e non sentisse invece il bisogno di conoscere direttamente le opere dei grandi pensatori”». La citazione di Gargan è ripresa da M. Barbi, *Introduzione*, in *Il Convivio*, cit., pp. L-LI.

¹⁴ F. Angelitti, recensione a G. Boffito, *Dante e Bartolomeo da Parma*, in «Bullettino della Società Dantesca Italiana», X (1902-1903), pp. 338-341, a p. 341.

¹⁵ Sull'astrologia della *Vita nova* e relativa bibliografia, mi permetto di rimandare al mio A.G. Chisena, *L'astronomia di Dante prima dell'esilio: gli anni della «Vita nova» (con un'appendice sul «Convivio»)*, in «L'Alighieri», LX, n.s., 53 (2019), pp. 25-52.

¹⁶ M. Tavoni, «*Convivio*» e «*De vulgari eloquentia*». *Dante esule, filosofo laico, teorico del volgare*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVII (2014), pp. 11-54; Id., *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 86 e ss. Ugualmente a favore della tesi “bolognese” Fioravanti, *Convivio*, cit., 1994, pp. 9-14; Id., «*Come dice il filosofo*», cit., pp. 25-27.

Ho sinteticamente sottolineato in altra sede¹⁷ come l'ipotesi di un soggiorno bolognese tra il 1304 e il 1306, pur in assenza di riscontri evidenti, possa rivelarsi assai suggestiva per spiegare l'ampiezza del sapere astronomico messo in opera nel *Convivio*. Nella città emiliana, infatti, fin dalla prima metà del XIII secolo sembrano circolare testi specifici, come testimoniato dalla massiccia presenza dell'astronomia nella *Summa* e nella *Postilla in Job* del domenicano Rolando da Cremona, *magister artium* e forse medico, maestro di teologia a Parigi nel 1229, e di nuovo *lector* nello studio domenicano bolognese fino al 1259.¹⁸ Significativo che in entrambe le opere, elaborate attorno agli anni Trenta seppur in ambiente parigino, siano particolarmente frequenti le citazioni del *De caelo*, della *Physica* e dei *Meteora* aristotelici. Operanti poi a Bologna nella prima parte del Duecento sono i due protagonisti della astrologia tardo medievale: Michele Scoto, la cui presenza è documentata nel 1220 e nel 1231, e Guido Bonatti, che nel 1233 sostenne la celebre polemica in difesa della disciplina contro il frate Giovanni da Vicenza. Frammentaria la documentazione attestante un insegnamento istituzionale delle discipline celesti nella seconda metà del secolo, anche se sicuramente legata allo *Studium* sembra essere l'attività di Bartolomeo da Parma (1280-1297), attivo a Bologna almeno dagli anni Ottanta. All'opera del *magister* – più volte indagata dai dantisti in cerca di connessioni, quasi sempre negate, con l'opera dantesca¹⁹ – è ascrivito il *Tractatus sphaerae*, commento alla *Sphaera* di Sacrobosco composto nel 1297. Pure ipotizzabile – vista l'importanza sempre crescente nel collegio *artistarum, philosophorum et medicorum* – un insegnamento ufficiale dell'astronomia nello *studium* è attestato solo dal secondo decennio del Trecento, con l'attività accademica di Taddeo da Parma, autore di un commento alla *Theorica Planetarum* e di una *Quaestio de mixtione elementorum*, e dal 1318 *magister* di astronomia per gli studenti di medicina.²⁰ Né l'insegnamento dell'astrologia, strettamente con-

¹⁷ Cfr. A.G. Chisena, *Le scienze celesti al tempo di Dante*, in *Letteratura e Scienze*. Atti delle sessioni parallele speciali del XXIII Congresso dell'ADI. Pisa, 12-14 settembre 2019, Roma, Adi editore 2021, on-line: <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>. Un dettagliato quadro dell'astronomia bolognese è in preparazione da parte di chi scrive.

¹⁸ Per le notizie bibliografiche rimando a R. Parmeggiani, s.v. *Cremona, Rolando*, in *DBI*, 88 (2017), consultato on-line.

¹⁹ G. Boffito, *Dante e Bartolomeo da Parma*, in «Rendiconto del R. Ist. Lombardo di scienze e lettere», XXXV (1902), pp. 733-743; Id., *Intorno alla «Quaestio de Aqua et Terra» attribuita a Dante*, in «Memorie d. Accad. d. scienze di Torino», s. 2, LI (1902), pp. 105-107; G. Stabile, *Bartolomeo da Parma e l'astronomia di Dante*, in Id., *Dante e la filosofia della natura: percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 195-218.

²⁰ In generale per la situazione dello Studio bolognese si vedano i fondamentali contributi di G. Fioravanti e A. Tabarroni nel volume C. Casagrande, G. Fioravanti (a cura di), *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp.1-161. Cfr. anche G. Federici Vescovini, *Astronomia e medicina all'Università di Bologna nel secolo XIV e agli inizi del XV*, in P. Battistini, F. Bòboli, A. Braccisi, D. Buzzetti (a cura di), *Seventh Centenary of the Teaching of Astronomy in Bologna*, Bologna,

nesso con la medicina e la *physis* aristotelica, era appannaggio del solo ambiente universitario: biblioteche private come quelle dei medici Tommaso d'Arezzo mostrano l'effettiva circolazione dei testi di settore.²¹

Illustrata a grandi linee la situazione dell'astronomia "bolognese" negli anni di composizione del *Convivio*, vorrei ora passare alla seconda parte del mio intervento, focalizzandomi sul caso, in un certo senso emblematico, dei *Meteorologica* di Aristotele.²²

L'opera è resa da Dante con il titolo di *Metaura* (*Conv.* II, xiii, 21)²³ e nel corrispettivo latino *Metauris/Methauris* in *Quaestio* VI, 14 e 83.²⁴ Tre sono i passaggi sicuramente dipendenti dai *Meteorologica* nel *Convivio*, due contenenti digressioni di carattere astronomico – *Conv.* II, xiii, 21-22; II, xiv, 5-7 – e uno relativo alla analogia fra la «senectute» e il freddo e il secco in *Conv.* IV, xxiii, 13, in cui Dante cita esplicitamente la parafrasi di Alberto Magno («secondo che nel quarto della Metaura scrive Alberto»). Un'eco implicita si troverebbe invece, secondo Nardi, in *Conv.* II, i, 10 a proposito del termine "digesta" che sottintenderebbe il processo di "digestio" descritto nel testo aristotelico.²⁵

È acquisizione ormai scontata, almeno dagli studi di Toynbee,²⁶ che Dante non utilizzi direttamente la traduzione latina dell'opera di Aristotele compiuta da Ghe-

CLUEB, 2001, pp. 123-150; F. Bònoli, D. Piliarvu, *I Lettori di Astronomia presso lo Studio di Bologna dal XII al XX secolo*, Bologna, CLUEB, 2001; A. Tabarroni, *Ambienti culturali prossimi a Dante nell'esilio: lo Studio bolognese di arti e medicina*, in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita*, cit., pp. 327-349. Nutriti gli studi su Taddeo da Parma, tra cui ricordo solo O. Pedersen, *The «Theorica Planetarum» and its Progeny*, in G. Federici Vescovini, F. Barocelli (a cura di), *Filosofia, scienza ed astrologia nel Trecento europeo. Biagio Pelacani Parmense*, Padova, Il Poligrafo, 1992, pp. 53-78; G. Fioravanti, *La «Quaestio de mixtione elementorum»*, in «AHDLM», 83 (2016), pp. 149-210.

²¹ Cfr. L. Gargan, *Dante, la sua biblioteca*, cit.; A.A. Antonelli, *Un processo bolognese del 1286 contro il magister Tommaso d'Arezzo*, in «Per leggere», XV (2008), pp. 5-13.

²² Per la diffusione delle meteorologia tra XIII e XIV sec. è fondamentale, J. Ducos, *La météorologie en français au Moyen Age (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, Honoré Champion, 1998. Un quadro generale sulla diffusione del testo aristotelico tra Duecento e Trecento in volgare, con particolare attenzione alla *Commedia* e ai commenti, si legge in A. Cornish, *The Vulgarization of Science: Dante's Meteorology in Context*, in *Science and Literature in Italian Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 53-71. Aspetti specifici della meteorologia nella *Commedia* anche in C. Thomasset, *Dante et la météorologie*, in J. Ducos, C. Thomasset (a cura di), *Le temps qu'il fait au Moyen âge: Phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1998, pp. 243-251; M. Signori, «Come iri da iri»: meteorologia aristotelica e teologia filosofica nella «*Commedia*», in «Italianistica», L/1 (2021), pp. 219-238.

²³ Sebbene alcuni codici riportino la variante, vicina all'originale greco, *Meteora*.

²⁴ Il doppio titolo giustifica le differenti voci dell'*Enciclopedia Dantesca* redatte da E. Berti, s.v. *De Meteoris*; e I. Capasso, s.v. *Metaura* (consultate on-line).

²⁵ B. Nardi, *Nel mondo di Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, pp. 61-65.

²⁶ P. Toynbee, *Dantes studies and researches*, London, Methuen and co., 1902, pp. 39-40.

rardo da Cremona, bensì il commento albertino,²⁷ e che probabilmente avesse poi consultato anche altre versioni o riduzioni del trattato meteorologico.

Una prima versione dei *Meteorologica*, nota come *translatio vetus*, venne elaborata nella seconda metà del XII secolo da Gherardo da Cremona, il quale utilizzò un rifacimento arabo in molti casi diverso dall'originale greco.²⁸ Tale traduzione costituiva in realtà una unità composita, poiché ai primi tre libri, opera di Gherardo, seguiva un quarto tradotto da Enrico Aristippo sul testo greco. Una terza parte, formata dal *De mineralibus* di Avicenna attribuiti però ad Aristotele da Alfredo di Sharesel, completava i codici della *vetus*.²⁹ Tra il 1260 e il 1267 Guglielmo di Moerbeke derivò dal greco una traduzione più fedele, la cosiddetta *nova translatio*,³⁰ su cui è basato anche il primo volgarizzamento francese pervenuto, opera di Mahieu le Vilain.³¹

L'interesse per l'opera, che tratta dei fenomeni che si verificano sulla terra e nell'aria, fu tale che possediamo una cospicua serie di commenti e parafrasi prodotti, sia in ambito universitario sia laico, tra la seconda metà del Duecento e i primi anni del Trecento. Tra quelli probabilmente accessibili a Dante, e già individuati dalla critica, bisogna ricordare la già citata parafrasi completa di Alberto Magno, basata sulla *vetus* di Gherardo,³² e il commentario *Super Meteora* di Tommaso, fon-

²⁷ Sull'importanza del commento di Alberto tra Duecento e Trecento cfr. G. Fioravanti, *I «Meteorologica», Alberto e oltre*, in C. Martello (a cura di), *Cosmogonie e cosmologie nel medioevo*. Atti del Congresso della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (SISPM), Catania, 22-24 settembre 2006, Louvain-la-Neuve, FIDEM, 2008, pp. 63-78. Il commento albertino si cita da: Alberti Magni *Opera omnia*, vol. 6,1, *Meteora*, a cura di P. Hossfeld, Monasterii Westfolorum, Aschendorff, 2003.

²⁸ Per l'intricata tradizione dell'opera e l'uso nei commentatori danteschi cfr. C. Tardelli, *Reading Aristotle through Dante: the Case of «Meteorologica» in Francesco da Buti's «Commento»*, in «Medium Aevum», 86/2 (2017), pp. 350-364.

²⁹ Per i dettagli si veda C. Di Martino, *I «Meteorologica» di Avicenna*, in *Cosmogonie e cosmologie*, cit., pp. 35-46.

³⁰ Nello stesso periodo Guglielmo tradusse anche il commento di Alessandro di Afrodisia al testo aristotelico, poi utilizzato da Tommaso nella stesura del suo *Super Meteora*. Per la tradizione del commento di Tommaso e la traduzione di Guglielmo cfr. A. Dondaine, L.J. Bataillon, *Le commentaire de saint Thomas sur les «Météores»*, in «Archivum Fratrum Praedicatorum», 36 (1966), pp. 81-152; K. White, *Three Previously Unpublished Chapters from St. Thomas Aquinas's Commentary on Aristotle's Meteora: «Sentencia super Meteora» 2.13-15*, in «Mediaeval Studies», 54 (1992), pp. 49-93.

³¹ Edizione: Mahieu le Vilain, *Les Metheores d'Aristote. Traduction du XIII^e siecle publiee pour la premiere fois*, a cura di R. Edgren, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1945. Lo stesso autore compilò anche un commento latino all'opera per i libri II, 9 – III, ad integrazione di quello di Tommaso. Cfr. G. Vuillemin-Diem, *Anonymus Normannus (Mahieu le Vilain): «Super meteora» II.9-III. Identifizierung des Autors, zur Eigenart des Textes, mit einer Edition von zwei Kapiteln der noch unveröffentlichten Schrift*, in «Recherches de théologie et philosophie médiévales», 71 (2004), pp. 1-130.

³² La *vetus* è anche alla base delle *notulae* all'opera aristotelica di Alfredo di Sharesel, del commento letterale di Adam Buckfeld, e dei due compendi compilati da Storione da Cremona, il *De impressionibus aeris* e le *Rationes*. Cfr. A. Tabarroni, *La logica in Italia prima di Pietro Hispano. I «Tractatus» di Storione*

dato sulla *nova*. Quest'ultimo presenta alcuni problemi poiché si interrompe al paragrafo II, 8 (corrispondente all'inizio del III libro di Alberto). Incerto è anche il luogo di composizione dell'opera, dai più assegnata comunque all'ultimo soggiorno napoletano di Tommaso.³³

L'esistenza delle due traduzioni non deve essere considerata nei termini moderni di un progresso del sapere: come si vedrà, infatti, la più corretta versione moderna non minò l'autorità dell'antica ma continuò a circolare affiancandosi a quest'ultima. Attraverso la parafrasi albertina, la *vetus* divenne la fonte utilizzata da enciclopedisti quali Bartolomeo Anglico, da trattati scientifici in volgare come la composizione di Restoro d'Arezzo e il *Tresor* di Brunetto Latini – i quali per ovvie ragioni cronologiche non potevano conoscere la *nova* – e predicatori quali Giordano da Pisa. La tradizione manoscritta ci consente anche di individuare testi derivanti da contaminazione, quale è il caso della *Metaura di Aristotile*, traduzione anonima in volgare fiorentino, ascrivibile alla prima metà del XIV secolo.³⁴ È merito di Conetto Marchesi aver riconosciuto che in quest'ultima opera il testo aristotelico non rappresenta l'*auctoritas* principale ed è anzi presente in maniera esigua. Non solo, a dispetto da quanto dichiarato dall'ignoto volgarizzatore nella sezione proemiale, la maggior parte delle chiose segue non il commento di Tommaso (utilizzato nei capp. 2-11) ma la parafrasi albertina (adoperata nel resto del volgarizzamento).³⁵ In altre parole: per favorire il lettore, l'accesso all'*auctor* è condotto non attingendo direttamente ai suoi testi, ma compendiando e volgarizzando le interpretazioni dei commentatori. Riguardo a questa particolare commistione, la curatrice Rita Librandi avanza alcune ipotesi «plausibili, ma non interamente accettabili».³⁶ Particolarmente interessante risulta la spiegazione per cui l'inserzione dei due testi deriverebbe da una precedente sintesi latina, finora ignota, in seguito solo tradotta e integrata dal volgarizzatore fiorentino. Un esempio di circolazione mista dei due commenti, del resto, sopravvive nel codice Vat. lat. 6758, miscellanea di testi aristotelici che reca le glosse ai *Meteorologica* di Tommaso fino al II libro (ff. 84r-102va), quelle di Alberto sul libro II e III (ff. 113ra-136vb) e quelle dello stesso autore sul libro IV (ff. 137ra-148ra). Anche se il testimone, datato al 1338, è successivo di qualche

da Cremona, in L. Bianchi, O. Grassi, C. Panti (a cura di), *Edizioni, traduzioni e tradizioni filosofiche (secoli XII-XVI)*. Studi per Pietro B. Rossi, Roma, Aracne Editrice, 2018, pp. 105-146.

³³ Cfr. K. White, *Three Previously Unpublished*, cit., pp. 50-52.

³⁴ Edito da R. Librandi, *La «Metaura» d'Aristotile. Volgarizzamento fiorentino anonimo del XIV secolo*. Edizione critica, 2 voll., Napoli, Liguori, 1995.

³⁵ C. Marchesi, *La «Metaura» d'Aristotile nel volgare toscano del Trecento e le traduzioni medievali latine dei «Libri meteororum»*, in Id., *Di alcuni volgarizzamenti toscani in Codici Fiorentini*, in «Studj romanzi», 5 (1907), pp. 123-236, alle pp. 123-157. Cfr. anche R. Librandi, *La «Metaura»*, cit., pp. 17-18.

³⁶ R. Librandi, *La «Metaura»*, cit., p. 35.

decennio al periodo di composizione del *Convivio*, esso si dimostra comunque interessante per la nostra analisi poiché Dante opera nel trattato, consapevolmente, un simile confronto fra la *vetus* e la *nova*.

I passi astronomici del *Convivio* derivanti dai *Meteorologica* rappresentano, probabilmente a causa della loro natura “tecnica”, alcune delle porzioni del testo più caratterizzate da lacune e corrottele, derivanti verosimilmente dall’archetipo alla base della tradizione manoscritta (o dall’originale dantesco che doveva presentarsi in stato di bozza).³⁷ Nondimeno, gli argomenti delle digressioni, la Via Lattea e i vapori di Marte, sono largamente rappresentati nella prosa, latina e volgare, tra Duecento e Trecento poiché compaiono negli enciclopedisti, nella predicazione, nelle cronache e in un’ampia gamma di opere.

Un esempio di questo retroterra comune tra le fonti enciclopediche,³⁸ Alberto Magno e Dante può rintracciarsi nel famoso *excursus* dossografico sulla natura della Galassia in *Conv.* II, xiv, 5-7:

Per che è da sapere che di *quella Galassia li filosofi hanno avute diverse oppinioni. Ché li Pittagorici dissero che 'l Sole alcuna fiata errò nella sua via e, passando per altre parti non convenienti allo suo fervore, arse lo luogo per lo quale passò, e rimasevi quella apparenza dell'arsura; e credo che si mossero dalla favola di Fetonte, la quale narra Ovidio nel principio del [secondo del] suo Metamorfoseos. Altri dissero, sì come fu Anassagora e Democrito, che [... che] ciò era lume di sole ripercusso in quella parte, [...]* e queste oppinioni con ragioni dimostrative riprovaro. Quello che Aristotile si dicesse, non si può bene sapere, di ciò, però che la sua sentenza non si truova cotale nell'una translazione come nell'altra. E credo che fosse lo *errore delli translatori*: ché nella Nova pare dicere che ciò sia uno ragunamento di vapori sotto le stelle di quella parte, che sempre traggono quelli; e questa non pare essere ragione vera. *Nella Vecchia dice che la Galassia non è altro che moltitudine di stelle fisse in quella parte, tanto picciole che distinguere di qua giù non le potemo*, ma di loro apparisce quello albore lo quale noi chiamiamo Galassia; e puote essere, ché lo cielo in quella parte è più spesso, e però ritiene e ripresenta quello lume. E questa oppinione pare avere, con Aristotile, Avicenna e Tolomeo.

Come già argomentato da Fioravanti, anche se il tema godeva di un discreto successo nella dossografia dei *placita philosophorum*, la trattazione dantesca è piuttosto ri-

³⁷ Cfr. L. Azzetta, *Andrea Lancia*, cit., pp. 22-23: «Va infatti tenuta in conto la possibilità che già l'originale del *Convivio*, opera incompiuta e mai divulgata dall'autore, si presentasse scritto non in pulito, dunque con correzioni, con parole o frasi annotate nei margini o in interlinea, forse in modo non sempre del tutto intelligibile».

³⁸ Sulla meteorologia nella produzione degli enciclopedisti cfr. J. Ducos, *Le clerc et les météores: constitution et évolution d'une culture encyclopédique*, in *Le clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications du CUERMA, 1995, pp. 149-167.

conducibile alle modalità della riflessione filosofica aristotelica, in cui la verità su un argomento è raggiunta attraverso l'analisi delle diverse posizioni sulla questione.³⁹ È però interessante rilevare che una simile descrizione è presente anche nel *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico, il quale, probabilmente prima ancora di Alberto, riprende le varie posizioni espresse nei *Meteorologica*, non elencandole interamente (allo stesso modo di Dante), ma sintetizzandole in un breve paragrafo:

Galaxia est circulus coelestis, caeteris circuli coeli pulcrior et candidior [...] Dicitur autem lacteus circulus, quia inter omnes circulos coelestes notabiliorem habet claritatem. [...] *Secundum autem opinionem vulgi, Galaxias dicitur vestigium Solis, quod post se relinquit Sol, quando currit in illo circulo.* Sed Aristoteles hoc dicit esse falsum, quia se esset Galaxia ex impressione transitur Solis, oporteret quod haec impressio esset in signis, in quibus currit Sol cum aliis stellis mobilibus. [...] *Idem Anaxagora et Democritus dixerunt: Galaxiam esse ex reflectione luminis ad aera, sicut in speculo,* sed hoc est falsum ut dicit Aristoteles ibidem, quia hoc esset, permutaretur, sicut est permutatio luminis. Hoc autem est falsum, quia videmus Galaxiam semper in eodem loco, nec recedit ab eo. Dicitur igitur Aristoteles sic: Ignis propinquus orbis est inflammatum et lucidum, et in locis ubi videtur *Galaxias sunt stellae multae parvae et luminosae,* et in illis relucet fulgor ille et ideo apparet locus ille magis radiosus, nec recedit ab uno loco orbis. Hucusque Aristoteles in lib. 1 meteor. cap. 2.⁴⁰

Le somiglianze con il trattato dantesco sono ovviamente da imputarsi alla comune discendenza dalla fonte aristotelica. Sorprende tuttavia che il passo del frate francescano si avvicini nella sua sintesi molto più alle modalità scritte del *Convivio* rispetto alla prolissa verbosità della digressione albertina (in cui la descrizione delle varie posizioni occupa lo spazio di sei capitoli). Così come Dante, infatti, Bartolomeo sintetizza solo tre delle differenti ipotesi presenti nei *Meteorologica*. Ancora, il confronto con la rubrica dell'enciclopedista, che potrebbe risultare ozioso, offre in realtà dati interessanti per confutare alcune delle tesi fino ad ora diffuse a proposito del passo dantesco. È opinione dei commentatori, infatti, che la dossografia del *Convivio* «escluso l'accenno a Fetonte, derivi dai *Meteorologica* di Aristotele

³⁹ G. Fioravanti, *Dossografie filosofiche nel «Convivio» di Dante*, in A. Palazzo (a cura di), *L'Antichità classica nel pensiero medievale*. Atti del convegno della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (SISPM), Trento, 27-29 settembre 2010, Porto, FIDEM-Turnhout, Brepols, 2011, pp. 267-277, a p. 273.

⁴⁰ Bartholomaeus Anglicus, *De Proprietatibus rerum*, VIII, p. 384 (d'ora in poi DPR). In attesa dell'edizione critica del libro VIII dedicato all'astronomia, curata da Draelants e Frunzeanu, si è adoperato: Bartholomaei Anglici *de genuinis rerum coelestium, terrestrium et inferarum Proprietatibus*, apud Wolfgangum, Richterum, Francofurti, 1601. Cfr. anche I. Draelants, E. Frunzeanu, *Le savoir astronomique et ses sources dans le «De mundo et corporibus celestibus» de Barthélemy l'Anglais*, in «Rursus-Spicae», 11 (2017), pp. 1-102.

(I 8 345a)».⁴¹ Eppure, la comparazione con Bartolomeo dimostra inequivocabilmente che nella prima parte del passo Dante non segue (o non vuole seguire) la *vetus* di Gherardo da Cremona. Quest'ultima infatti, seguita quasi alla lettera pur con qualche fraintendimento nel *DPR*, non fa alcun riferimento ai Pitagorici (e men che meno al mito di Fetonte). Il testo del traduttore toledano dice solo che «dixerunt quidam quod sol cucurrit in hoc loco orbis et combussit ipsum et impressit in eo hoc vestigium, quod est galaxia».⁴² Il pronome indefinito «quidam» è reificato nell'enciclopedia di Bartolomeo mediante il ricorso alla «opinio vulgi». Che in Gherardo non vi sia altro che questa generica informazione è confermato sia dalla parafrasi al passo di Alberto, che riferisce solo che tra i *philosophi* «fuerunt quidam qui dixerunt quod [...] sol sua combustione impressit in orbe hoc vestigium quod vocatur galaxia», sia dall'anonimo volgarizzamento fiorentino della *Metaura* che, nel capitolo dedicato alla Galassia, abbandona la *nova translatio* e il commento di Tommaso per ricorrere alla *vetus* e alla chiosa di Alberto. In esso infatti leggiamo: «Fuorono alquanti fisolafi che dissero che 'l Sole una volta, girandosi per lo cielo, per lo suo grande calore arse quella parte del cielo dove apparisce la galaxia».⁴³ È solo nella *nova translatio* di Guglielmo da Moerbeke, per ovvie ragioni non nota né a Bartolomeo né al *Doctor Universalis*, che sono menzionati sia «Pythagoricorum quidam» sia Fetonte.⁴⁴ Se però in quest'ultima versione il traduttore attribuisce ai Pitagorici due diverse interpretazioni, riferendo che solo alcuni della setta accettavano l'idea che la Galassia fosse prodotta dalla combustione del Sole, Dante, come è noto, semplifica il dettato riportando unicamente quest'ultima posizione.

Tuttavia la menzione dei Pitagorici e di Fetonte, presente nella *nova* e nella conseguente glossa di Tommaso (I cap. 12), non fornisce alcuna prova che questo sia il solo testo seguito da Dante. I termini in cui è descritta la posizione di Anassagora e Democrito infatti sembrano essere assai più vicini alla particolare tradizione della *vetus* che troviamo anche in Bartolomeo Anglico. Infatti, il lume «ripercusso» in Guglielmo (e in Tommaso) è riferito ad una terza tesi anonima, in cui si fa riferimento alla riflessione del sole, mentre ai due filosofi antichi è collegata l'ipotesi precedente che il biancore sia l'effetto della luce di qualche stella. Così nella *nova* si legge: «Amplius autem est tertia quedam suspicio de ipso: dicunt enim quidam lac esse refractionem nostri uisus ad solem, sicut et stellam cometam»,⁴⁵ mentre in Tommaso «Dixerunt enim quidam quod claritas

⁴¹ Così Brambilla Ageno, *Convivio*, cit., pp. 51-52. Cfr. anche Fioravanti, *ad loc.*, pp. 326-329.

⁴² Cfr. la rubrica nella traduzione di Gherardo da Cremona dall'arabo in Aristoteles, *Meteorologicorum libri I-III*, a cura di P.L. Schoonheim, Leiden, 2000 (Aristoteles Semitico-Latinus, 12), pp. 19-20.

⁴³ Cfr. R. Librandi, *La «Metaura»*, cit., pp. 25-26 e 178.

⁴⁴ Cfr. Aristoteles, *Meteorologica* [uel *Metheora*], *Translatio Guillelmi de Moerbeka*, a cura di G. Vuillemin-Diem, Turnhout, Brepols, 2008 (Aristoteles Latinus, 10,2), lib. 1, cap. 8, p. 24.

⁴⁵ Aristoteles, *Meteorologica* [uel *Metheora*], *Translatio Guillelmi de Moerbeka*, cit., lib. 1, cap. 8, p. 25.

lactea est ex eo quod visus noster repercutiebatur a stellis quibusdam ad solem; et ideo apparebat claritas circa illas stellas repercutientes visum, ita quod sunt quasi quoddam speculum claritatis solaris, sicut et Hippocrates dixit de apparitione cometarum». ⁴⁶ Viceversa, se analizziamo la versione tramandata dal *DPR*, la posizione di Anassagora e Democrito sembra essere descritta in termini più simili a quelli danteschi poiché riporta: «Idem Anaxagora et Democritus dixerunt: Galaxiam esse ex reflectione luminis ad aerem, sicut in speculo», facendo riferimento alla riflessione della luce e allontanandosi dal testo corretto di Gherardo che, come Guglielmo, assegna la tesi ad «alii». ⁴⁷ A complicare ulteriormente il già intricato quadro del passaggio dantesco, è quindi interessante rilevare che un fraintendimento della posizione di Anassagora e Democrito, simile a quello di Dante, esisteva già nell'enciclopedia di Bartolomeo Anglico.

Al netto delle riflessioni qui riportate, dunque, la parziale distanza del passaggio del *Convivio* dalla *vetus translatio* rappresenta un'ulteriore conferma che, sebbene dipendente dal commento albertino in qualche modo, il poeta abbia avuto accesso alla nuova traduzione di Guglielmo e ne abbia accolto alcune posizioni. Poiché, come si vede continuando nella lettura, alla fine di *Conv.* II, xiv, 7 egli invece dichiara espressamente di preferire la tesi della *vetus* che vuole la Galassia costituita da una moltitudine di stelle luminose – opinione del resto accolta anche da Bartolomeo Anglico e Alberto Magno – sembra ipotizzabile che la posizione dantesca e la riflessione sulle due *translationes* derivi dalla sintesi operata da un commento non ancora individuato e accessibile all'Alighieri nel periodo di composizione del *Convivio*. L'idea di un altro testo non coincidente né con quello di Alberto né con quello di Tommaso era del resto già stata avanzata da Berti, il quale aveva ipotizzato una possibile consultazione da parte di Dante del commento di Averroè e che «a proposito di questo passo, forse indotto dall'osservazione di Averroè, volle consultare anche la *translatio nova* e il commento tomistico e finì col giudicarli errati». Tale ipotesi, come già rilevato da Fioravanti, è evidentemente antieconomica. Pensare infatti che Dante, nei primi anni di esilio, avesse a disposizione e potesse consultare nello stesso tempo diverse opere quali: la parafrasi albertina, la *nova* traduzione attraverso Tommaso e il commento di Averroè, e tramite quest'ultima opera essere indotto ad una riconsiderazione in senso filologico delle diverse versioni, è improbabile. Sembra assai più verosimile che l'Alighieri avesse in qualche modo assistito a lezioni sui *Meteorologici* o avesse derivato la sua riflessione da un altro commentatore. È assai sug-

⁴⁶ Thomas Aquinas, *Super Meteora*, lib. 1, cap. 12, n. 7. Dove è significativa la menzione di Ippocrate.

⁴⁷ Aristoteles, *Meteorologicorum libri I-III*, ed. Schoonheim, cit., p. 20: «Alii autem dixerunt quod galaxia est ex reditione luminis ad aerem, sicut speculum, quod reddit lumen procedens ex ipso ad corpus suscipiens ipsum».

gestivo quanto riconosciuto dallo stesso studioso,⁴⁸ secondo il quale l'osservazione sugli errori delle due traduzioni potrebbe ricondursi alle *Quaestiones super librum meteororum* di Radulphus Brito, di cui una copia si conservava a Santa Maria Novella Firenze (Conventi Soppressi E.152). La nota del filosofo bretone, che si legge al fol. 114r ab, si avvicina in maniera assai evidente alla lettera del testo del *Convivio*. In un altro fondamentale studio, Fioravanti rilevava anche l'uso, da parte di Radulfo, del commento di Alberto (per esempio nelle *quaestiones* 24 e 27).⁴⁹ Siamo di fronte, insomma, ad un ennesimo scritto in cui le teorie aristoteliche sono glossate e interpretate attraverso il ricorso a varie *auctoritates*, modalità del resto congeniale al commento del Brito, strutturato secondo il modello della *quaestio* scolastica.

Per aggiungere qualche nota sull'ambiente fiorentino segnalò anche che i dati a nostra disposizione confermano che i *Meteora* erano bene conosciuti nella città toscana tra Duecento e Trecento, e non solo in ambiente domenicano. Dall'inventario di Santa Croce, nuovamente analizzato da Pegoretti, ricaviamo infatti la notizia che una copia del commento di Adam Buckfeld, fondato sulla *vetus*, era contenuto nel codice Plut. 13 sin. 7, insieme alle glosse dello stesso autore ad altri *aristotelica*.⁵⁰ Una ulteriore copia dei *Meteorologica* era tramandata dal Plut. 13 sin. 8, contenente una raccolta completa dei *libri naturales* di Aristotele. Alle analisi di Dell'Oso dobbiamo poi la segnalazione del Pluteo 29 dex. 12, fino ad ora datato al secolo successivo e presente nel catalogo quattrocentesco santacrociano, ma ascritto dallo studioso alla fine del Duecento.⁵¹ In quest'ultimo codice il commento integrale di Pietro d'Alvernia ai *Meteorologica* segue la parafrasi al *De caelo* di Tommaso.

Il brillante riconoscimento delle *Quaestiones* del Bretone quale ipotetico antecedente dantesco risolve un problema ma ne pone numerosi altri. Il primo, già sollevato dallo stesso Fioravanti, è cronologico e riguarda il possessore del codice, Federico di Bartolo dei Bardi, la cui età, 14 anni nel 1301, depone a sfavore di una presenza

⁴⁸ G. Fioravanti, *ad loc.*, pp. 329-330; Id., «Come dice il filosofo», cit., pp. 52-53 (ma con diversa segnatura: Conventi Soppressi J III 6). Sulla presenza di uno dei due codici di Radulfo Brito che trasmettono per intero le *Questiones* cfr. anche A. Pegoretti, *Lo «studium» e la biblioteca di Santa Maria Novella nel Duecento e nei primi anni del Trecento (con una postilla sul Boezio di Trevet)*, in J. Bartuschat, E. Brilli, D. Carron (a cura di), *The Dominicans and the Making of Florentine Cultural Identity (13th-14th centuries)*, Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 105-139, a pp. 123-124. Sul codice cfr. G. Pomaro, *Censimento dei manoscritti della Biblioteca di S. Maria Novella. 1: Origini e Trecento*, in «Memorie domenicane», 11 (1980) pp. 325-470, a pp. 389-390. Le *Quaestiones* sui *Meteorologica* si trovano alle cc. 104ra-140rb.

⁴⁹ G. Fioravanti, *I «Meteorologica»*, cit., pp. 74-75.

⁵⁰ A. Pegoretti, «Nelle scuole delli religiosi»: materiali per Santa Croce nell'età di Dante, in «L'Alighieri», LVIII, n.s., 50 (2017), pp. 5-55, a p. 51.

⁵¹ L. Dell'Oso, *Cosmology, Theology, and Philosophy in Florence's «Schools of the Religious Orders»: Some Research Hypothesis*, i.c.s.

del codice a Santa Maria Novella negli anni precedenti all'esilio.⁵² Ancora: pur ammettendo che Dante conoscesse i «termini della questione» già a Firenze e che il codice di Radolfo fosse disponibile nel convento domenicano già prima, come egli avrà potuto accedere alle *Quaestiones* o agli altri manoscritti dei *Meteorologica* sopra ricordati? Accertata infatti la mancanza di scuole *in naturis* negli *studia* degli ordini cittadini e, dunque, ammesso il carattere esclusivamente teologico delle lezioni filosofiche che ivi si tenevano – tra l'altro riservate ai soli frati – in quale modo Dante avrà potuto apprendere le sue cognizioni sui *Meteora*? E volendo continuare: come questo sapere acquisito nel periodo di formazione, supponiamo oralmente o tramite studio individuale,⁵³ venne rielaborato negli anni di composizione del *Convivio* in un ambiente culturalmente assai più fertile, come quello bolognese proposto dagli studiosi? Dovremmo ipotizzare che, nel comporre il commento alla propria canzone dottrinale, Dante si sia affidato alla sua prodigiosa memoria, ricordando le tesi di Brito già apprese a Firenze, oppure che abbia ascoltato, come sopra accennato, lezioni sui *Meteorologica* tenutesi nella città felsinea e in qualche modo collegate allo *Studium* o all'insegnamento privato dei *magistri*? Sfortunatamente, se per altri *studia* possediamo notizie certe di una lettura dell'opera meteorologica dello Stagirita, fondamentale per il *curriculum* di medicina, i dati relativi a Bologna non restituiscono per il periodo in esame alcuna notizia sicura.⁵⁴ Possiamo considerare come certa, ovviamente, una approfondita conoscenza del *Corpus Aristotelicum* e quindi del testo meteorologico anche a Bologna: attestata è per esempio la presenza dei due compendi ai *Meteora* di Storione da Cremona elencati, benché anepigrafi, nell'inventario del medico Tommaso d'Arezzo prima ricordato.⁵⁵ Quale è infine il senso di questo complicato *pastiche* dantesco, in cui le divergenti posizioni dei filosofi in merito alla galassia, riprese – con evidenti errori di interpretazione – da un testo probabilmente vicino alla parafrasi di Tommaso, confluiscono poi nella accettazione della tesi più antica (a differenza di quanto accade nelle *Quaestiones* del Brito dove si segue l'opinione dei moderni)?⁵⁶ Riguardo a quest'ultima domanda, e in assenza di risposte certe, mi limito a sottolineare che la preferenza mostrata da Dante per tale opinione, che accoglie come esatta la definizione presente nella *vetus*, sembra essere diffusa in ambiente fiorentino ancora nella prima metà del Trecento. Essa è infatti

⁵² G. Fioravanti «*Come dice il filosofo*», cit., p. 24: «Dunque un suo rapporto con Dante sembra da escludere».

⁵³ Ivi, pp. 20-21.

⁵⁴ La diffusione dei *Meteorologica* in ambiente universitario è assai precoce. Cfr. G. Fioravanti, *I «Meteorologica»*, cit., p. 65. Negli Statuti bolognesi del 1405, i primi in ordine cronologico che si sono conservati per il collegio degli artisti, la lettura dei *Meteorologica* è assegnata al secondo anno per gli studenti di filosofia, ma non compare nel curriculum degli studenti di astrologia e medicina.

⁵⁵ A. Tabarroni, *La logica in Italia*, cit.

⁵⁶ Cfr. G. Fioravanti, *ad loc.*, p. 330.

adottata anche dal volgarizzatore della *Metaura*, il quale, discutendo sulle varie opinioni della Galassia seguendo le chiose di Tommaso, alla fine della sua dissertazione accoglie invece la parafrasi di Alberto e la tesi della traduzione antica dichiarando: «dice che la galaxia, *secondo la veritate*, ch'è uno lume che viene da molte stelle piccole che stanno ragunate insieme in alcuna parte del cielo». ⁵⁷

Veniamo ora all'altro passo tratto dai *Meteorologica*, primo in ordine di apparizione nel *Convivio*, in cui Dante nomina esplicitamente per la prima volta l'opera dello Stagirita. Il riferimento generico «sì come nel primo della *Metaura* è diterminato», probabilmente si riferisce alla parafrasi compiuta da Alberto nei trattati III e IV del primo libro delle rubriche 5 e 6 della versione di Gherardo. ⁵⁸ Come è noto, la digressione meteorologica è introdotta come uno dei due termini di paragone dell'analogia fra la musica e il cielo di Marte fondata sul ruolo centrale che questo assume nella gerarchia aristotelico-tolemaica, e sulla capacità del pianeta di attrarre i vapori atmosferici così come la disciplina armonica «trae li vapori del cuore»:

L'altra si è che esso *Marte*, [secondo che dice Tolomeo nel *Quadripartito*], disicca e arde le cose, perché lo suo calore è simile a quello del fuoco; e questo è quello per che esso pare *affocato* di colore, quando più e quando meno, *secondo la spessezza e raritate* delli vapori che 'l seguono: *li quali per loro medesimi molte volte s'accendono, sì come nel primo della Metaura è diterminato.*

E però dice Albumasar che l'accendimento di questi vapori significa morte di regi e transmutamento di regni, però che sono effetti della signoria di Marte. E Seneca dice però, che nella morte d'Augusto imperadore vide in alto una palla di fuoco; e in Fiorenza, nel principio della sua destruzione, veduta fue nell'aere, in figura d'una croce, grande quantità di questi vapori seguaci della stella di Marte (Conv. II, xiii, 21-22). ⁵⁹

Dal commento del *Doctor universalis* Dante mutua gli stessi procedimenti retorici, comuni del resto alla trattatistica del tempo, intrecciando fonti propriamente tecniche, come Albumasar, con modelli che oggi definiremmo "letterari", quali il Seneca delle *Naturales Quaestiones*: ⁶⁰

Vult tamen Albumasar, quod etiam ista aliquando mortem regis et principum significant propter dominium Martis, praecipue quando fiunt in forma non consueta e saepius solito. Unde Seneca dicit, quod circa excessum divi Augusti vidit speciem pilae

⁵⁷ Cfr. R. Librandi, *La «Metaura»*, cit., pp. 25-26 e 182 (I, 14. 8-10). Ma sulla popolarità dell'argomento, e per altri esempi in Restoro, cfr. Ead., *Dante e le lingue della scienza*, in «Lecture classensi», 41 (2013), pp. 61-87.

⁵⁸ Aristoteles, *Meteorologicorum libri I-III*, ed. Schoonheim, cit., pp. 22-33.

⁵⁹ A proposito del passo e dell'integrazione della citazione esplicita del *Quadripartitum* di Tolomeo, cfr. Busnelli-Vandelli, *ad loc.*, pp. 203-207.

⁶⁰ L'osservazione è di G. Fioravanti, *I «Meteorologica»*, cit., pp. 66-67.

*ignae quae in ipso cursu suo dissoluta est, et circa mortem Socratis, et circa mortem Germanici simile visum est prodigium.*⁶¹

Anche in questo caso, il riferimento al comune modello determina una somiglianza con il volgarizzamento dei *Metaura* già ricordato, in cui l'autore riprende in maniera ancora più dettagliata di Dante – ma non esente da fraintendimenti – il testo albertino:

*E dice Albumasar che queste cose significano morte di re e di principi per la signoria di Marte, onde dice Seneca che, al tempo della morte di Augusto imperadore, apparvero nell'aere palle di fuoco e correndo si spensero, e al tempo della morte di Traiano e di Germanico apparve il somigliante.*⁶²

Seguendo ancora Alberto, sia Dante sia l'anonimo accolgono l'*interpretatio* astrologica di simili fenomeni celesti. Quest'ultimo aspetto, è il caso di ricordare, è estraneo all'originale aristotelico diffuso anche dalla *vetus* ma diviene dominante tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo. Alla descrizione dello Stagirita, che si limitava a rilevare la formazione e le differenti forme di vapori, comete e stelle cadenti, autori come Alberto Magno e Grossatesta sovrapposero un'idea di ascendenza astrologica derivata dal *Quadripartitum*. In quest'ultima opera, Tolomeo rilevava semplicemente come gli effetti delle comete – guerre, siccità, ecc. – fossero analoghi a quelli causati da Marte e Mercurio, senza poi specificarne una effettiva relazione con uno o l'altro di questi corpi celesti. Il legame con il pianeta rosso divenne dunque operante per una sorta di analogia poiché, seguendo la descrizione di Tolomeo sugli effetti distruttivi di Marte, agli autori tardo-medievali sembrò naturale collegare le conseguenze delle comete a quest'ultimo.⁶³

Come già detto, il riuso del materiale aristotelico e l'enfasi sulla significazione astrologica dei fenomeni celesti è dato diffuso che Dante condivide con la cultura astronomica del suo tempo (non riservata dunque ai soli eruditi o agli specialisti). Un ulteriore esempio della circolazione di tali teorie anche in altri ambiti è fornito dalla predica tenuta da Giordano da Pisa a Santa Maria Novella il 6 gennaio 1305.⁶⁴

⁶¹ Alberti Magni *Meteor.* I, trac. IV, 9. Ma la caratterizzazione astrologica e la dipendenza da Marte delle comete è sottolineata anche in *Meteor.* I, trac. III, 11.

⁶² Librandi, *La «Metaura»*, cit., I. 19.227-232 (p. 207), in cui l'anonimo volgarizzatore sostituisce Traiano al Socrate del testo albertino.

⁶³ Sulle comete nel Medioevo è ancora fondamentale L. Thorndike, *Latin Treatises on Comets between 1238 and 1368 a.D.*, Chicago, The University of Chicago Press, 1950.

⁶⁴ Su Giordano, cfr. almeno: C. Delcorno, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze, Firenze, Olschki, 1975; C. Iannella, *Giordano da Pisa e il pubblico. Modelli e comportamenti*, in *The Dominicans*, cit., pp. 141-154. La predica si legge in *Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'ordine de' predicatori recitate in Firenze dal 1302 al 1305 e pubblicate per cura di Enrico Narducci*, Bologna, Presso Gaetano Romagnoli, 1867, pp. 168-177.

Nell'omelia le facoltà oratorie del predicatore sono volte a descrivere la natura della stella cometa che guidò i Magi nel loro cammino, e di cui «fanno i santi molte quistioni».⁶⁵ La solida formazione intellettuale, acquisita nei centri più importanti del sapere quali Bologna e Parigi, permette al frate di esprimersi in termini affini alle teorie aristoteliche già analizzate.⁶⁶ Egli sa bene, infatti, che la cometa non appartiene al territorio dei cieli, ma è fenomeno pertinente al mondo sublunare («siccome ella non fue stella celestiale; perocché nulla cosa celestiale può stare quaggiù negli elementi», p. 171). Successivamente, nel distinguere il segno cristiano dalle comete ordinarie, descrive la formazione delle stelle chiomate dai vapori secchi che, richiamati dall'influenza di Marte fino alla sfera del fuoco, vengono incendiati e assumono la parvenza di stelle:

Ancora non fue stella comata. E è grande maraviglia di queste comate, che ne sono di diverse maniere: non sono stelle veraci, ma paiono: imperocché sono vapori sottilissimi e secchi, i quali, per virtù d'una stella che si chiama Marte, si levano in alti insino agli elementi del fuoco, ed ivi s'incendono e pare a vedere stella; ecco maraviglia, che la stella di Marte ch'è una della pianete, ha virtù e potenza di fare stelle, cioè le comate, e fanno razzuoli alcuna volta inverso 'l levante, e quando inverso il settentrione, e alcuna volta inverso 'l merigge. [...] Queste comete appaionne alcun'otta di grandissime, e un'otta n'apparver tre a un tratto, ed eran grandi a vista come 'l Sole, catuna per sé.

Nella sua dettagliata analisi, Giordano fa riferimento alla diversa forma delle comete e alle porzioni di cielo in cui queste dirigono i propri raggi, ma soprattutto dimostra di accogliere *in toto* il significato premonitore che queste possono assumere sugli eventi terrestri:

Apparverne l'altr'anno due, ma fuoro piccoline. Queste cotali comete, quando appaiono, significano tuttavia grandi cose; e quando alcuna n'appare, si sono su tutti i savii, e specialmente in Parigi, e proveggono che sarà, e catuno dice la sua. Chi dice l'una e chi dice un'altra, e rade volte s'appongono al vero. Sopra quelle due di l'altr'anno dissono i savii molte cose, e catuno disse la sua sententia, e in Parigi ne fuoro grandi quistioni; ma ciò che dissero non fu nulla; pare a loro che le giudicassero sopra la Lamagna. Queste comete sempre, quando appaiono, significano male: male dico, come se di fame, o di mortalità, o di tribolazioni, o di battaglie, o di mutamenti di reami, e cotali cose. Queste cose appello male; avvegnaché non siano male, ma bene, in quanto che Iddio ordina e fa tutte le dette cose, e regge il mondo come si conviene colla sapienzia e prudenzia sua.

⁶⁵ *Prediche inedite* cit., p. 171. Cfr. Dante, *Par.* XIV, 99.

⁶⁶ Sul riuso di Aristotele da parte di Giordano, cfr. G. Ledda, *Filosofia e ottica nella predicazione medievale*, in G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno (a cura di), *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 53-78.

Assai gustoso è il quadretto di tutti i «savii» astrologi occupati a fornire pronostici sulle apparizioni e spesso in disaccordo fra loro. È significativo, inoltre, che il frate citi le «grandi quistioni» sulle comete apparse nel 1304 svoltesi a Parigi, identificando nella città uno dei luoghi simbolo per tali diatribe astrologiche prive di verità.

Più importante, ai fini dell'analisi, rilevare che anche il predicatore domenicano accoglie la tesi dell'influenza maligna dei fenomeni celesti sugli eventi politici sublunari – «significano male: male dico, come se di fame, o di mortalità, o di tribolazioni, o di battaglie, o di mutamenti di reami» – pur tendendo a smussarne gli aspetti contrari alla fede cristiana precisando: «queste cose appello male; avvegnaché non siano male, ma bene, in quanto che Iddio ordina e fa tutte le dette cose, e regge il mondo come si conviene colla sapienza e prudenzia sua». Soprattutto, egli introduce tra gli effetti negativi delle comete la menzione dei «mutamenti di reami» ricordata anche in *Conv.* II, xiii, 22 («transmutamento di regni»), ma assente nell'originale albertino in cui si citano solo le guerre e la morte di re e principi (*Meteor.* trac. I, III, 11; trac. I, IV, 9). Ritengo assai probabile che tale inserto, introdotto in maniera, mi si passi il termine, “poligenetica” dai due autori, sia da ricondursi alla influenza del verso lucaneo: «et terris mutantem regna cometen» (*Phars.* I, 529).

Con evidente sfoggio di sapere rispetto alle esigenze di un pubblico laico e culturalmente curioso come quello fiorentino dell'epoca, nel prosieguo della sua omelia Giordano, compiendo una digressione giustificata dalla contiguità dei temi nella meteorologia aristotelica, passa a narrare della natura della Via Lattea:

Onde dicono i savvi, *che quelle stelle che volgarmente i laici chiamano la via di San Iacopo*, che per me' ivi un grande chiarore, che si vede molto quando è un grande sereno [...] Dicono i santi, *che quello chiarore non è per altro, se non perché quivi ha mille milia stelle fitte e minute, che non si veggono e gettano quello chiarore.*⁶⁷

L'affinità con *Conv.* II, xiv, 1 «e sì come la Galassia, cioè quello bianco cerchio che lo vulgo chiama la via di Sa' Iacopo» si deve probabilmente alla comune discendenza da una *vulgata* che ha origine dalle *Derivationes* di Uguccione (G. 14,19). Il passo tuttavia è significativo per un'altra ragione: esso infatti testimonia che anche Giordano, istruito nei più grandi centri domenicani e residente in quegli anni proprio nella Santa Maria Novella in cui avrebbe potuto consultare un testo piuttosto raro come le *Quaestiones* di Brito, accoglie la tesi della *vetus* che vuole la Via Lattea

⁶⁷ Giordano da Pisa, *Prediche inedite*, cit., p. 173. Il passaggio è stato per primo segnalato da A. Cornish, *The Vulgarization*, cit., p. 60.

formata da una moltitudine di stelle. Certo, la posizione “conservatrice” del frate potrebbe essere giustificata dall’orizzonte culturale di un pubblico non specializzato nella materia, che avrebbe potuto non capire la versione più complicata tramandata nella *nova* (significativamente, infatti, Giordano riconduce la posizione ai «santi» e non ai filosofi, riportando la questione nell’ambito religioso). Eppure, dal confronto con la predica – e con la *Metaura* di poco successiva – emerge che Dante non è isolato ma condivide con altri intellettuali del suo tempo la preferenza per la versione antica esposta in *Conv.* II, xiv, 7.

Tornando all’analisi di *Conv.* II, xiii, 22, possiamo notare che, secondo una tendenza rilevabile in tutto il trattato,⁶⁸ Dante interviene ad innovare la descrizione del modello albertino, introducendo nel racconto uno squarcio autobiografico. Egli infatti, per attualizzare e confermare quanto riferito dall’*auctoritas* filosofica, fa riferimento alla «grande quantità di [...] vapori seguaci della stella di Marte»⁶⁹ che radunatisi «in figura di croce» comparvero a Firenze «nel principio della sua distruzione».

I dettagli della visione dell’oggetto celeste, probabilmente condivisa con i suoi contemporanei, non sono forniti dall’autore, che ricorre al generico «veduta fue». Neppure chiaramente esplicitata è la dimensione astrologica del fenomeno legato al pianeta rosso, forse sacrificata all’andamento filosofico della trattazione.⁷⁰ L’enfasi sul «transmutamento di regni» e la menzione esplicita di Albumasar, del resto, saranno bastati nel lettore del tempo a richiamare, anche senza ricorrere alla mediazione di Alberto, le teorie congiunzionistiche di cui era massimo esponente proprio l’astronomo arabo. Prima di ritornare su quest’ultimo punto, sarà opportuno soffermarsi sull’identificazione del fenomeno comparso nel cielo fiorentino nel momento della sua distruzione, questione su cui si è assai dibattuto. È dato ormai acquisito che l’esiziale evento debba identificarsi con l’entrata di Carlo di Valois a Firenze nel novembre 1301, ingresso che determinò la sconfitta dei Bianchi. Proprio il legame con la nefasta influenza di Marte e la doppia congiunzione tra questo pianeta e Saturno in occasione della venuta del principe francese sono del resto ricordati da Giovanni Villani nella sua cronaca:

⁶⁸ A riguardo, cfr. A. Mazzucchi, *Strategie patetiche ed emotive nella prosa scientifico-dottrinale del «Convivio»*, in «Rivista di Studi danteschi», 3 (2003), pp. 3-27.

⁶⁹ Teoria ripresa nella profezia di Vanni Fucci in *Inf.* XXIV, 145.

⁷⁰ Ma comunque operante nel sotto-testo e identificabile dagli antichi lettori. Il passo del *Convivio* in cui il nome di Firenze è accostato al pianeta Marte è, infatti, ricco di risonanze se si considera il legame tradizionale tra la città toscana e il dio della guerra, che qui compare quale pianeta. Il *topos*, già presente in Brunetto *Tresor* I, 37 (in cui Firenze è definita «casa di Marte»), sarà pienamente operante in *Inf.* XIII, 143-150 e in *Par.* XVI, 145-147. Cfr. L. Gatti, *Il mito di Marte a Firenze e la «pietra scema»*. *Memorie, riti, ascendenze*, in «Rinascimento», XXXV (1995), pp. 201-230.

Nel detto anno, del mese di settembre, apparve in cielo una stella commata con grandi raggi di fummo dietro, apparendo la sera di verso il ponente, e durò infino al gennaio, de la quale i savi astrolagi dissono grandi significazioni di futuri pericoli e danni a la provincia d'Italia, e a la città di Firenze, e massimamente perché la pianeta di Saturno e quella di Marti in quello anno s'erano congiunte due volte insieme nel mese di gennaio e di maggio nel segno del Leone, e la luna scurata del detto mese di gennaio similmente nel segno del Leone, il quale s'atribuisce a la provincia d'Italia. E bene asseguì la significazione, come innanzi leggendo potrete comprendere; ma singularmente si disse che la detta commeta significò l'avento di messer Carlo di Valos, per la cui venuta molte rivolture ebbe la provincia d'Italia e la nostra città di Firenze.⁷¹

Ad una sommaria osservazione, la testimonianza di Villani potrebbe servire a completare la brevissima descrizione del *Convivio*, esponendo un quadro dettagliato della complicatissima situazione del cielo del 1301, in cui la comparsa della cometa nel mese di settembre si sommava ad una doppia congiunzione dei due pianeti più malefici, Marte e Saturno, e addirittura ad un'eclissi lunare. Non solo, lo scrittore ricorda in maniera precisa gli oroscopi e le discussioni dei «savi astrolagi» che interpretarono l'eccezionale cometa del 1301 «singularmente», cioè in particolare per la città di Firenze, come segno dell'entrata di Carlo di Valois «per la cui venuta molte rivolture ebbe la provincia d'Italia e la nostra città di Firenze». Ulteriori dettagli astrologici sulla cometa settembrina collegata con l'avvento del Valois, oggi identificata con quella di Halley che solcò il cielo in quell'anno,⁷² si trovano in Tolomeo da Lucca. Negli *Annales*, infatti, il domenicano ricorda, come Villani, che la stella chiomata apparve in Occidente, ma in più riporta la particolare posizione nello Scorpione, segno in cui si trova appunto il domicilio di Marte.⁷³

Non è però nella cometa di Villani e Tolomeo che si deve identificare la meteora a forma di croce a cui Dante fa riferimento nel passaggio del *Convivio*, come sostenuto da vari autori e come si desume anche nella corrispondente voce di Buti e Bertagni nell'*Enciclopedia Dantesca*.⁷⁴ Il fenomeno astronomico è infatti da ricollegarsi

⁷¹ G. Villani, *Nuova Cronica* XLVIII (pp. 74-75), ripreso poi da Antonio Pucci, *Centiloquio* XXXVI, 44-48.

⁷² Cfr. G. Buti, R. Bertagni, s.v. *Cometa*, in *Enciclopedia Dantesca*, consultata on-line.

⁷³ Ptolemaei Lucensis *Annales*: «Eodem anno in septembri apparuit cometa in occidente in signo Scorpionis, quae est domus Martis, qui aliquando emittebat comam ad orientem, aliquando ad meridiem; et hoc fuit post adventum domini Caroli fratris regis Franciae in Tusciam, et duravit per mensem. Ferunt autem alium apparuisse in oriente in eodem tempore, sed ego non vidi»; in B. Schmeidler, *Die Annalen des Tholomeus von Lucca: in doppelter Fassung: nebst Teilen der Gesta Florentinorum und Gesta Lucanorum*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1955, pp. 237-238.

⁷⁴ Cfr. G. Buti, R. Bertagni, *Cometa*, cit.: «A questo episodio, ricordato anche dal Villani (VIII 48) e dal Compagni (II 19), fa sicuramente riferimento D. in *Cv* II XIII 22 «in Fiorenza, nel principio de la sua destruzione, veduta fu ne l'aere, in figura d'una croce, grande quantità di questi vapori seguaci

a quello di uguale forma osservato autopicamente da Dino Compagni nella sua *Cronica*, e chiaramente riferito all'entrata a Firenze di Carlo, il 1 novembre 1301:⁷⁵

La sera [1 novembre 1301] apparì in cielo *un segno maraviglioso*; il qual fu una *croce vermiglia, sopra il palagio de' priori*; fu la sua lista ampia più che palmi uno e mezzo, e l'una linea era di lunghezza braccia xx. in apparenza, quella attraverso un poco minore: la qual durò per tanto spazio, quanto penasse un cavallo a correre due aringhi. *Onde la gente che la vide, e io che chiaramente la vidi, potemmo comprendere che Iddio era fortemente contro alla nostra città crucciato.*⁷⁶

Il particolare aspetto cruciforme e il colore vermiglio del «segno maraviglioso», che si può desumere nella descrizione di Dante dal fatto che i vapori sono originati da Marte, basterebbero ad allontanare ogni similitudine con le stelle chiomate, dotate di coda luminosa, presenti nella *Nuova Cronica* e negli *Annales*. La precisa connessione con il fenomeno osservato da Compagni, invece, è evidente dalle stesse scelte linguistiche adottate nel *Convivio*. Come testimonia la riflessione sugli errori attribuiti alle due traduzioni, infatti, Dante è un attento lettore dei *Meteorologica* e dimostra una completa padronanza delle cognizioni principali dell'opera, di cui cita anche il IV libro nella parafrasi albertina. E dunque, dal commento del *Doctor universalis* (o meno probabilmente direttamente dalla *vetus*) egli era ben al corrente della distinzione nella meteorologia aristotelica fra cometa, o stella chiomata, e fenomeni luminosi diversi, denominati «ignes», che per chiarezza definiremo qui «meteore» o «stelle cadenti».⁷⁷ La differenza di tipologia fra tali manifestazioni, del resto, è evidente nella organizzazione della materia della fonte dantesca: alle comete, Alberto dedica il III trattato del I libro (corrispondente al cap. 5 della versione gherardiana, intitolato *Sermo in stellis habentibus comas*), mentre alle stelle cadenti è riservato il IV trattato (corrispondente al cap. 6 della *vetus*),⁷⁸ dal quale non a caso

de la stella di Marte»; e prima aveva detto che l'accendimento di questi vapori significa morte di regi e transmutamento di regni (cfr. Alb. Magno *Meteor.* I IV 9). Secondo calcoli più recenti si è potuto stabilire che si trattò della c. di Halley, effettivamente una delle più belle e più grandi».

⁷⁵ La data riferita dal Compagni è erronea. Per una sintesi dettagliata cfr. E. Brilli, *Firenze, 1300-1301. Compagni e Villani (con i loro lettori) a Santa Trinita e il «cacciare con molta offensione»* (If 6, 66), in «Reti Medievali Rivista», 18/1 (2017), pp. 345-390.

⁷⁶ Dino Compagni, *Cronica* II, XIX [85]. Edizione: Dino Compagni, *Cronica*, a cura di D. Cappelletti, Roma, Carocci, 2013, pp. 69 e 250. La meteora rossastra a forma di croce è ricordata anche nella *Cronichetta* edita da Santini: «E aparve in aria una Croce: lanpegiava chome fusse di fuocho», cfr. P. Santini, *Cronichetta inedita della prima metà del sec. XIV*, in Id., *Quesiti e ricerche di storiografia fiorentina*, Firenze, Seeber, 1903, pp. 96-144, a p. 124.

⁷⁷ Per una visione generale della teoria aristotelica sulle comete, cfr. T. Heidarzadeh, *A History of Physical Theories of Comets, from Aristotle to Whipple*, New York, Springer, 2009, pp. 1-19.

⁷⁸ Denominato nell'edizione Schoonheim: *Sermo in impressione quae videtur *** quandoque sicut perpendicularis <ignis> dilatata et sicut candela et assub*, p. 26.

proviene anche la citazione di Albumasar e Seneca inserita nel passo del *Convivio*. Questa scrupolosa classificazione risponde alla precisione del lessico “tecnico” scelto da Dante nella sua descrizione: egli infatti, non adopera il termine “cometa” ma si riferisce solamente alla «grande quantità di vapori» causati da Marte e radunatisi in «figura» di croce. Allo stesso modo, è significativo, Compagni descrive un segno «maraviglioso» di breve durata («la qual durò per tanto spazio, quanto penasse un cavallo a correre due aringhi») e non una cometa visibile per più mesi nel cielo (quale è la cometa di Villani).

Per concludere questa ricognizione astronomico-meteorologica, vorrei sottolineare che una attenta lettura delle *auctoritates* da cui Dante deriva la sua conoscenza dei *Meteorologici* aristotelici, se da un lato può apportare alcune novità riguardanti le assai dibattute digressioni scientifiche del *Convivio*, dall'altro contribuisce ad inserire la “scienza” del trattato in un contesto culturale più ampio, mostrando le connessioni con un sapere condiviso da Dante con altri autori del suo tempo. Infine, ma è dato pienamente riconosciuto, ricordo di sfuggita che le teorie meteorologiche presenti nei passaggi analizzati avranno larga eco nella memoria dantesca e saranno di capitale importanza per comprendere il grande affresco compiuto da Dante nel cielo di Marte. Gli esempi sono numerosi, ma la connessione è chiara fin dall'arrivo sulla superficie del pianeta: al loro primo apparire, le anime dei beati, costellate a formare una croce probabilmente ispirata dal ricordo della meteora fiorentina, sono paragonate alla Via Lattea, la cui luce «fa dubbiar ben saggi»:

 Come distinta da minori e maggi
 lumi biancheggia tra ' poli del mondo

Galassia sì, che fa dubbiar ben saggi;

 sì costellati facean nel profondo

Marte quei raggi il venerabil segno
 che fan giunture di quadranti in tondo.

 Qui vince la memoria mia lo 'ngegno;

 ché quella *croce lampeggiava Cristo,*

 sì ch'io non so trovare essempro degno.

(*Par. XIV, 97-105*)

Nella nuova realtà paradisiaca, tuttavia, la lingua della scienza cede il passo alla poesia, così come la memoria degli eventi terreni perde di importanza. A differenza del *Convivio*, nella *Commedia* non vi sono «esempri degni» per significare attraverso le parole la luminosità della croce dei beati che «lampeggia Cristo».

Giuseppe Ledda

CULTURA SCIENTIFICA, ALLUSIONI LETTERARIE E ALLEGORISMO BIBLICO NELLA RAPPRESENTAZIONE DANTESCA DEGLI ANIMALI

1. La pluralità delle relazioni culturali che Dante attiva nella *Commedia* può essere colta anche nella rappresentazione degli animali, che una lunga tradizione critica ha invece registrato semplicisticamente sotto l'etichetta del cosiddetto "realismo" dantesco. Certo, anche l'apporto dell'osservazione diretta della realtà naturale è un elemento che va riconosciuto fra quelli che contribuiscono alla creazione del bestiaro poetico dantesco, ma non è l'unico e neppure il più importante.

La presenza ampia e decisiva dei riferimenti agli animali è un fenomeno limitato, nel *corpus* dantesco, alla *Commedia* e alle epistole politiche,¹ mentre essi sono rarissimi nelle altre opere di Dante. Si potrebbe pensare che tale presenza nella *Commedia* sia dovuta al genere letterario a cui quest'opera, pur nella sua complessità, si può ascrivere, quello cioè dei viaggi e visioni dell'aldilà. In effetti, la letteratura medievale dell'aldilà è ricca di animali, ma si tratta di animali realmente presenti nei vari regni oltremondani, soprattutto nell'inferno, con la funzione di tormentatori diabolici dei dannati: serpenti, scorpioni, draghi e vermi, che divorano o variamente tormentano i peccatori. Tuttavia, nei testi medievali di materia oltremondana sono invece assai rare le similitudini e rarissime quelle animali. Al contrario, nella *Commedia* ci sono sì alcuni animali "reali", ma la modalità di presenza prevalente e più significativa è proprio quella, innovativa per la letteratura dell'aldilà, delle similitudini animali, che vengono applicate alle anime incontrate nei vari luoghi oltremondani, non solo dannati ma anche spiriti purganti e beati, e inoltre ai diavoli e agli angeli e perfino, in funzione soggettiva, a Dante personaggio. La varietà nell'applicazione di queste immagini, frequenti anche nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*,

¹ Per un quadro complessivo delle presenze animali in queste due opere rimando a due miei lavori recenti, anche per ulteriori riferimenti bibliografici: per la *Commedia*, G. Ledda, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2019; per le epistole Id., *Un bestiario politico nelle «Epistole» di Dante*, in «Italianistica», XLIV/2 (2015), pp. 161-179.

rende evidente l'inefficacia della pur diffusa chiave di lettura che le considera segni della degradazione bestiale dei dannati.²

Va poi tenuto presente che nella cultura medievale l'attenzione per la natura si realizzava soprattutto nella prospettiva dell'interpretazione allegorica e simbolica di ogni aspetto della realtà. La natura è un insieme di segni con i quali Dio parla agli uomini delle realtà spirituali.³ La presenza degli animali nel testo biblico aveva spinto gli esegeti fin dai primi secoli a impegnarsi nell'interpretazione dei valori allegorici e morali di tali riferimenti. Esempio è il caso del *Fisiologo*, composto in greco probabilmente nel II secolo e poi tradotto in diverse lingue, fra cui il latino, quindi diffuso in tutto l'Occidente. Qui, a ogni animale si associano una o più citazioni bibliche, poi si spiegano le "nature" dell'animale e infine se ne danno una o più interpretazioni allegoriche e/o morali, che rendono ragione del significato ultimo del versetto biblico da cui si era partiti.⁴ Il *Fisiologo* può essere considerato il capostipite della tendenza ad associare le notizie sugli animali a citazioni bibliche e ad accompagnarle con una spiegazione allegorica o morale. Da questa tradizione esegetica si sviluppa una amplissima e vertiginosa biblioteca zoologica.⁵ Infatti queste "nature" degli animali vengono riprese nella letteratura naturalistica e nelle enciclopedie, sempre secondo il principio dell'interpretazione allegorica della natura, mentre sulla base degli stessi principi si sviluppa pure la serie dei bestiari, libri interamente dedicati a illustrare e a interpretare allegoricamente le nature degli animali.

Tutte queste notizie si trovano poi raccolte nelle sezioni *de bestiis* delle enciclopedie, dalle *Etymologiae* di Isidoro, testo influentissimo nei secoli successivi, a quelle

² Fra i tanti esempi di un tale atteggiamento critico, cfr. S.M. Barillari, *L'animalità come segno del demoniaco nell'«Inferno» dantesco*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXI (1997), pp. 98-119.

³ Per un primo orientamento cfr. M.M. Davy, *Il simbolismo medievale*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1988; M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Bari-Roma, Laterza, 2005.

⁴ La bibliografia sul *Fisiologo* è estremamente ampia. Per informazioni sulle varie versioni e per ulteriori riferimenti bibliografici cfr. *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia cristiana*, a cura di F. Zambon, Milano, Bompiani, 2018.

⁵ Alcuni importanti lavori recenti sugli animali nella cultura medievale sono J. Voisenet, *Bestiare chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XI^e s.)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994; Id., *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2000; *Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, Torino, Einaudi, 1996; J. Berlioz, M.A. Polo de Beaulieu (a cura di), *L'animal exemplaire au Moyen Âge (V^e-XV^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999; «Micrologus», VIII (2000): *Il mondo animale / The World of Animals*; F. Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali. I bestiari del medioevo*, Milano, Luni, 2001; M.P. Ciccarese (a cura di), *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano. I (agnello-gufo)*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2002; Ead. (a cura di), *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano. II (leone-zanzara)*, ivi, 2007; B. Van den Abeele (a cura di), *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, Louvain-La-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2005; M. Pastoureau, *I bestiari del Medioevo* (2011), Torino, Einaudi, 2012.

duecentesche di Bartolomeo Anglico, Vincenzo di Beauvais e Brunetto Latini, per citarne solo alcune di particolare importanza in prospettiva dantesca. Il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico risulta particolarmente interessante, non solo perché è la più diffusa tra le enciclopedie duecentesche ma anche per l'esistenza in una percentuale notevole della tradizione manoscritta più antica di glosse allegorizzanti che funzionano prevalentemente in chiave di moralizzazione, pensate forse originariamente per un pubblico di predicatori.⁶ Anche le notizie provenienti dalle opere più "scientifiche" della letteratura naturalistica antica, come la *Naturalis Historia* di Plinio e il *De animalibus* di Aristotele, entrano progressivamente nella letteratura dei bestiari e nelle enciclopedie, ma spesso le notizie da loro offerte, accumulate insieme con quelle di altra provenienza, vengono piegate alla stessa procedura allegorizzante e moralizzante.

Sulla base di questa pluralità di tradizioni, gli animali venivano anche assunti, in funzione esemplare e in senso morale, all'interno del discorso religioso, sia in sede di trattatistica teologica su vizi e virtù sia nelle varie forme della letteratura devota e spirituale, e soprattutto nella predicazione,⁷ tanto che anche alcuni dei bestiari approntati nel XIII secolo si presentano come strumenti adatti alle esigenze di un predicatore alla ricerca di esempi animali per arricchire e rendere più incisive le proprie prediche.⁸

Dunque l'uomo medievale aveva a disposizione un *thesaurus* ampio e diversificato di animali biblici, simbolici, allegorici, moralizzati, esemplari, scientifici, poetici, i quali non potevano non popolare la sua memoria e il suo immaginario, e condizionare il suo modo di guardare e interpretare anche gli animali osservati nella realtà.

2. Come segnalavo in apertura, i riferimenti agli animali nel *corpus* dantesco sono limitati alla *Commedia* e alle epistole politiche (*Ep.* V, VI, VII, XI). Al contrario, la lirica dantesca e la *Vita nova* ne sono sostanzialmente prive, benché la lirica roman-

⁶ Sul *corpus* di *marginalia* che accompagna il testo del *De proprietatibus rerum* nella tradizione manoscritta e su altri aspetti rilevanti della diffusione e ricezione dell'opera cfr. H. Meyer, *Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus: Untersuchungen zur Überlieferung- und Rezeptionsgeschichte von «De proprietatibus rerum»*, München, Fink, 2000; B. Van den Abeele, *Simbolismo sui margini. Le moralizzazioni del «De proprietatibus rerum» di Bartolomeo Anglico*, in D. Faraci (a cura di), *Simbolismo animale e letteratura*, Roma, Vecchiarelli, 2003, pp. 159-183. Citerò il testo di Bartolomeo da Bartholomaei Anglici *de genuinis rerum coelestium, terrestrium et inferarum rerum Proprietatibus*, Francofurti, apud Wolfgangum, Richterum, 1601 (rist. anast., Frankfurt a.M., Minerva, 1964).

⁷ Cfr. N. Maldina, *La serpe in corpo. Per il bestiaro di Giordano da Pisa*, in «Erebea», 1 (2011), pp. 137-156.

⁸ Cfr. per esempio C. White, *From the Ark to the Pulpit. An Edition and Translation of the "Transitional" Northumberland Bestiary (13th Century)*, Louvain-La-Neuve, Institut d'études médiévales de l'Université Catholique de Louvain, 2009.

za medievale vantasse invece un ricco repertorio che aveva perfino trovato un momento di raccolta e sistemazione nel *Bestiaire d'amours* di Richart de Fornival, una sorta di enciclopedia-bestiaro in forma di trattato-narrazione che racconta tutta una vicenda amorosa interamente attraverso le similitudini animali.⁹ E qualcosa di simile avviene anche, in ambito toscano e poetico, nel *Mare amoroso*.¹⁰ Le immagini animali furono care anche ai poeti siciliani ed ebbero un'ampia diffusione nella lirica del Duecento,¹¹ ma furono evitate nella poesia lirica di Dante e dei poeti a lui vicini.¹²

Nella *Commedia*, invece, Dante concentra molti riferimenti animali proprio nelle sezioni dedicate al tema amoroso, come la rappresentazione del cerchio infernale dei lussuriosi, nel canto V dell'*Inferno*, e quella dei lussuriosi del purgatorio, nella settima e ultima cornice, a cui è dedicato il canto XXVI della seconda cantica. Nel primo caso, i dannati trascinati dalla bufera infernale sono paragonati prima a storni e poi a gru,¹³ mentre infine Paolo e Francesca sono rappresentati come «colombe dal disio chiamate».¹⁴ Nel secondo caso, i lussuriosi penitenti del purgatorio, impegnati a purificare nel fuoco la loro passione smodata procedendo lungo la settima cornice in direzioni contrarie a seconda della tipologia di lussuria, eterosessuale o omosessuale, a cui hanno ceduto in vita, sono paragonati dapprima a formiche e poi a gru. La prima di queste immagini è riferita al momento in cui gli spiriti si incontrano e si scambiano un bacio fraterno in segno di affettuoso saluto, prima di riprendere il cammino:

⁹ Si può leggere in *Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, cit., pp. 364-424; *Bestiari tardoantichi e medievali*, a cura di F. Zambon, cit., pp. 1679-1773.

¹⁰ Cfr. *Mare amoroso*, a cura di E. Vuolo, Roma, Istituto di Filologia Moderna, 1961.

¹¹ Sui Siciliani cfr. F. Zambon, *Il bestiario igneo di Giacomo da Lentini*, in Id., *L'alfabeto simbolico degli animali*, cit., pp. 173-186; A. Montinaro, *Il «bestiario d'amore» della Scuola poetica siciliana. Anticipazioni da un glossario del lessico animale (con analisi delle fonti)*, in «Medioevo letterario d'Italia», 10 (2013), pp. 9-30. Per i poeti più recenti cfr. Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, pp. XLV-LXI.

¹² Cino da Pistoia indica nel rifiuto delle immagini animali uno dei caratteri del nuovo stile. Cfr. *Amor che vien per le più dolci porte*, vv. 12-13: «e senza essempro di fera o di nave / parliam sovente, non sappiendo a cui».

¹³ Cfr. *Inf.* V, 40-49: «E come li stornei ne portan l'ali / nel freddo tempo, a schiera larga e piena, / così quel fiato li spiriti mali // di qua, di là, di giù di sù li mena; / nulla speranza li conforta mai, / non che di posa, ma di minor pena. / E come i gru van cantando loro lai, / facendo in aere di sé lunga riga, / così vid' io venir, traendo guai, // ombre portate da la detta briga». Sulle immagini ornitologiche di *Inf.* V, cfr. L.V. Ryan, «Stornei», «Gru», «Colombe»: *The Bird Images in «Inferno» V*, in «Dante Studies», 94 (1976), pp. 25-45; P. Valesio, «*Inferno» V: The Fierce Dove*, in «Lectura Dantis», 14-15 (1994), pp. 3-25; T. Gualtieri, *Le gru di Dante: pellegrinaggio attraverso la poesia*, in «L'Alighieri», XXXV, n.s., 3-4 (1994), pp. 95-110; G. Ledda, *Il bestiario dell'aldilà*, cit., pp. 91-101.

¹⁴ Cfr. *Inf.* V, 82-85: «Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / veggion per l'aere, dal voler portate; // cotali uscir de la schiera ov'è Dido».

Lì veggio d'ogne parte farsi presta
 ciascun' ombra e basciarsi una con una
 senza restar, contente a brieve festa;
 così per entro loro schiera bruna
 s'ammusa l'una con l'altra formica,
 forse a spiar lor via e lor fortuna (*Purg.* XXVI, 31-36).

La scena dell'incontro fra le formiche, che certo fa parte anche dell'esperienza comune, era ampiamente attestata nella letteratura enciclopedica, sulla scorta di un passo di Plinio: «Iam in opere qui labor, quae sedulitas! Et quoniam ex diverso convehunt altera alterius ignara, certi dies ad recognitionem mutuam nundinis dantur. Quae tunc earum concursatio, quam diligens cum obviis quaedam conlocutio atque percunctatio!». ¹⁵ Nella tradizione enciclopedica la notizia è offerta a commento del versetto biblico «vade ad formicam o piger et considera vias eius et discite sapientiam quae cum non habeat ducem nec praeceptorem nec principem parat aestate cibum sibi et congregat in messe quod comedat» (*Prov.* 6, 6-8). Infatti, si spiega, quando una formica ne incontra un'altra che porta un chicco di qualche seme, non glielo porta via, ma le chiede dove l'ha preso e si mette sulle sue tracce per trovarne a sua volta uno da portare nei loro abitacoli. ¹⁶

Tuttavia, qui potrebbe essere attiva anche la cultura letteraria di Dante, con funzione intensamente allusiva. I commentatori rimandano infatti a un passo di Ovidio (*Metamorfosi* VII, 624-626) ma soprattutto a uno di Virgilio, con il quale le risposte sono più puntuali:

Migrantis cernas totaque ex urbe ruentis,
 ac veluti ingentem formicae farris acervom
 cum populant, hiemis memores, tectoque reponunt:
 it nigrum campis agmen praedamque per herbas
 convectant calle angusto, pars grandia trudunt
 obnixae frumenta umeris, pars agmina cogunt
 castigantque moras, opere omnis semita fervet (*Virgilio, Aen.* IV, 401-407).

Oltre alla ripresa dell'espressione «nigrum [...] agmen» (*Aen.* IV, 404) in «schiera bruna» (*Purg.* XXVI, 34), anche la frettolosità del saluto, sottolineata dalle espres-

¹⁵ Plinio, *Historia naturalis* XI, 36, 109.

¹⁶ Cfr. per esempio *Physiologus, Versio B Is*, cap. XI (in *Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, cit., p. 28); Philippe de Thaün, *Bestiaire*, vv. 851-886 (ivi, pp. 156-158); Gervaise, *Bestiaire*, vv. 758-769 (ivi, p. 330); Guillaume le Clerc, *Li besiaires devins*, vv. 898-907 (in *Bestiari tardoantichi e medievali*, a cura di F. Zambon, cit., pp. 1342); Pierre de Beauvais, *Bestiaire*, cap. XI (ivi, p. 1632); Bartolomeo Anglico, *De proprietatibus rerum* XVIII, 51.

sioni «senza restar, contente a breve festa» (v. 33), trova un corrispettivo nella frenetica attività delle formiche virgiliane che «castigant [...] moras» (*Aen.* IV, 407).

Nel IV libro dell'*Eneide* l'immagine delle formiche rappresenta i Troiani che si preparano a lasciare Cartagine. Dopo il cedimento all'amore di Didone, Enea, obbedendo al comando degli dèi, decide di ripartire con i suoi: è una fuga dalla lussuria verso il compimento della missione. Così le anime dei lussuriosi purgatoriali riprendono il percorso penitenziale di fuga dal vizio, proprio quello di lussuria di cui Didone è simbolo riconosciuto, per volgersi al viaggio penitenziale nel fuoco che li condurrà alla salvezza. Alla ripresa di notizie diffuse nella cultura naturalistica medievale, Dante aggiunge dunque una forte riscrittura di un celebre passo virgiliano, relativo proprio alla figura più emblematica dell'amore folle e lussurioso, quella di Didone, alludendo nel contempo alla possibilità di una sua lettura in senso allegorico-morale. Ciò è confermato dalla presenza costante di Didone in tutti i luoghi del poema in cui Dante riflette sull'amore folle e lussurioso.¹⁷ Didone non può quindi mancare nella cornice purgatoriale dei lussuriosi, ma vi compare in termini allusivi e indiretti. L'attenzione è qui invece sulle formiche troiane che fuggono dalla lussuriosa regina di Cartagine per riprendere il viaggio verso la meta.

Il secondo momento, quello della ripartenza delle due schiere di anime di lussuriosi penitenti in direzioni opposte, è illustrato da una nuova sorprendente similitudine con le gru:

Poi, come grue ch'a le montagne Rife
volasser parte, e parte inver' l'arene,
queste del gel, quelle del sole schife,
l'una gente sen va, l'altra sen vene;
e tornan, lagrimando, a' primi canti
e al gridar che più lor si convene (*Purg.* XXVI, 25-48).

Le gru erano già presenti nella cornice infernale dei lussuriosi (*Inf.* V, 46-49). Ma se le gru infernali sono portate dalla bufera e non vanno da nessuna parte, quelle purgatoriali si affrettano verso il viaggio migratorio, sia pure in direzioni contrarie a seconda del tipo di lussuria (etero- o omosessuale) a cui gli spiriti hanno ceduto in vita. La meta ultima della migrazione delle gru-spiriti lussuriosi penitenti è la

¹⁷ La regina cartaginese è punita nel secondo cerchio infernale (*Inf.* V, 61-62) e da lei si nomina «la schiera ov'è Dido» (v. 85), quella in cui si trovano Francesca e Paolo. Ma anche nel *Paradiso*, a proposito del cielo di Venere, Didone è ripetutamente ricordata come esempio di «folle amore» (*Par.* VIII, 10-12; IX, 97-99). Per non citare poi la riscrittura del virgiliano «adgnosco veteris vestigia flammae» nel momento dell'apparizione di Beatrice nel paradiso terrestre (*Purg.* XXX, 48; e cfr. *Aen.* IV, 23).

«pace» paradisiaca (*Purg.* XXVI, 53-54), e precisamente l'Empireo, «il ciel [...] ch'è pien d'amore e più ampio si spazia» (vv. 62-63).

Sul tema delle migrazioni delle gru,¹⁸ Dante leggeva, tra l'altro, due passi di Stazio che mostrano proprio i due momenti della migrazione: quello in cui hanno lasciato il freddo invernale per recarsi verso sud, verso il Nilo, ma anche quello opposto, in cui, alla fine dell'inverno, fuggono dal clima di Faro, sereno, privo di nubi, assoluto, per dirigersi invece verso il vento del nord, il freddo, la pioggia.¹⁹ L'invenzione di Dante unisce questi due momenti, separati in natura, in uno solo, attribuendoli, però a due diversi gruppi di gru. Di frequente, del resto, nel parlare degli uccelli migratori in generale, gli autori antichi e medievali sottolineano la diversità dei comportamenti. Nello stesso momento alcuni uccelli si dirigono verso sud, altri migrano invece verso nord. Ma entrambi seguono la propria natura e vanno verso il luogo dove possono trovare benessere. Ambrogio, per fare un esempio, indica le due direzioni della migrazione, esemplificandole con i tordi e le cicogne, poi conclude citando le gru, le quali «amant frequenter peregrinari», senza indicarne la direzione, osservazione che viene ripetuta spesso.²⁰

Credo che fra i valori veicolati dalla similitudine delle gru non possa essere escluso quello di allusione al pellegrinaggio e alla sua funzione penitenziale. Le gru in migrazione rappresentano la fuga dal vizio, come già le formiche alludevano alla fuga dalla lussuria dirigendosi verso la penitenza e insieme verso la salvezza, e con baci casti e fraterni purificavano i baci lussuriosi dati in vita come colombe lascive.

La terza similitudine animale di *Purgatorio* XXVI è anche l'ultima tra quelle riferite agli spiriti purganti. Guido Guinizzelli, al termine del dialogo con Dante, si nasconde nel fuoco: «disparve per lo foco / come per l'acqua il pesce andando al fondo» (vv. 133-135). Lo stesso gesto è ripetuto anche da Arnaut Daniel, che risponde alle domande di Dante e «poi s'ascose nel foco che li affina» (v. 148). La similitudine si basa sul rapporto analogico: i pesci stanno all'acqua come le anime al fuoco. Questa immagine è frequente nella letteratura medievale di argomento oltremondano, dove è usata in riferimento agli animali diabolici infernali, vermi, serpenti, draghi e scorpioni che vivono nel fuoco come i pesci nell'acqua: «Tertia [scil. poena], vermes immortales, vel serpentes et dracones visu et sibilo horribiles, qui ut pisces in aqua, ita vivunt in flamma»;²¹ «E sì com'entro l'aigua se noriso li pissi, / così fa en quel fogo li vermi

¹⁸ Sulla gru nella letteratura naturalistica ed enciclopedica medievale, con particolare attenzione alle interpretazioni allegoriche dei suoi comportamenti e segnatamente delle sue abitudini migratorie, cfr. anche B. Van den Abeele, *Migrations médiévales de la grue*, in «Micrologus», VIII (2000), *Il mondo animale / The World of Animals*, pp. 65-78.

¹⁹ Cfr. rispettivamente, Stazio, *Theb.* XII, 514-518; *Theb.* V, 11-16.

²⁰ Ambrogio, *Exaameron* V, 14 (*PL* 14, 226).

²¹ Onorio di Autun, *Elucidarium* IV, 4 (*PL* 172, 1160).

malëiti»;²² «Li vermini venenusi in l'eternal calura / scorpion, bisse, serpenti, dragon de grand pagura, / com fan li pisci entr'aqua, ghe viven per natura».²³

Rispetto a questa tradizione, concorde nel paragonare i pesci nell'acqua a esseri diabolici o infernali, è evidente il rovesciamento operato da Dante, che si serve della stessa immagine per indicare invece gli spiriti del purgatorio, immersi in un fuoco dalla funzione purificatoria. Il percorso sarà completato dalla prima similitudine animale riferita ai beati del paradiso (*Par.* V, 100-105). Non più nel fuoco, gli spiriti-pesci sono ora in «peschiera ch'è tranquilla e pura»: hanno raggiunto, attraverso la penitenza «nel foco che li affina», la «pace» paradisiaca a cui anche le anime-pesci del purgatorio sono infine destinate.

Sembra quindi che Dante abbia voluto alludere alla ricchezza delle immagini animali nella tradizione della letteratura amorosa utilizzando a sua volta i riferimenti zoologici per costruire la propria riflessione su questi temi tramite la rappresentazione delle anime dei dannati e dei penitenti lussuriosi. Anche per questo mi sembra possibile che si possa scorgere un'ulteriore allusione, stavolta implicita, a un animale che vive nel fuoco e a cui si paragonano frequentemente i poeti provenzali e italiani: la salamandra, la quale, come scriveva il maggiore dei poeti siciliani, Giacomo da Lentini, «vive nel foco stando sana».²⁴ Tra i tanti poeti che paragonano variamente la propria condizione a quella della salamandra,²⁵ c'è proprio Guido Guinizzelli, incontrato nel fuoco purgatoriale, il quale scriveva:

già per cui lo meo core
altisce in tal lucore
che si ralluma come
salamandra 'n foco vive,
ché 'n ogne parte vive – lo meo core.²⁶

²² Giacomino da Verona, *De Babilonia civitate infernali*, vv. 153-154 (in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, t. I, pp. 638-652).

²³ Bonvesin da la Riva, *De scriptura nigra*, vv. 405-407 (in Bonvesin da la Riva, *Libro delle Tre Scritture*, a cura di M. Leonardi, Ravenna, Longo, 2014).

²⁴ Nella celebre canzone *Madonna, di vo voglio*, vv. 24-30: «foc' aio al cor non credo mai si stingua, / anzi si pur alluma: / perché non mi consuma? / La salamandra audivi / che 'nfra lo foco vivi stando sana; / eo sì fo per long'uso, / vivo 'n foc' amoroso» (in *I poeti della scuola siciliana*, vol. I, Giacomo da Lentini, a cura di R. Antonelli, Milano, Mondadori, 2008). Il dato era del resto assicurato dai naturalisti ed enciclopedisti. Basti per tutti Isidoro di Siviglia: «Salamandra [...] vivit enim in mediis flammis sine dolore et consumatione» (*Etym.* XII, iv, 36).

²⁵ Per una rassegna di testi si vedano le note puntuali di Roberto Antonelli, in *I poeti della scuola siciliana*, vol. I, Giacomo da Lentini, a cura di R. Antonelli, cit., pp. 25-26; e di Luciano Rossi, in Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002, pp. 27-28. Cfr. inoltre A. Menichetti in Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di A. Menichetti, cit., pp. LVIII-LIX.

²⁶ G. Guinizzelli, *Lo fin pregi' avanzato*, vv. 35-39, ed. cit., pp. 27-28.

Dante non cita la salamandra, ma la sostituisce con il pesce, come se, divenendo pesce nel «foco che li affina», i poeti d'amore da lui incontrati nella cornice dei lussuriosi, Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel, purifichino qui la loro vita di salamandre nel fuoco amoroso.

Il quadro si complica se si considera che la salamandra è presente anche nel bestiario cristiano, dove diviene simbolo degli uomini santi di cui parla il profeta Daniele, che bruciano nella fornace ardente, ma ne escono salvi.²⁷ Benché dunque la salamandra non sia citata, Guinizzelli che si nasconde nel fuoco come un pesce nell'acqua sembra alludere all'immagine della salamandra che vive nel fuoco, immagine che il poeta aveva usato come metafora per il proprio vivere nel fuoco d'amore. Ma ora si ha una metamorfosi, da salamandra amorosa a salamandra sacra, che vive non più nel fuoco d'amore bensì nel fuoco purificatore da cui uscirà per giungere alla vera salvezza.

Va poi osservato che la riflessione sull'amore va ben oltre questi luoghi deputati e naturalmente coinvolge anche il rapporto con Beatrice, per la quale si realizza un selettivo ma eloquente bestiario, in cui è paragonata a un'aquila che fissa gli occhi nel sole e a un uccello-madre che attende il sorgere del sole per poter procurare il cibo con cui nutrire i figli nel nido.²⁸ Inoltre, le immagini animali citate in *Inferno* V e *Purgatorio* XXVI, in particolare quella delle colombe e quella delle gru sono riprese anche nel *Paradiso*, come a prolungare, attraverso i riferimenti al bestiario, la riflessione sull'amore e sulla letteratura d'amore.²⁹

3. Accanto al bestiario d'amore, un percorso compatto che si presta a esemplificare la molteplicità degli apporti culturali attivati nella rappresentazione dantesca degli animali è quello che possiamo definire il bestiario della cecità e della visione, che Dante costruisce attivando non solo la cultura naturalistica nelle sue varie declinazioni ma anche la scienza ottica che stava avendo negli ultimi decenni del Duecento e nei primi del Trecento un grande sviluppo e una grande influenza anche sulla cultura comune del tempo. Il testo dantesco invita a ricostruire i momenti di un tale bestiario, dato che presenta in posizione strutturalmente rilevata due forti emblemi animali della cecità e della visione: l'ultima immagine zoologica dell'*Inferno* è Lucifero dalle ali di pipistrello, animale simbolo della cecità alla luce e dell'amore per le tenebre; la prima similitudine animale del *Paradiso* mostra Beatrice che con capacità

²⁷ A partire dall'autorevole testimonianza del *Fisiologo: Physiologus, Versio B Is*, cap. XXXI (*Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, cit., pp. 72-74). Cfr. anche *Fisiologo greco*, cap. 31 (in *Bestiari tardoantichi e medievali*, a cura di F. Zambon, cit., pp. 46-47); *Physiologus Latinus, Versio Y*, cap. XLV (ivi, p. 178); *Physiologus Latinus, Versio C*, cap. XVIII (ivi, p. 202); Guillaume le Clerc, *Li bestiaires devins*, vv. 2824-2882 (ivi, pp. 1452-1456); Pierre de Beauvais, *Bestiaire*, cap. XXXI (ivi, pp. 1662-1664).

²⁸ Cfr. *Par.* I, 46-48; XXIII, 1-15.

²⁹ Cfr. per le gru *Par.* XVIII, 73-78; per le colombe *Purg.* II, 124-133; *Par.* XXV, 19-21.

visive superiori a quelle di qualsiasi aquila fissa gli occhi nel sole.³⁰ Ma tra il pipistrello e l'aquila ci sono gli animali del *Purgatorio*, alcuni dei quali rappresentano uno stadio intermedio nei fenomeni della vista e nel simbolismo associato: animali colti in una condizione di cecità, ma destinati a recuperare la vista, assimilabili a chi, pur attualmente accecato, giungerà comunque, come tutte le anime del purgatorio, come Dante e come il suo «lettore», a ritrovare la vista, sino a *vedere* Dio, a compiere l'«atto» in cui «si fonda / l'esser beato» (*Par.* XXVIII, 109-110).

Un animale che rappresenta una condizione di cecità temporanea, funzionale alla trasformazione da «selvaggio» a «queto», è lo sparviero cui è imposta la ciliatura. Attraverso tale immagine, Dante attiva un altro bacino culturale di enorme importanza per la rappresentazione degli animali nel mondo medievale, quello della falconeria. Le anime penitenti degli invidiosi, nella seconda cornice, hanno infatti le palpebre legate con fil di ferro così da chiuder loro gli occhi, impedire il passaggio della luce e la visione, come i falchi e gli sparvieri da caccia nel primo periodo di addomesticamento, operazione descritta anche da Federico II nel *De arte venandi cum avibus*:³¹

E come a li orbi non approda il sole,
così a l'ombre quivi, ond'io parlo ora,
luce del ciel di sé largir non vole;
a tutti un fil di ferro i cigli fóra
e cusce sì, come a sparvier selvaggio
si fa però che queto non dimora (*Purg.* XIII, 67-72).

Dante si serve invece dello sparviero ciliato per indicare una cecità temporanea e imposta all'animale come strumento di addomesticamento, affinché possa tornare, purificato, alla luce, al volo, alla caccia. Così la cecità temporanea dei penitenti, come quella degli sparvieri da caccia, consiste in un periodo di purificazione e di preparazione alla liberazione eterna dalla cecità e all'approdo a una forma più alta di visione.³²

³⁰ Cfr. rispettivamente *Inf.* XXXIV, 46-52; *Par.* I, 46-48.

³¹ Cfr. Federico II di Svevia, *De arte venandi cum avibus*, II, 28-29; 56-57; 61 (ed. a cura di A.L. Trombetti Budriesi, Bari-Roma, Laterza, 2001, pp. 312-314; 342; 346). Cfr. inoltre Bartolomeo Anglico, *De proprietatibus rerum*, XII, 2.

³² La tematica falconaria è presente anche in conclusione dell'episodio degli invidiosi e del canto XIV e pochi canti dopo Dante personaggio è paragonato a un falcone mosso dal «disio del pasto», che si lancia nel suo percorso verso l'alto e nella sua caccia celeste (*Purg.* XIX, 52; 61-69). Ancor più chiaramente lo sparviero temporaneamente accecato prefigura la liberazione festosa del «falcone ch' esce del cappello» di *Par.* XIX, 34-36. Ma il primo momento di questo percorso relativo agli aspetti visivi del tema del falco, è quello infernale, nel quale l'uccello appare in una similitudine che riguarda Gerione. Qui il falcone vola con gli occhi liberi, ma vanamente, «senza veder logoro o uccello»;

Anche la punizione degli iracondi è costituita da una forma di cecità, non imposta attraverso la chiusura delle palpebre ma causata da «un fummo [...] come la notte oscuro» che copre la terza cornice, coinvolgendo pure Dante e Virgilio.³³ Per il momento in cui Dante e Virgilio si avvicinano alla fine della cornice, dove il fumo inizia a diradarsi, viene usata una nuova similitudine animale. Il poeta chiede al lettore di ricordare se si è mai trovato in una nebbia tanto fitta da non riuscire a vedere più nulla, come una talpa che non vede a causa della pelle che le copre gli occhi; e poi di pensare a quando i vapori della nebbia si diradano e la luce del sole inizia a filtrare. Se immagina questi due momenti, il lettore può comprendere la situazione del protagonista che si è trovato dapprima immerso nel fumo, in cui non vedeva nulla, ma poi dove il fumo è meno denso e inizia a filtrare la luce del sole:

Ricorditi, lector, se mai ne l'alpe
 ti colse nebbia per la qual vedessi
 non altrimenti che per pelle talpe,
 come, quando i vapori umidi e spessi
 a diradar cominciansi, la spera
 del sol debilmente entra per essi;
 e fia la tua imagine leggera
 in giugnere a veder com'io rividi
 lo sole in pria, che già nel corcar era (*Purg.* XVII, 1-9).

La tradizione naturalistica antica e medievale attribuisce alla talpa una totale e perpetua cecità: «damnata caecitate perpetua tenebris», secondo la formula di Isidoro di Siviglia (*Etymologiae* XII, iii, 5), che fissa un'espressione già presente in Plinio (*Nat. hist.* XXX, 19, 7). Le occorrenze bibliche della talpa portano l'esegesi biblica a dare di questo animale un'interpretazione allegorica sempre negativa,³⁴ sfruttando le metafore tradizionali della cecità del peccatore incapace di vedere e scegliere il bene e/o della cecità dell'infedele o dell'eretico, incapace di conoscere e amare Dio.

Quanto alla natura e alle cause della cecità della talpa, le spiegazioni addotte sono diverse. Un primo gruppo di autori non ne dà alcuna, limitandosi a rilevare che

richiamato dal falconiere perché scenda a terra, scende lentamente e si posa lontano, deluso dal fallimento della caccia (*Inf.* XVII, 127-132). Altrettanto delusi e crucciati sono falconi e sparvieri ai quali sono paragonati i diavoli della bolgia dei barattieri: «non altrimenti l'anitra di botto, / quando 'l falcon s'appressa, giù s'attuffa, / ed ei ritorna sù crucciato e rotto» (*Inf.* XXII, 130-132). E anche l'apparente successo si trasforma in un nuovo fallimento (XXII, 139-141).

³³ *Purg.* XV, 142 – XVI, 14. Cfr. inoltre XVI, 35-36.

³⁴ *Is.* 2.20, dove la talpa è associata al pipistrello («In die illa proiciet homo idola argenti sui, et simulacra auri sui, quae fecerat sibi ut adoraret, talpas et vesperiliones») e *Lev.* 11, 29-30, dove essa è inserita in un elenco di animali impuri.

la talpa «non vede», o è «cieca». Tra quelli che indicano le cause vi è chi ritiene che la talpa sia un animale privo di occhi («absque oculis»).³⁵ Ma nel *De animalibus* di Aristotele e quindi a partire dalla traduzione e diffusione delle opere biologiche del filosofo si afferma una posizione problematica e “sperimentale”. La talpa sarebbe cieca e priva di occhi, ma nel luogo in cui dovrebbero trovarsi gli occhi avrebbe la pelle più chiara e morbida che nel resto del corpo. E rimuovendo tale pelle si troverebbero al di sotto non dei veri occhi ma una materia affine a quella che costituisce gli occhi negli altri mammiferi, la quale però non avrebbe raggiunto il pieno sviluppo sino a formare dei veri occhi.³⁶ Anche Plinio riprende la posizione aristotelica e attribuisce alle talpe una «oculorum effigies» al di sotto della pelle.³⁷

Gli enciclopedisti medievali che raccolgono la notizia aristotelica manifestano qualche oscillazione e perplessità, sino a formulare una spiegazione alternativa: l'animale avrebbe gli occhi, ben formati e potenzialmente in grado di vedere, ma ricoperti da uno strato di pelle che impedisce la visione rendendoli completamente ciechi. Così Tommaso di Cantimpré, dopo aver ripreso il testo aristotelico, conclude che il Creatore ha dato alla talpa degli occhi «ad plenum formatos» ma ciechi, e resi ciechi proprio dalla pelle che li ricopre;³⁸ e Brunetto Latini: «Et sachez que taupe ne voit goute, car nature ne vost pas ovrir la pel qui est sor les iauz, et ensi n'i valent il neant, por ce que il ne sont discoverz».³⁹

Se la cecità della talpa è dovuta solo alla pelle che ne copre gli occhi, si potrebbe andare ancora oltre: immaginare che tale pelle si rompa e consenta all'animale di aprire gli occhi e vedere. È una posizione riportata in un testo influente quale il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico, il cui capitolo sulla talpa sviluppa la notizia aristotelica sulla presenza di occhi o almeno di «vestigia latentium oculorum» sotto la pelle riferendosi a una tradizione («putaverunt aliqui»), della quale non ho finora trovato tracce, secondo cui la pelle che ricopre gli occhi della talpa si romperebbe durante la sofferenza della morte: «quod illud corium rumpitur prae angustia, quando incipit mori, et tunc incipit aperire oculos in moriendo, quos clausos habuit in vivendo».⁴⁰ Accanto alla notizia dell'apertura degli occhi da parte della talpa in punto di morte, nei manoscritti si trova la glossa «Nota quod penitentia aperit oculos quos claudit peccatum».

³⁵ Isidoro, *Etym.* XII, iii, 5 (PL 82, 411). Isidoro fissa un'espressione già presente in Plinio, *Nat. hist.* XXX, 19 (7).

³⁶ Cfr. Aristotele, *De historia animalium* I, 9, 491b25-34; IV, 8, 532b33-533a13; *De anima*, III, 1, 425a10-12.

³⁷ Plinio, *Nat. hist.* XI, 139 (52).

³⁸ Tommaso di Cantimpré, *Liber de natura rerum* IV, 103.

³⁹ Brunetto Latini, *Tresor* I, 197. Espressioni simili anche in Tommaso d'Aquino, *Sentencia De anima* III, 1, 11.

⁴⁰ Bartolomeo Anglico, *De proprietatibus rerum* XVIII, 100.

Nel *Purgatorio* la talpa può diventare così l'immagine di una cecità non perpetua ma temporanea. In particolare, la similitudine con la talpa è relativa a Dante personaggio, ma la sua cecità causata dal fumo e il successivo passaggio alla visione della luce sono gli stessi che provano tutti gli spiriti purganti. La talpa può rappresentare tutti gli abitanti del purgatorio, che sono peccatori pentiti e convertiti, rivoltisi, presto o tardi, a Dio. Nel bestiario purgatoriale della cecità e della visione le immagini dello sparviero ciliato e della talpa sono emblemi di una cecità penitenziale, imposta ai peccatori come strumento di purificazione.

4. Vorrei concludere questa breve rassegna con un ulteriore esempio della pluralità complessa, e a volte anche conflittuale, delle tradizioni culturali che Dante riesce ad attivare in una singola immagine animale, esaminando la similitudine infernale della fenice, posta nel canto centrale tra quelli delle Malebolge per illustrare l'incenerimento di Vanni Fucci, morso alla nuca da uno dei terribili serpenti che popolano la bolgia dei ladri, e il suo immediato ricostituirsi con lo stesso aspetto corporeo di prima:⁴¹

Ed ecco ad un ch'era da nostra proda,
s'avventò un serpente che 'l trafisse
là dove 'l collo a le spalle s'annoda.

Né O sì tosto mai né I si scrisse,
com'el s'accese e arse, e cener tutto
convenne che cascando divenisse;
e poi che fu a terra sì distrutto,
la polver si raccolse per sé stessa,
e 'n quel medesmo ritornò di butto.

Così per li gran savi si confessa
che la fenice more e poi rinasce,
quando al cinquecentesimo anno appressa;
erba né biado in sua vita non pasce,
ma sol d'incenso lagrime e d'amomo,
e nardo e mirra son l'ultime fasce (*Inf.* XXIV, 97-111).

Il caso della fenice è straordinariamente interessante, perché oltre all'immagine animale coinvolge anche la poesia classica, proprio all'interno di un episodio, quel-

⁴¹ Sul trattamento dantesco della fenice cfr. anche M.M. Besca, *La fenice infernale: una nota su bestiario cristiano e parodia sacra nella bolgia dei ladri* («*Inf.*» XXIV, 97-111), in «L'Alighieri», LI, n.s., 35 (2010), pp. 133-152. Per un'ampia trattazione del mito della fenice nel suo sviluppo storico, cfr. F. Zambon, A. Grossato, *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Venezia, Marsilio, 2004; B. Basile, *La fenice. Da Claudiano a Tasso*, Roma, Carocci, 2004; F. Zambon, *Il mito della fenice nella poesia romanza del Medioevo*, in Id., *L'alfabeto simbolico degli animali*, cit., pp. 213-241.

lo della bolgia dei ladri, tutto costruito sul confronto-scontro con la grande poesia antica, evidente sin dall'intervento proemiale, che allude ai luoghi popolati di serpenti cantati nel poema di Lucano (*Inf.* XXIV, 85-90),⁴² e che poi, dopo numerose riprese e allusioni, si chiuderà con il celebre vanto «Taccia Lucano [...] Taccia [...] Ovidio» (XXV, 94-102). Sul piano letterale e delle riprese lessicali, oltre che per molti particolari della descrizione, il testo principale cui Dante attinge per le terzine sulla fenice è proprio Ovidio, come è regolarmente segnalato dai commentatori danteschi.⁴³

Inoltre, se per il momento della rinascita il modello sembra la fenice ovidiana, per quello precedente, il morso del serpente, sembra agire invece ancora Lucano, al cui testo già si alludeva indirettamente nel proemio (*Inf.* XXIV, 85-90), e che sarà poi chiamato in causa direttamente nel canto successivo: «Taccia Lucano omai là dove e' tocca / del misero Sabello e di Nassidio» (XXV, 94-96). E proprio l'episodio lucaniano di Sabello è citato da tutti i commentatori danteschi già come modello per quello di Vanni Fucci, in quanto nella *Farsaglia* questo soldato morso alla gamba da un serpente ha il corpo disfatto e dissolto dal veleno mortale. Indubbiamente questo modello può aver agito, ma si tratta di un modello parziale sul quale Dante opera importanti variazioni. Intanto cambia il luogo del morso, non la gamba ma la nuca. Inoltre, la modalità del disfacimento non è la liquefazione e il totale dissolvimento come per Sabello,⁴⁴ ma un accendersi e bruciare che porta all'istantaneo incenerimento. E proprio l'incenerimento è l'aspetto che permette il passaggio al modello della fenice, che sarà poi attivo anche per il momento successivo, quello della rinascita-ricostituzione dell'individuo a partire dalle proprie ceneri.

Ma a questi modelli intertestuali espliciti (citato apertamente quello della fenice, suggerito dai riferimenti nel contesto quello di Sabello) va aggiunto un altro, quello offerto dalla presenza dei serpenti nell'aldilà islamico, secondo il racconto del *Libro della Scala*, la cui pertinenza è stata segnalata da Maria Corti.⁴⁵ Non è questa la sede per discutere della conoscenza di questo testo da parte di Dante e dei suoi rapporti con l'escatologia islamica.⁴⁶ Tuttavia non pare dubbio che alcuni luoghi del *Liber*

⁴² Per un'analisi intertestuale di questi versi cfr., anche per ulteriori riferimenti bibliografici, L.M.G. Livraghi, *Esemplarità del mito e agone con gli antichi in «Inferno» XXIV-XXV*, in P. Allegretti, M. Ciccutto (a cura di), *I classici di Dante*, Firenze, Le Lettere, 2018, pp. 59-90.

⁴³ Cfr. Ovidio, *Met.* XV, 392-407.

⁴⁴ Cfr. Lucano, *Bellum civile* IX, 770-782.

⁴⁵ M. Corti, *La «Commedia» e l'oltretomba islamico* [1995], in Ead., *Scritti su Dante e Cavalcanti*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 365-379, a p. 378.

⁴⁶ La discussione fu avviata nel 1919 dal libro di M. Asín Palacios, *Dante e l'Islam. L'escatologia islamica nella Divina Commedia* (1919), 2 voll., Parma, Pratiche, 1994. Per alcuni passaggi fondamentali del dibattito e per alcune utili rassegne critiche cfr. E. Cerulli, *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della «Divina Commedia»*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1949; G. Celli, *Dante e l'oriente. Le fonti islamiche nella storiografia novecentesca*, Roma, Carocci, 2013; P. De

Scalae offrano una serie di parallelismi rispetto al passo dantesco.⁴⁷ Vi si ritrovano infatti alcuni degli elementi presenti in quello dantesco, tra cui il veleno dei rettili infernali, draghi e scorpioni, che distrugge e annienta i peccatori, i quali però tornano come prima per essere nuovamente tormentati e distrutti all'infinito. In particolare vi si ritrova l'annientamento per combustione e si sottolinea con grande enfasi la continua ricostituzione della pelle bruciata e distrutta dal fuoco, perché il peccatore possa essere ancora bruciato all'infinito.

Pur non citato esplicitamente, il testo escatologico islamico potrebbe allora essere tacitamente entrato nella complessa rete intertestuale e interculturale su cui è costruito l'episodio dantesco. Esso offre un numero notevole di riscontri puntuali: i serpenti e gli altri rettili; il loro terribile veleno; il preciso effetto di combustione e incenerimento delle membra che esso provoca sino all'annientamento del peccatore o la sua riduzione in cenere; la sua ricostituzione nello stato precedente, per essere nuovamente punito.

La fenice era un animale straordinariamente importante nel bestiario cristiano, anche per la sua presenza nel *Fisiologo*, il capostipite di questo genere letterario, che ne propone un'interpretazione cristologica, come emblema di resurrezione: «Est aliut volatile quod dicitur phenix. Huius figuram gerit Dominus noster Iesus Christus, qui dicit in Evangelio suo: "Potestatem habeo ponendi animam meam et iterum sumendi eam"».⁴⁸ Nel bestiario cristiano la fenice conta innumerevoli occorrenze e un'interpretazione univoca e costante come simbolo della resurrezione di Cristo e di quella promessa al cristiano. Un altro aspetto, decisivo nel contesto del passo dantesco, ma assente nel testo ovidiano⁴⁹ e invece presente e significativo nella tradizione del bestiario cristiano è quello della combustione e incenerimento.⁵⁰ Per rendere più evidente il simbolismo cristologico si precisa poi, nel *Fisiologo* e negli innumerevoli testi da esso derivati, che il processo di rinascita dura tre giorni.⁵¹

Se la fenice è un emblema inequivocabile della resurrezione di Cristo che rende possibile quella del cristiano, l'uso simbolicamente così incongruo di questa im-

Ventura, *Dante e l'Islam, dalla polemica tra Asin Palacios e Gabrieli a oggi: resoconti e prospettive di una questione ancora aperta*, in «Bollettino Dantesco. Per il Settimo Centenario», 4 (2015), pp. 123-157.

⁴⁷ *Liber Scalae*, par. 143, 196.

⁴⁸ *Physiologus Latinus, Versio B Is*, cap. IX (in *Bestiari Medievali*, a cura di L. Morini, cit., pp. 24-27). Cfr. inoltre *Fisiologo greco*, cap. 7 (in *Bestiari tardoantichi e medievali*, a cura di F. Zambon, cit., pp. 20-21); *Physiologus Latinus, Versio Y*, cap. IX (ivi, p. 138); *Physiologus Latinus, Versio B*, cap. IX (ivi, p. 222); *Dicta Iohannis Chrisostomi de naturis bestiarum*, cap. 27 (ivi, pp. 622-624).

⁴⁹ Ovidio, *Met.* XIV, 398-402.

⁵⁰ Cfr. per esempio Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* XII, vii, 22.

⁵¹ Tra i numerosissimi testi che si potrebbero citare, è sempre pertinente e puntuale il richiamo alla diffusa enciclopedia di Bartolomeo Anglico, il *De proprietatibus rerum*, che si è rivelato più volte un testo ben presente a Dante (XII, 14), con la glossa «Nota optimum de resurrectione Christi et sanctorum» (B. Van den Abeele, *Simbolismo sui margini*, cit.: sulla fenice a p. 176).

magine come veicolo di una similitudine che ha per tenore un peccatore punito nell'inferno può essere compreso nel quadro del fenomeno della parodia sacra, a cui Dante ricorre continuamente nella cantica infernale, sin dalla scritta che si legge sulla porta dell'inferno, costruita, come ha mostrato Stefano Carrai, sul modello di analoghe iscrizioni che si trovavano sui portali delle chiese.⁵² L'inferno si configura come un'anti-chiesa, uno spazio sacro rovesciato, e molti elementi nel comportamento dei guardiani diabolici e dei dannati, oltre che nella punizione di questi, si presentano come una contraffazione parodica e rovesciata di attributi divini, oppure di atti, parole e simboli propri del discorso sacro, della liturgia, del simbolismo della divinità e della santità.⁵³ La parodia sacra si rivela particolarmente attiva nei canti della bolgia dei ladri⁵⁴ e offre una chiave di comprensione più piena della similitudine della fenice. Mentre la fenice è simbolo della resurrezione di Cristo e della resurrezione alla vita eterna a cui sono destinati i buoni cristiani, Vanni Fucci è come una perversa fenice infernale, condannata a incenerirsi e a rinascere all'infinito solo per essere nuovamente ed eternamente punita. Ma se questo tipo di punizione trovava dei paralleli convincenti nei testi escatologici islamici, ciò che li mancava, e che segna la superiorità dell'aldilà cristiano e del testo che lo rappresenta, è proprio la similitudine con la fenice, la quale ricorda la resurrezione di Cristo che rende possibile la resurrezione del cristiano alla vita eterna e che nella sua versione parodica mostra il senso profondo della dannazione come negazione e privazione della vera resurrezione. In questa chiave acquistano infatti un senso più pieno anche i superamenti rivendicati in questi canti nei confronti dei testi classici sui serpenti e sulle metamorfosi: l'imitazione ovidiana è qui particolarmente scoperta proprio per rivelare più efficacemente ciò che nel testo del poeta classico è assente: il valore cristologico della fenice e il suo simbolismo della resurrezione alla vita eterna.

Spero di essere riuscito a mostrare, attraverso questa breve rassegna, che la rappresentazione degli animali può offrire un esempio di come la poesia dantesca si fonda sull'attivazione di una molteplicità di culture, che vengono però tutte rinnovate e trascese nella creazione di un testo dai significati molteplici e complessi.

⁵² Cfr. S. Carrai, *Dante e l'antico*, Firenze, SISMEL, 2005, pp. 43-48.

⁵³ Cfr. G. Gorni, *Parodia e Scrittura in Dante*, cit.; E. Ardissino, *Parodie liturgiche nell'«Inferno»* (2007), in Ead., *Tempo liturgico e tempo stoico nella «Commedia» di Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009, pp. 31-49; F. Zanini, «*Simulacra gentium argentum et aurum*». *Parodia sacra e polemica anticlericale nell'«Inferno»*, in «L'Alighieri», LIII, n.s., 39 (2012), pp. 133-147; R.L. Martinez, *L'epistola perduta «Popule meus» e la liturgia degli «Improperia» nelle opere di Dante*, in G. Ledda (a cura di), *Pregghiera e liturgia nella «Commedia»*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, pp. 191-220; Id., «*Vadam ad portas inferi*»: la catabasi dantesca e la liturgia, in «Le forme e la storia», n.s., IX/2 (2016) pp. 105-125; G. Ledda, *La Bibbia di Dante*, Torino, Claudiana, 2015, pp. 29-43.

⁵⁴ Cfr. in proposito, tra gli altri, T. Barolini, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della «Commedia»* (1984), Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 179-181.

Valentina Rovere

ECHI DANTESCHI DAL *DE MONTIBUS* ALLE *ESPOSIZIONI* DI GIOVANNI BOCCACCIO

Introduzione

Dante e le sue opere sono sempre stati per Boccaccio uno dei due fuochi intorno ai quali ha orbitato l'ellisse della sua prospettiva culturale. Come è stato più volte rimarcato, questo rapporto si è articolato in modi sempre diversi, con una minore o maggiore adesione da parte di Boccaccio al pensiero e all'opera di Dante, suo imprescindibile termine di riferimento.¹ Un aspetto di questa articolata relazione che solo di recente è tornato a essere indagato a fondo è quello che pertiene all'ambito geografico. Negli ultimi anni si è riaperto il dibattito scientifico attorno all'evolversi di questo sapere tra Due e Trecento, che è stato via via considerato secondo i più diversi approcci disciplinari. In questo contesto sia Dante sia Boccaccio hanno meritato un

¹ Della vasta bibliografia sul rapporto tra Dante e Boccaccio bastino i rimandi ad alcuni tra gli interventi più recenti che inquadrano la questione da diverse prospettive: L. Azzetta, *Il culto di Dante*, in M. Fiorilla, I. Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Roma, 2021, pp. 313-333 con bibliografia ragionata; le schede incluse in T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi (a cura di), *Boccaccio, autore e copista*, Catalogo della mostra (Firenze, 10 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Firenze, Mandragora, 2013; G. Breschi, *Boccaccio editore della «Commedia»*, pp. 247-253; G. Tanturli, *Le copie di «Vita nova» e canzoni di Dante*, pp. 255-259; M. Berté, *Trattatello in laude di Dante*, pp. 273-275; M. Baglio, *Esposizioni sopra la «Commedia»*, pp. 281-283; per una panoramica generale, E. Fumagalli, *Boccaccio e Dante*, pp. 25-31; L. Azzetta, A. Mazzucchi (a cura di), *Boccaccio editore e interprete di Dante*, in *Atti del Convegno internazionale di Roma* (28-30 ottobre 2013), Roma, Salerno Editrice, 2014; S.A. Gilson, *Leggere Dante a Firenze: da Boccaccio a Cristoforo Landino (1350-1481)*, ed. it. a cura di A. Pegoretti, Roma, Carocci, 2019. Per un'interpretazione dell'operazione culturale di Boccaccio sullo sfondo della riappropriazione di Dante da parte di Firenze dopo la morte dell'Alighieri si consideri il catalogo della mostra fiorentina *Onorevole e antico cittadino di Firenze: il Bargello per Dante*, a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze, Mandragora, 2021.

ruolo preminente.² Rispetto alla peculiarità del trattamento riservato alla geografia da parte di Dante possiamo ora contare su un'avvertita analisi estesa e dettagliata messa a punto da Giovanna Corazza.³

Proseguendo un'indagine già avviata dalla studiosa,⁴ mi muoverò lungo una direttrice simile, al fine di sondare ulteriormente quanto della eccezionale esperienza geografica di Dante sia stato recepito da uno dei suoi più assidui lettori, commentatori, copisti ed editori qual è Boccaccio. Anche per questi brevi affondi la specola privilegiata sarà quella del repertorio erudito *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris*, opera interamente dedicata da Boccaccio alla geografia, seppure alla geografia degli antichi.⁵ Per meglio misurare i debiti nei confronti di Dante di questo breve dizionario toponomastico allargherò lo sguardo in due direzioni, considerando da un lato la *Genealogia deorum gentilium*, che con il *De montibus* condivide impianto, fonti e aspirazioni,⁶ dall'altro

² Oltre agli ancora validi inquadramenti raccolti in *Optima hereditas. Sapienza giuridica romana e conoscenza dell'ecumene*, Milano, Scheiwiller, 1992 (in particolare O. Baldacci, *La cultura geografica nel Medioevo*, pp. 483-524; M. Pastore Stocchi, *La cultura geografica dell'Umanesimo*, pp. 561-586), e in aggiunta al quadro generale messo a punto da N. Bouloux, *Culture et savoirs géographiques en Italie au XIV^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2002, si considerino rispetto agli specifici casi di Dante e Boccaccio almeno (in ordine cronologico) R. Morosini (a cura di), *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e... il mondo di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Pagliai, 2010; M. Azzari, *Natura e paesaggio nella «Divina Commedia»*, Firenze, Phasar, 2012; T. Cachey Jr., *Between text and territory*, in V. Kirkham, M. Sherberg, J.L. Smarr (a cura di), *Boccaccio. A critical guide to the complete works*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2013, pp. 273-279; Id., *Cosmology, geography and cartography*, in Z.G. Barański, L. Pertile (a cura di), *Dante in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 221-240; R. Morosini, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2020.

³ G. Corazza, *Dante «cosmographus»: indagini sulla ricezione della geografia reale della «Commedia» nell'esegesi dei primi secoli e nella letteratura geografica trecentesca*, Tesi di dottorato in Italianistica, (ciclo XXXI), prof. S. Bellomo e prof. T. Zanato, Università Ca' Foscari Venezia, discussa il 22-3-2019, con una ricchissima bibliografia di riferimento.

⁴ Corazza, *Dante «cosmographus»*, cit., pp. 380-467. Desidero ringraziare l'autrice per il continuo e proficuo rapporto avuto in questi anni su questi temi.

⁵ G. Boccaccio, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liber*, a cura di M. Pastore Stocchi, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, VII-VIII, Milano, Mondadori 1998, t. II, pp. 1815-2122. Sono in corso di realizzazione due nuove edizioni, l'una da parte di chi scrive, l'altra per le cure di Michael Papio. Per alcune considerazioni metodologiche e i primi risultati in merito si vedano M. Papio, A. Lloret, *Notes for a critical edition of the «De montibus» and a few observations on «Rupibus ex dextris»*, in «Studi sul Boccaccio», XLVI (2018), pp. 13-50 (con una puntuale rassegna della bibliografia più recente, una valutazione generale dell'edizione Pastore Stocchi, il censimento aggiornato dei manoscritti dell'opera), e V. Rovere, *Una copia del perduto autografo del «De montibus» e la costituzione del testo critico*, in «Studi sul Boccaccio», XLIX (2021), pp. 101-143. Per un inquadramento generale sull'opera ancora valido M. Pastore Stocchi, *Tradizione medievale e gusto umanistico nel «De Montibus» del Boccaccio*, Firenze, Olschki, 1963.

⁶ G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., tt. I e II, pp. 11-1813. Per il rapporto tra il repertorio geografico e l'enciclopedia

le *Esposizioni alla «Comedia»*.⁷ Queste tre opere si collocano ciascuna a una distanza diversa da Dante, almeno per quanto pertiene le dichiarazioni esplicite dell'autore, i modelli di riferimento, gli orizzonti di fruizione implicati.⁸ Se il commento alla *Commedia* ha evidentemente in Dante la struttura portante, il Boccaccio della *Genealogia* se ne serve in più punti come fonte esplicita e affidabile, mentre nel *De montibus* la voce dantesca appare decisamente fioca e lontana dall'opera.⁹ Per valutare come si espliciti tale funzione-Dante all'interno di questi testi, mi occuperò di tre aspetti geografici in particolare: la geografia dantesca dei regni oltremondani; la geografia biografica, ossia l'insieme dei luoghi frequentati da Dante autore in vita; il recupero della geografia reale di cui si serve Dante nella *Commedia*.

1. Geografia dei regni oltremondani

Rispetto ai luoghi oltremondani, ossia all'insieme di fiumi, paludi e laghi che Dante e le sue guide attraversano nel corso del viaggio raccontato in *Inferno* e *Purgatorio*, l'ostacolo principale a una piena valutazione dei debiti sicuri di Boccaccio nei confronti di Dante è costituito dalla complessità di partenza della topografia dantesca, elaborata su una moltitudine di fonti classiche e medioevali, cui si sovrappongono gli antecedenti interdiscorsivi (di particolare rilevanza i testi pertinenti alla lettera-

mitologica si veda da ultimo C.M. Monti, «*Genealogia*» e «*De montibus*»: due parti di un unico progetto, in «*Studi sul Boccaccio*», XLIV (2016), pp. 327-366.

⁷ G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la «Comedia»*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., VI, Milano, Mondadori, 1965.

⁸ Oltre alle *Introduzioni* che aprono le rispettive edizioni e la bibliografia ivi segnalata, si considerino le due schede messe a punto nel già citato *Boccaccio autore e copista* (S. Fiaschi, *Genealogia deorum gentilium*, pp. 171-179; M. Baglio, *Esposizioni*, cit.), e i più recenti V. Rovere, *La produzione erudita: le «Genealogie deorum gentilium» e il «De montibus»*, in *Boccaccio*, cit., pp. 197-215; e L. Azzetta, *Il culto di Dante*, cit., in particolare pp. 324-331.

⁹ La prospettiva adottata da Giovanna Corazza per le sue approfondite analisi (Corazza, *Dante «cosmographus»*, cit., pp. 380-467) si fonda su una solida linea critica recente, e si focalizza, data la centralità di Dante nelle sue indagini, sulla dimensione attualizzante dell'opera di Boccaccio, mettendo in evidenza i rapporti sotterranei che emergono in alcuni significativi lemmi del *De montibus* con l'opera dantesca. Sebbene il repertorio geografico si configuri come un'operazione erudita e di sistemazione delle fonti classiche e mediolatine in un sistema gerarchicamente ordinato, funzionale alla fruizione degli *auctores*, e non sia di contro un'opera finalizzata alla descrizione del mondo reale, la realtà contemporanea di Boccaccio non manca di affiorare. Nei casi in cui ciò accade, il Certaldese si serve di conoscenze dirette dei luoghi e dimostra in molti casi di aver recepito la lezione dantesca in merito alla rappresentazione geografica. A fronte di una nuova edizione del *De montibus* e della relativa indicazione più sicura delle fonti, sarà possibile valutare nel complesso quanto questa presenza carsica emerga nei circa duemila lemmi dell'opera: anche un numero di rimandi all'opera di Dante e alla geografia reale apparentemente elevato *per se* andrà infatti valutato alla luce della totalità delle fonti utilizzate da Boccaccio nelle circa duemila voci lemmatizzate nel repertorio.

tura delle visioni e più in generale all'omiletica), e la specifica creazione poetica della *Commedia*.¹⁰ Oltre a ricostruire la trafila delle *auctoritates* su cui poggia il sistema geografico dantesco, vanno poi riconosciute con buona sicurezza le fonti messe in valore da Boccaccio per descrivere i medesimi luoghi;¹¹ e infine devono essere trovati degli agganci precisi tra i testi coinvolti escludendo contestualmente la poligenesi. La matassa testuale che ne risulta è inevitabilmente molto complessa da dipanare.¹²

Prendendo in considerazione le voci del *De montibus* relative ai luoghi attraversati nella *Commedia* si può guadagnare un primo elemento: quantomeno a un primo livello di analisi la presenza di Dante non sembra particolarmente evidente. Si consideri ad esempio quanto Boccaccio riporta a proposito del fiume Letè:

LETHES fluuius est figmento poetarum apud inferos fluens et animarum defunctorum potus preteritarum rerum habet oblivionem inducere. Sane (ut aliquibus placet) omissis figmentis hic fluuius in Affrica est apud extremum Syrtium cornu, non longe a Beronice civitate. Verum incole prisce fictione ducti predicta arbitrantur eum ab inferis in terras erumpere.¹³

Come rilevava già Pastore Stocchi, la collocazione infernale del fiume e la proprietà delle sue acque erano nozioni diffuse nella classicità; l'editore rimandava a Vibio

¹⁰ Per i debiti con la letteratura omiletica *lato sensu* si considerino almeno G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno (a cura di), *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. Atti del Seminario di studi (Bologna 15-17 novembre 2001), Firenze, Olschki, 2003; G. Ledda, *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in «Lecture Classensi», 37 (2008), pp. 119-142; N. Maldina, *In pro del mondo. Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medievale*, Roma, Salerno Editrice, 2017. Oltre alle considerazioni di A. Morgan, *Dante and the medieval other world*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, utile per fissare alcune coordinate in merito alla costruzione dell'aldilà dantesco S. Foà, S. Gentili (a cura di), *Dante e il «locus inferni»*. Creazione letteraria e tradizione interpretativa, Roma, Bulzoni, 2000.

¹¹ Se la *Genealogia* offre appigli sicuri, essendo le fonti nella maggior parte dei casi esplicitate dall'autore stesso, nel *De montibus* le fonti utilizzate sono sistematicamente omesse, mentre nelle *Esposizioni* sono dichiarate solo parzialmente.

¹² Particolarmente illustrative le ricostruzioni messe a punto ancora da Corazza per quanto concerne l'Averno (Corazza, *Dante «cosmographus»*, cit., *passim*), e da Gennaro Ferrante relativamente all'*Acherusia palus* (G. Ferrante, *L'«Inferno» e Napoli. Spazi, personaggi e miti della catabasi negli antichi commenti danteschi*, in G. Alfano, T. d'Urso, A. Perriccioli Saggese [a cura di], *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2012, pp. 219-250). Per un *excursus* da Dante attraverso il secolare commento si veda invece a titolo esemplificativo il recente C.G. Priolo, *Tanai e monti Rifei: particole geografiche nell'esegesi della «Commedia» di Dante*, in «Studi e problemi di critica testuale», CII/1 (2021), pp. 47-91. Una pratica e schematica rassegna testuale utile a districare le varie tradizioni classiche si trova nella tesi di P.E.M. Martinoli, *La «Commedia» di Dante e l'oltretomba della letteratura latina classica: confronto e mappatura*, Tesi di Laurea magistrale in Lettere moderne, a.a. 2016/17, prof. P. Borsa, Università degli Studi di Milano.

¹³ Boccaccio, *De montibus*, cit., p. 1947.

Sequestre, 95: «Lethe, Inferorum, quod oblivii sit causa», essendo modello di Boccaccio e fonte interamente deversata nel *De montibus*. Una volta richiamata l'attenzione sulla collocazione finzionale del fiume, Boccaccio si sposta sul piano della realtà geografica, e, *omissis figmentis*, riporta quanto indicato nei *Collectanea rerum memorabilium* di Solino, laddove lo scrittore descrive l'Africa: «Circa extimum Syrtium cornum Bernicem civitatem adluit Lethon amnis, inferna ut putant exundatione prorumpens et apud pristinos vates latice memoratus oblivionis. Hanc Berenice munivit quae Ptolemaeo tertio fuit nupta et in maiori Syrta locavit» (XXVII, 54).¹⁴ Come sottolineava Pastore Stocchi, Solino tratta in questo passo del fiume «Lethon», mentre Boccaccio lemmatizza «Lethes». Sebbene il codice dei *Collectanea* compulsato dall'autore non si sia conservato e le edizioni critiche di Solino non registrino le varianti di manoscritti tardo-medievali potenzialmente disponibili a Boccaccio, mi pare ipotesi probabile che in questo caso il Certaldese abbia restaurato la forma classica del toponimo sulla base dell'uso diffuso, tra gli altri, in Ovidio, Orazio e soprattutto in Virgilio. Anche solo considerando il VI dell'*Eneide* il fiume dell'oblio è indicato per ben tre volte con la stessa forma usata da Boccaccio: Virgilio, *Aen.* VI, 703, «Lethaeumque [...] amnem»; 714, «Lethaei ad fluminis undam»; 748, «Lethaeum ad fluvium».

A conferma di come in questo caso non sia Dante il riferimento principe di Boccaccio si possono aggiungere altri due elementi: nella voce relativa al Letè non viene fatto alcun cenno al *Purgatorio*; e soprattutto, all'interno della medesima sezione *De fluminibus*, Boccaccio non include l'Eunoè, l'altro fiume del paradiso terrestre (*Purg.*, XXVIII, 131; XXXIII, 127) ignoto alla tradizione preesistente a Dante.¹⁵

Non disponendo del commento di Boccaccio al *Purgatorio* (come è noto le *Esposizioni* si interrompono nel vivo del XVII canto della prima cantica),¹⁶ termine di

¹⁴ Anche Plinio, V, 31 accenna a questo fiume: «Cyrenaica, eadem Pentapolitana regio, inlustratur Hammonis oraculo, quod a Cyrenis abest CCCC p., fonte Solis, urbibus maxime quinque, Berenice, Arsinoe, Ptolemaide, Apollonia ipsaque Cyrene. Berenice in Syrtis extimo cornu est, quondam vocata Hesperidum supra dictarum, vagantibus Graeciae fabulis. Nec procul ante oppidum fluvius Lethon, lucus sacer, ubi horti memorantur». Al passo corrispondente del Par. lat. 6802, f. 38ra Petrarca non pone alcun segno d'attenzione per il fiume, il cui idronimo non è estrapolato nei margini, ma si limita ad annotare la sola favola greca citata da Plinio. Questa indicazione non è peregrina se si considera quale sia l'atteggiamento di Boccaccio nei confronti della *Naturalis historia* dell'amico, come messo in luce da G. Perucchi, *Boccaccio geografo lettore del Plinio petrarchesco*, in «Italia medioevale e umanistica», LIV (2013), pp. 153-211.

¹⁵ V. Russo, *Eunoè*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1970, pp. 765-766; più in generale sull'idrografia dantesca P. Mazzamuto, *Fiumi dell'Inferno e del Purgatorio (s.v. Fiume)*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., pp. 939-943.

¹⁶ Si tenga però presente quanto segnalato da Azzetta: «Benché i manoscritti delle *Esposizioni* conservino soltanto 60 *lecturae*, corrispondenti a quelle che dovettero tenersi entro il gennaio 1374 (se il calendario stabilito venne rispettato), i pagamenti attestano che Boccaccio portò a compimento l'incarico ricevuto» (L. Azzetta, *Il culto di Dante*, cit., p. 326).

confronto non può che essere il commento di Boccaccio alle terzine finali del XIV dell'*Inferno* in cui si dibatte intorno all'origine dei fiumi infernali.¹⁷ Ai vv. 130-132 Dante chiede spiegazioni a Virgilio sull'idrografia dell'aldilà e, alla risposta della guida, sollecita un ulteriore chiarimento in merito al Flegetonte e al fiume Letè non menzionato:¹⁸ «E io ancor: “Maestro, ove si trova / Flegetonta e Letè? ché de l'un taci, / e l'altro di' che si fa d'esta piova».¹⁹ Commentando nelle *Esposizioni* la risposta di Virgilio («Letè vedrai, ma fuor di questa fossa, / là dove vanno l'anime a lavarsi / quando la colpa pentuta è rimossa», *Inf.* XIV, 136-138), Boccaccio sottolinea l'innesto dantesco che innova la tradizione poetica precedente:

*Letè, l'altro fiume del qual tu domandi, vedrai, ma fuor di questa fossa, dello 'nferno, per ciò che in questo si scosta l'autore dall'opinione degli altri poeti, li quali tutti scrivono Letè essere in inferno, dove l'autore il pone essere nella sommità del monte di purgatorio, ben però con quella medesima intenzione che i poeti il pongono in inferno; per ciò che essi il pongono l'ultimo fiume dello 'nferno, e dicono che, quando l'anime hanno lungamente sofferte pene e son divenute tali che, secondo la giustizia, più non ne deono soffèrire, esse vanno a questo fiume di Letè e, beuta dell'acqua di quello, dimenticano tutte le fatiche e noie passate e quindi passano ne' Campi Elisi, li quali dicevano essere luoghi dilettevoli e in quegli abitare l'anime de' beati: e così l'autore il pone nella sommità del purgatorio, acciò che l'anime purgate e degne di salire a Dio prima beano di quell'acqua, acciò che ogni peccato commesso, ogni noia e ogni fatica dimentichino; acciò che, essendo poi nella gloria di Dio, il ramemorarsi di quelle cose non desse cagione di diminuzione alla loro beatitudine.*²⁰

¹⁷ Si veda da ultimo D. Pirovano, *Fiumi danteschi. Dal «fiume bello e corrente e chiarissimo» al «lume in forma di rivera»*, in «Studium», 5 (2020), pp. 655-671. Rispetto alla disposizione dei fiumi infernali Rosa Ronzitti ha recentemente avanzato l'ipotesi che Dante possa aver avuto «una qualche conoscenza del Fedone platonico» tramite la versione latina del dialogo messa a punto dall'arcidiacono di Catania Enrico Aristippo tra il 1156 e il 1162 (R. Ronzitti, *Sull'origine dei fiumi infernali: Dante, «Inf.» XIV e il Fedone platonico*, in «Dante Notes», February 9, 2021, <https://dantesociety.org/publicationsdante-notes/sull%E2%80%99origine-dei-fiumi-infernali-dante-inf-xiv-e-il-fedone-platonico>). Una simile suggestione andrebbe forse meglio valutata alla luce dell'effettiva circolazione del testo in questione (sia rispetto ai manoscritti del *Phedro* sia rispetto a un'eventuale tradizione indiretta) e della sua accessibilità da parte di Dante, che aveva invece da par suo sicuramente a disposizione numerosi testi della letteratura visionaria da un lato, e validi e vari commenti all'*Eneide* dall'altro.

¹⁸ Sulle possibili simmetrie tra Letè e Flegetonte e più in generale per un confronto dei canti relativi si consideri A. Camozzi, *Il Veglio di Creta alla luce di Matelda: Una lettura comparativa di «Inferno» XIV e «Purgatorio» XXVIII*, in «The Italianist», 29 (2009), pp. 3-49.

¹⁹ I tre manoscritti con la *Commedia* autografi di Boccaccio (Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, 104.6; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1035; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.VI.213) riportano tutti la grafia «Lethe» per ognuna delle occorrenze relative al fiume.

²⁰ Boccaccio, *Esposizioni*, cit., p. 653.

Se in effetti la *Commedia* impone un ordine alle fonti classiche spesso confuse se non contraddittorie sui fiumi infernali, determinante è soprattutto la precisa sovrapposizione dantesca dei due piani morale e topografico, costitutiva dell'intero poema.²¹ Rispetto al Letè fu proprio Boccaccio e proprio in questo passo il primo tra i commentatori a riconoscere come la disposizione edenica del fiume Letè si discostasse sì dall'opinione degli altri poeti, ma solo per rispondere a un'intenzione ben precisa di Dante: come il Letè di ascendenza classica cancellava il ricordo delle anime degne di passare ai Campi Elisi, così viene collocato da Dante al termine dell'ascesi purgatoriale affinché le anime purgate e degne di salire a Dio dimentichino ogni peccato commesso, ogni noia e ogni fatica.²²

Dello scarto di Dante rispetto alla tradizione classica Boccaccio era ben consapevole già una decina d'anni prima di trovarsi a commentare pubblicamente la *Commedia*. Copiando all'inizio degli anni Sessanta la prima redazione della *Genealogia deorum gentilium* sulle pergamene dell'attuale Pluteo 52.9 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, così scriveva *De Lethe fluvio infernali Flegetontis filio* (III, XVII, f. 35rb):

Lethem Inferni dicunt fluvium et Flegetontis filium. Quod ideo fictum puto, eo quod ex furore nascatur oblivio. Cernimus enim furiosos sue suorumque dignitatis oblitos, et Lethes interpretatur oblivio. Hunc fluvium ponit Virgilius apud Elysios campos et eo illos potari, quos Mercurius vult reverti ad corpora, de quibus supra dictum, ubi de Mercurio primo (*Gen. deor. gent.*, II, VII 8). Dantes vero noster illum describit in summitate montis Purgatorii, et ex illo dicit animas mundas et celo dignas potare, ut obliviscantur preteritorum malorum, quorum memoria felicitati perpetue prestaret impedimentum.²³

²¹ Come indicato da D. Pirovano, *Fiumi danteschi*, cit., p. 661 fu Dante «a disciplinare quella materia fluida e caotica, incanalando le acque tartaree in un preciso sistema idrografico, che è al contempo elemento geografico e strumento di pena». Su questo tema specifico anche G. Di Pino, *Le valenze del fiume nella «Divina Commedia»*, in «Studi Danteschi», LXIII (1991), pp. 127-139.

²² Mentre i commentatori precedenti Boccaccio si limitavano a segnalare la proprietà del Letè di cancellare la memoria traendo questa informazione dalla tradizione classica o eventualmente deducendola dalla *Commedia* stessa, la constatazione di Boccaccio sulle ragioni della collocazione purgatoriale del fiume viene colta e puntualmente ripresa da Benvenuto da Imola, che nel suo *Comentum* esplicita ulteriormente le motivazioni dottrinali di Dante: «Et hic nota quod autor non ponit Lethem inter flumina infernalium more aliorum poetarum, sed in Purgatorio circa finem, quia Lethe figurat oblivionem omnium praeteritorum malorum; ideo bene ponitur ibi post perfectam purgationem omnium peccatorum: habuit enim alium respectum quam alii poetae, quia catholice loquitur, quamvis moraliter loquendo dicat idem quod alii» (Benvenuto, *Comentum*, a *Inf.* XIV, 136-138).

²³ Il passo è stato trascritto direttamente dal manoscritto consultabile on-line sul sito della Biblioteca Medicea Laurenziana: <http://mss.bmlonline.it/?Collection=Plutei&search=Plut.52.9> (ultima consultazione 5/1/2022).

Nell'enciclopedia mitografica, dopo aver motivato le ragioni paraetimologiche che spiegano le ragioni per le quali Letè è detto figlio di Flegetonte (come dal furore deriva l'oblio della propria dignità, così il primo si dice originato dal secondo), Boccaccio riporta due diverse possibili collocazioni geografiche: la prima è quella indicata da Virgilio, la seconda quella dantesca.²⁴ Analizzando la descrizione del Letè purgatoriale in questo passo pare aprirsi uno spiraglio utile a ritrovare Dante anche nella corrispondente voce del *De montibus*. Nella descrizione idrografica del repertorio si dice infatti che, quando le anime dei defunti bevono acqua del Letè, quest'acqua induce in loro *preteritarum rerum oblivionem*; allo stesso modo nella *Genealogia* Boccaccio sottolinea come sul monte purgatoriale le anime ormai monde dal peccato *obliviscantur preteritarum malorum*. Senza escludere un eventuale contatto tra i due testi e quindi una possibile eco dantesca nella voce del *De fluminibus*, mi pare però che l'anello nascosto che chiuda questa catena testuale possa essere piuttosto un passo come quello del *De civitate Dei* (X, 30), in cui Agostino si oppone alle teorie della metempsicosi chiamando in causa proprio il Letè di Virgilio con lo stesso sintagma recuperato da Boccaccio (corsivo mio):

Qua sententia profecto abstulit, quod esse Platonium maxime perhibetur, ut mortuos ex vivis, ita vivos ex mortuis semper fieri. Falsumque esse ostendit, quod platonice videtur dixisse Vergilius, in campos Elysios purgatas animas missas (quo nomine tamquam per fabulam videntur significari gaudia beatorum) ad fluvium Letheum evocari, hoc est *ad oblivionem praeteritorum*: «scilicet immemores supera ut convexa revisant / rursus et incipiant in corpora velle reverti» (Verg., *Aen.* VI, 750-751).

Ammettendo la fonte agostiniana come fonte mediana tra le due descrizioni del Letè messe a punto da Boccaccio, l'apparente cortocircuito di matrice dantesca tra *De montibus* e *Genealogia* si indebolisce ulteriormente, essendo l'aggancio lessicale un recupero da fonte comune.²⁵

Seguendo però il filo rosso delle fonti all'interno della stessa *Genealogia*, la presenza di Dante al contrario si rafforza. Se si recupera infatti la trattazione su «Mer-

²⁴ Nell'autografo Laurenziano sia il nome di Virgilio sia quello di Dante sono segnalati nei *marginalia*, sistema tramite il quale Boccaccio sistematicamente indica le fonti attive nel testo. Non è forse inutile notare che nella versione finale della *Genealogia* il testo non subisce in questo punto alcuna modifica (Boccaccio, *Genealogia*, cit., p. 324).

²⁵ Sulla presenza del *De civitate Dei* nella *Genealogia* si veda C. Delcorno, *Boccaccio*, in G. Claessens, F. Della Schiava (a cura di), *Augustine and the Humanists. Reading the City of God from Petrarch to Poliziano*, Gent, Lysa, 2021, pp. 73-94. Più in generale, sull'interesse dei Padri della Chiesa per il VI libro dell'*Eneide* e per una ricostruzione delle principali linee interpretative da Fulgenzio a Bernardo Silvestre si veda S. Italia, *Dante e l'esegesi virgiliana tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012.

curio primo» (*Gen. deor. gent.* II, VII, 7, *De Mercurio primo, primi Iovis V filio*)²⁶ cui lo stesso autore rimanda trattando nello specifico del fiume purgatoriale, si trova nuovamente citato il passo di Virgilio del VI dell'*Eneide* relativo al Letè:

Fuere quidam qui arbitrati sunt omnes hominum animas a principio simul fuisse creatas et demum conceptis hominibus immissas, eas morientibus nobis ad Inferos descendere, ibique cruciari donec in vita commissa purgarentur, et inde transitum facere ad Elisios campos, ac inde post mille annos a Mercurio deduci ad Lethem fluvium, ut eo potato obliviscerentur presentis vite labores; et sic desiderarent iterum redire ad corpora, ad que Mercurius revocabat. Quam ridiculam opinionem optime tangit Virgilius dum dicit: «Quisque suos patimur manes, exinde per amplum / mittimur Elisium et pauci leta arva tenemus, / donec longa dies perfecto temporis orbe, / concretam exemit labem purumque relinquit / Ethereum sensum atque aure simplicis ignem. / Has omnes, ubi mille rotam volvere per annos, / Letheum ad fluvium deus evocat agmine magno, / scilicet immemores supera ut convexa revisant / rursus et incipiant in corpora velle reverti» (Virgilio, *Aen.* VI, 740-751).

Nel descrivere il destino delle anime dopo la morte e il ruolo di Mercurio rispetto alla loro reincarnazione, la penna di Boccaccio pare tingersi di inchiostro dantesco: una volta giunte agli inferi, le anime sono destinate a subire tormenti fino alla purificazione dei peccati commessi; passano quindi ai Campi Elisi dove, dopo mille anni, Mercurio le accompagna a bere l'acqua del fiume Letè perché dimentichino i travagli della vita passata e possano desiderare di tornare alla vita. La determinazione temporale dei mille anni, certo iperbolica ma reiterata in questa forma per ben tre volte proprio nel *Purgatorio*,²⁷ e soprattutto la scelta del verbo *purgare* per identificare il momento in cui le anime soffrono tormenti fino a essere purificate,²⁸ mi pare suggeriscano proprio l'affiorare della memoria dantesca.²⁹

²⁶ Boccaccio, *Genealogia*, cit., pp. 206-208.

²⁷ Delle varie formulazioni usate da Dante per indicare un ampio lasso di tempo gli anni vengono contati in numero di mille solo in *Purg.* XI, 106; XIV, 65; XXVII, 26; negli altri casi così del *Purgatorio* come nella prima e terza cantica sono invece «molti», «cento», «cento e cent'anni e più», «parecchi», o determinati in misura precisa «cinquecent'anni», «cinq'anni», «cinquemila» e così via.

²⁸ Solo l'analisi estesa delle fonti disponibili a Boccaccio potrà chiarire quale sia il complesso sistema di rimandi e riprese; si consideri ad esempio il commento trevetiano all'*Hercules furens* che chiama in causa il medesimo passo virgiliano: «*vel celum petit felix vel leta loca nemoris Elisii*: Elisii campi sunt apud inferos, ubi piorum anime post corporis animeque discretionem habitant; immo, secundum poetas, ad quos anime post scelera purgata infernalibus penis transferuntur; unde Virgilius VI Eneydos: "quisque suos patimur manes; exinde per amplum / mittimur Elisium et pauci leta arva tenemus"» (Trevet, *Herc. f.* III, VI).

²⁹ Di queste riprese la *Genealogia* pare ricca. Narrando del mito di Pan e Siringa in *Gen. deor. gent.* I, 4, Boccaccio si trova a spiegare come funzioni lo zufolo, inventato da Pan per onorare la ninfa dopo la sua metamorfosi in canne palustri. Boccaccio specifica che, per produrre un suono melodioso,

2. Geografia biografica e geografia reale

Il Boccaccio del *De montibus* non pronuncia mai il nome di Dante né gli riserva alcun medaglione biografico. Mentre a Francesco Petrarca dedica la seconda parte della voce sulla sorgente valchiusana *Sorgia*, meta di pellegrinaggio laico proprio in virtù dell'illustre presenza,³⁰ passando in rassegna i luoghi significativi della biografia dantesca – almeno secondo quanto Boccaccio dimostra di conoscere della vita di Dante mettendo a punto *Trattatello* ed *Esposizioni* – pare proprio che la sua figura e le sue opere fatichino ad emergere.

Esemplare quanto si può ricostruire per la pineta di Classe a sud di Ravenna.³¹ Nel *De silvis* il Certaldese non fa alcuna menzione di questa selva, né la nomina in

il calamo ottenuto spuntando le canne deve essere umido: «Nam si siccus esset, nulla sonoritatis dulcedo sed mugitus potius sequeretur, ut videmus ex igne per fistulas emisso contingere». Lo stridore che si genera se si prova a suonare uno zufolo senza inumidirlo viene paragonato a quello che si ottiene da uno stelo cavo che brucia. In questa precisazione agisce con ogni probabilità su Boccaccio la memoria di *Inf.* XIII, 40-42; commentando infatti quelle terzine nelle *Esposizioni*, l'autore specifica come suonavano le parole pronunciate da Pier delle Vigne: «Appresso queste parole del pruno, per una comparazione [Dante] dimostra in che maniera le parole uscissero di questo pruno, e dice: *Come d'un stizo verde ch'arso sia dall'un de' capi, che dall'altro*, capo, geme, acqua, come spesse volte veggiamo; e non solamente geme acqua, ma ancora cigola, cioè fa un sottile stridore, quasi a modo d'un sufolare». Il parallelo con lo zufolo è assente da tutti i commentatori eccetto Boccaccio.

³⁰ Boccaccio, *De montibus*, cit., pp. 1892-1893. La voce toponomastica relativa alla fonte valchiusana della Sorga è articolata in due diversi segmenti, il primo dedicato alla descrizione naturalistica recuperata attraverso il Plinio di Petrarca (Plin., XVIII, 190); e una seconda parte incentrata sulla figura del *preceptor*, illustre frequentatore del luogo, che viene immortalato nella solitudine naturale della sorgente intento a comporre quelle opere che gli garantiranno imperitura fama (M. Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 55-58). Il *De montibus* appare in effetti, almeno nelle sue caratteristiche organiche, opera profondamente petrarchesca, a partire dal suo stesso statuto letterario. La nuova visione del *preceptor* sul recupero dell'antico è sottesa alle aspirazioni più filologiche di Boccaccio (V. Fera, *Storia e filologia tra Petrarca e Boccaccio*, in D. Coppini, M. Feo [a cura di], *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*. Atti del convegno internazionale [Firenze, 5-10 dicembre 2004], Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 369-389; C.M. Monti, *I danni della tradizione, l'umiltà dell'imperfezione. Boccaccio, la filologia e il pubblico*, in S. Costa, F. Gallo, S. Martinelli Tempesta, M. Petoletti [a cura di], *Filologia e società. Episodi e contesti lungo la storia*, Milano, Biblioteca Ambrosiana-Centro Ambrosiano, 2020, pp. 133-152). Petrarca offre a Boccaccio i modelli letterari del repertorio (sulla riscoperta dei "geografi latini minori" e il loro passaggio allo scrittore del Certaldese G. Billanovich, *Ancona dall'antica Ravenna alle biblioteche umanistiche*, in Id., *Dal Medioevo all'Umanesimo*, a cura di P. Pellegrini, Milano, CUSL, 2001, pp. 25-95), offrendogli anche alcune delle fonti principali per la messa a punto delle voci (basti pensare a Plinio). Evocato nei due *exempla* iniziali che aprono il proemio (ripresi dai *Rerum memorandarum libri* e usati da Boccaccio per aprire anche la celebre epistola napoletana), Petrarca viene poi esplicitamente citato nella voce dedicata all'Arno, ha un lemma dedicato (questo della *Sorgia*), e appare in una visione quasi onirica all'interno dell'epilogo (Boccaccio, *De montibus*, cit., pp. 2025-2029; per traduzione e commento M. Berté, M. Petoletti, *La filologia medievale e umanistica*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 205-212). Nulla di tutto questo può essere detto di Dante.

³¹ La scelta di analizzare lemmi relativi alla zona del ravennate deriva non solo dal valore, anche simbolico, della città di Ravenna rispetto alla biografia dantesca, ma anche dalla loro importanza per

alcuno degli altri lemmi relativi ai luoghi naturali della Romagna. Eppure Boccaccio aveva dimostrato di conoscere bene questa foresta quando l'aveva resa scenografia della novella di Nastagio degli Onesti (*Decameron* V, 8), racconto in cui l'evidente presenza di Dante è stata ampiamente accertata dalla critica con riferimenti puntuali a diversi canti dell'*Inferno*. Proprio Dante si era in effetti servito di questa pineta. Non per ambientazioni infernali, ma come termine di paragone per una similitudine purgatoriale: i suoni melodiosi che si producono per lo stormir del vento nella «divina foresta spessa e viva» del paradiso terrestre (*Purg.* XXVIII, 2) sono equiparati a quelli che si possono udire attraversando «la pineta in su il lito di Chiassi» (v. 20). Tra i commentatori trecenteschi della *Commedia* Boccaccio è l'unico a istituire un contrasto tra questa selva salvifica e quella oscura dello smarrimento di Dante. Commentando l'*incipit* della *Commedia* nelle *Esposizioni* chiosa infatti Boccaccio: «*Mi ritrovai, errando, per una selva oscura, a differenza d'alcune selve, che sono di lettevoli e luminose, come è la pineta di Chiassi*».³² Questa tramatura di testi porta a due considerazioni. Lo spunto di Boccaccio consente in prima battuta di istituire un produttivo confronto tra le due selve dantesche, quella iniziale «selvaggia e aspra e forte» e quella edenica; o, in ogni caso, permette di constatare come quel legame venisse percepito da uno dei primi e più attenti lettori di Dante, inserendo così una nuova tessera nel mosaico del secolare commento. In seconda istanza, aggiunge un'altra sfumatura dantesca alla tavola dei colori usati da Boccaccio nella novella decameroniana. Alla luce di questa prospettiva la scelta della pineta di Classe come ambientazione dell'ottava novella della quinta giornata instaura infatti un circolo ermeneutico suggestivo: se le cruenti scene della caccia cui assiste Nastagio riman-

la memoria di Boccaccio stesso. Proprio i luoghi sensibili della biografia del Certaldese sono le zone testuali del *De montibus* in cui emerge infatti con più facilità la geografia reale e contemporanea (si veda ad esempio, oltre a quanto messo in luce da G. Corazza, *Dante «cosmographus»*, cit., *passim*, quanto indicato da C.M. Monti, *Il «De montibus» e i luoghi campani*, in G. Alfano, E. Grimaldi, S. Martelli, A. Mazzucchi, M. Palumbo, A. Perriccioli Saggese, C. Vecce [a cura di], *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Atti del Convegno *Boccaccio angioino* [Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013], Firenze, Cesati, 2014, pp. 175-188). Relativamente alla menzione specifica di Ravenna che Boccaccio inserisce nella descrizione dell'Appennino (Boccaccio, *De montibus*, cit., p. 1833) basti il rimando al saggio di Paolo Pontari che mostra come l'autore si sia servito della voce toponomastica da lui stesso messa a punto nel *De montibus* per innovare il testo di Giovanni da Lodi nella sua versione della vita di Pier Damiani (P. Pontari, *Boccaccio a Ravenna tra Dante e Petrarca: novità sulla Vita Petri Damiani*, G. Albanese, P. Pontari [a cura di], *Boccaccio e la Romagna*, in *Atti del Convegno di Studi Forlì* [22-23 novembre 2013], Ravenna, 2015, pp. 119-148). Rispetto al fiume *Padusa* (Boccaccio, *De montibus*, cit., p. 1963) sottolineo invece l'affiorare di un'esperienza diretta («*Quem ego fluvium non existimo, sed fossam potius qua a flumine navigia traherentur ad urbem*») che rispecchia la realtà degli impaludamenti fluviali circostanti: non riuscendo ad immettersi nel Po per la depressione del piano di campagna, queste acque si impaludano proprio delle zone circostanti Ravenna e creano la zona paludosa nominata da Boccaccio.

³² Boccaccio, *Esposizioni*, cit., p. 20.

dano alla selva infernale, la medesima selva assume i caratteri della foresta edenica di Dante, diventando il luogo più adatto per la riconciliazione del giovane Nastagio con la figlia dei Traversari che, turbata dalle visioni, si risolverà infine a sposarlo.

Le *Esposizioni* si confermano dunque la chiave di volta da cui partire per ricostruire la complessa architettura della memoria dantesca in Boccaccio, anche oltre i confini delle sole opere erudite. Ad esempio, commentando la terzina in cui Francesca svela la propria identità a Dante a partire dalle sue origini sulle sponde del Po (*Inf.*, V, 97-99), Boccaccio recupera un passaggio messo a punto nella lunga descrizione del fiume all'interno del *De fluminibus*:

Dice adunque la donna, dal luogo della sua origine cominciando: *Siede* cioè dimora, *la terra*, cioè la città di Ravenna, antichissima per quello che si creda, e fu colonia de' Sabinini, quantunque i Ravignani dicano che essa fosse posta ed edificata da' nepoti di Noè; *dove nata fui Su la marina*, del mare Adriano, al quale ella è vicina due miglia; e per alcune dimostrazioni apare che essa già fosse in sul mare; *dove il Po discende*. Nasce il Po nelle montagne che dividono Italia dalla Provenza e, discendendo giù verso il mare Adriano, per trenta grossi fiumi che d'Appennino e dell'Alpi discendono, diventa grossissimo fiume e tra Mantova e Ferrara si divide in due parti, delle quali l'una ne va verso Ferrara, e l'altra ad una villa di Ferrara chiamata Francolino; e, pervenuto a Ferrara, similmente si divide in due parti delle quali l'una ne va verso Ravenna, e diciotto miglia lontano ad essa, in luogo chiamato Primaro, mette in mare.³³

PADUS fluvius [...] Sed qualitercunque sit, e gremio Vesuli montis fusus primo tenuis incipit iter, demum fluminibus auctus, placido tamen incessu, Taurinorum Augustam linquit a dextris et Placentiam Romanorum coloniam atque Parmam, Rhegium Lepidum Mutinamque et vetustissimam, cum aliis pluribus, postremo Ravennam; [...] Et susceptis triginta fluminibus tam ex Alpibus a sinistris quam a dextris ex Appennino cadentibus (ut scripsere quidam) septem hostiis Adriatico miscetur sinu, que distinxisse forsitan erit accommodum. Is igitur turbulentus incedens ut plurimum et incipientibus squalere nivibus aprili et maio mensibus, vix sese, infra alveum aggeribus hinc inde coactus, continens relicto Veronensi agro bipartitur et duo de se grandia facit flumina, quorum quod a dextris labitur invento a sinistris insigni oppido quod olim Forum Alieni vocaverunt veteres, odierni vero vocant Ferrariam, iterum in duos dividitur fluvios. Qui a dextris est recto tramite Ravennam petit et fere usque Mutinam et infra aliquantisper usque Imolam maximis factis paludibus et aliquibus susceptis fluminibus haud longe a Ravenna ingreditur mare, [...] Hoc tamen hodie Primarum vocant incole, quasi primum et inter alia precipuum.

³³ Boccaccio, *Esposizioni*, cit., p. 317. Come rilevava l'editore Padoan annotando questo passaggio del commento alla *Commedia* «il B. si compiace sovente di questi lunghi incisi geografici» (p. 886, n. 226).

La voce dedicata al fiume *Padus* nel repertorio geografico è articolata a partire da un complesso sistema di fonti e conoscenze dirette dei luoghi.³⁴ Secondo un processo rielaborativo costante nelle *Esposizioni*, Boccaccio piega tale materiale alle nuove esigenze esegetiche, rielaborandolo e aggiornandolo:³⁵ non si limita infatti a tradurre in volgare la voce da lui stesso messa a punto nel *De montibus*; aggiunge quanto i Ravennani dicono rispetto alle origini della loro città, inserisce dettagli (come la villa chiamata Francolino) che nella versione latina forse ancora non aveva a disposizione o, piuttosto, non riteneva opportuno allegare. Dopo una vita nell'orbita di Dante, Boccaccio fa del suo commento alla *Commedia* un capolavoro di erudizione e narrativa, una *summa* di conoscenze e interessi che, sorti nei lontani anni delle scoperte giovanili, e poi accumulati, razionalizzati, messi in opera nelle enciclopedie erudite, trovano la loro ultima declinazione nel mettersi a servizio del poema sacro.

In attesa che un'analisi complessiva e comparata dei testi permetta di valutare quanto profondamente si attivino questi corsi e ricorsi delle fonti, il caso forse più rappresentativo che merita da ultimo di essere discusso è quello relativo all'Arno. Delle otto occorrenze in cui Dante nomina il fiume di Firenze all'interno della *Commedia* solo due ricadono nella sezione di testo commentata nelle *Esposizioni*: quella del canto XIII (v. 146: «fosse che 'n sul passo d'Arno») e la successiva del XV (v. 113: «fu trasmutato d'Arno in Bacchiglione»).³⁶ In nessuno di questi casi Boccaccio fa riferimento alla corrispondente voce da lui allestita per il *De fluminibus*, ma si limita nel primo a citare la statua di Marte posta vicino a Ponte Vecchio, nel secondo a esplicitare come, per tramite dei fiumi, Dante indichi le due città da cui e a cui il vescovo Andrea de' Mozzi venne trasferito.³⁷ Il lemma relativo all'Arno è però il toponimo più eccezionale dell'intero repertorio toponomastico. Non solo perché in quest'opera Boccaccio distingue per primo *Arnus* e *Sarnus* sciogliendo un errore tra i due idronimi latini derivato da Orosio, *Hist.* IV, xv, 2-3 (equivoco in cui sia Dante sia Petrarca erano caduti); ma soprattutto perché, unica in tutta l'opera, la voce sul fiume fiorentino si sottrae per volontà dello stesso autore all'ordine alfabetico altrimenti imperante, per aprire solennemente la lunga schiera di corsi d'acqua

³⁴ «Le ampie voci *Septem Maria* (VI, *De stagnis et paludibus*, 59) e soprattutto *Padus* (V, *De fluminibus*, 675), manifestano la conoscenza della complessa situazione idrogeografica contemporanea della zona deltizia» Corazza, *Dante «cosmographus»*, cit., 435.

³⁵ F. Marzano, *Intertestualità e autotraduzioni nelle «Esposizioni sopra la Comedia» di Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», 46 (2018), pp. 199-234.

³⁶ Restano escluse le rimanenti: *Inf.* XXIII, 95: «sovra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa»; *Inf.* XXX, 65: «Casentin discendon giuso in Arno»; *Inf.* XXXIII, 83: «e faccian siepe ad Arno in su la foce»; *Purg.* V, 126: «ne l'Arno, e sciolse al mio petto»; *Purg.* XIV, 24: «diceva pria, "tu parli d'Arno"»; *Par.* XI, 106: «crudo sasso intra Tevere e Arno».

³⁷ Boccaccio, *De montibus*, cit., pp. 1908-1909.

indicizzati.³⁸ Collocata in posizione rilevata,³⁹ la voce toponomastica è articolata in due diverse sezioni: a una puntuale descrizione del corso del fiume dalle sorgenti sul Falterona alla foce nel Tirreno, segue il ricordo di un episodio avente l'Arno come protagonista. In ciascuno di questi passaggi è possibile trovare sottotraccia Dante e le sue opere.

Il paragrafo conclusivo del prologo alla sezione sui fiumi che motiva al lettore la posizione extra indice del lemma *Arnus* è stato proficuamente messo in relazione da Giovanna Corazza a *De vulgari eloquentia* I, vi, 3 (corsivi miei in entrambi i testi citati):⁴⁰

<p>ceptus alphabeti servabitur ordo, longoque agmini dux dabitur Arnus Florentie civitatis fluvius, non quidem tanquam ob litterarum ordinem meritus, sed <i>quia patrie flumen sit et michi ante alios omnes ab ipsa infantia cognitus</i>. Bona ergo legentium pace fiet, eoque paucis expedito confestim ordo reassumetur in reliquis.</p>	<p>Nos autem, cui mundus est patria velut piscibus equor, <i>quanquam Sarnum biberimus ante dentes et Florentiam adeo diligamus</i> ut, quia dileximus, exilium patiamur iniuste, rationi magis quam sensui spatulas nostri iudicii podiamus.</p>
---	---

La scelta del primato dell'Arno deriva dal valore affettivo che lo lega a Boccaccio, dall'accorato ricordo del fiume sulle cui rive è trascorsa l'infanzia dell'autore, in chiaro parallelo con il testo di Dante. Significativo che la scelta non sia ricaduta né sull'Elsa (identificato nella descrizione relativa come fiume della patria degli avi, sebbene Boccaccio si sia sempre detto *de Certaldo*: «sedes quippe et natale solum maiorum meo-

³⁸ Scorrendo l'opera si riscontrano in effetti diverse anomalie nell'ordine alfabetico; non autorizzate come nel caso dell'Arno da Boccaccio (Boccaccio, *De montibus*, cit., p. 1908), andranno riconosciuti come errori d'autore, o andranno viceversa imputati all'archetipo ovvero ai copisti.

³⁹ Nell'edizione Pastore Stocchi alla voce in prosa segue il carme in tredici versi *Rupibus ex dextris* dedicato al medesimo fiume. Sebbene la presenza poetica sembrerebbe aggiungere eccezionalità al caso già unico dell'Arno, è stato recentemente argomentato come tale inserzione non sia da ritenere autoriale: M. Papio, A. Lloret, *Notes*, cit., pp. 33-46 e V. Rovere, *Una copia*, cit., pp. 132-143.

⁴⁰ G. Corazza, *Dante <cosmographus>*, cit., p. 457. Boccaccio non inserisce il *De vulgari eloquentia* nelle sillogi dantesche da lui messe a punto, e le sue conoscenze in merito all'opera si modificano nel corso del tempo (A. Nussmeier, *Boccaccio e il «De vulgari eloquentia» fra il codice Toledano 104.6 e il codice Chigiano L.V.176*, in F. Ciabattone, E. Filosa, K. Olson [a cura di], *Boccaccio 1313-2013*, Ravenna, Longo, 2015, pp. 249-257). Alla luce della rara circolazione del trattato dopo la morte di Dante e delle nozioni che Boccaccio mostra avere su di esso (per le conoscenze che sembra avere del codice Berlinese si veda E. Pistolesi, *Il «De vulgari eloquentia» di Giovanni Boccaccio*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCI/634, [2014], pp. 161-199), ulteriori analisi potranno ulteriormente chiarire le modalità di accesso all'opera. Per una interpretazione della topografia dell'*Inferno* alla luce del trattato dantesco si veda T. Cachey Jr., *Il problema della lingua: il «De vulgari eloquentia» e l'«Inferno»*, in Z.G. Barański, M.A. Terzoli (a cura di), *Voci sull'«Inferno» di Dante. Una nuova lettura della prima cantica*, Roma, Carocci, 2021, vol. II, pp. 457-483.

rum fuit antequam illos susciperet Florentia cives»), né su un fiume della Napoli angioina, dove gran parte della sua infanzia e adolescenza sono effettivamente trascorse.

Se si può dunque riconoscere una presenza dantesca nelle parole che introducono la voce sull'Arno, ancora più rilevante è quello che avviene nella voce vera e propria. La descrizione del fiume pare articolata sulla falsariga del corso fluviale descritto in *Purg.* XIV, 16-18 e 31-54, di cui Boccaccio riprende le tappe attraverso la Toscana. Seguendo lo snodarsi dell'Arno, il nome che però viene menzionato esplicitamente è quello di Petrarca: per poter nominare il *preceptor*, Boccaccio chiama in causa l'Incisa in quanto bellissima sede «maiorum eximii iubaris Francisci Petrarche poete conspicui». Procedendo quindi ad allegare un episodio che metta in luce la straordinarietà dell'Arno, Boccaccio sceglie tra i molti a lui disponibili un racconto tratto da Livio, XXII, 2 e Orosio, IV, 15, 2-3. Nella sua discesa in Italia del 217 a.C. Annibale e i suoi elefanti si ritrovarono impantanati nelle acque paludose della piana dell'Arno, esondato a causa delle lunghe piogge primaverili (esondato volutamente secondo Boccaccio per difendere la città). Le acque palustri aggravarono un'inflammazione oftalmica del generale cartaginese che in questa circostanza perse definitivamente un occhio; contestualmente queste esalazioni causarono la perdita della vista a molti dei Fiorentini che abitavano sulle sue sponde. Per questa ragione, sostiene Boccaccio, i Fiorentini «cognominati sunt ceci». Nella scelta di questo passo e nella precisazione allegata in conclusione sono evocati ancora una volta tanto Dante quanto Petrarca. Quest'ultimo riferisce l'analogo episodio di Annibale e dell'Arno nel suo *Triumphus Famae*: «E perché gloria in ogni parte aggiunge, / vidi, oltre un rivo, il gran Cartaginese, / la cui memoria ancor Italia punge: / l'occhio avea lasciato al mio paese, / stagnando al freddo tempo il fiume toscano, / sicché gli era, a vederlo, stranio arnese, / sovra un grande elefante un doge losco»; mentre Dante, attraverso le parole di Brunetto Latini, ricorda nel XV dell'*Inferno*, v. 67 come vecchia fama nel mondo chiami orbi i Fiorentini.⁴¹ Tratteggiando la descri-

⁴¹ Questo episodio relativo ad Annibale non è allegato da Boccaccio nelle *Esposizioni*, dove la proverbiale cecità dei Fiorentini è fatta risalire a un inganno dei Pisani, secondo una versione proposta già da altri commentatori (almeno Pietro Alighieri e Maramauro, sebbene in forma più sintetica di quanto non faccia Boccaccio). Dopo il racconto Boccaccio però aggiunge: «Ma, quanto è a me, non va all'animo questa essere stata la cagione, né quale altra si sia potuta essere non so» (Boccaccio, *Esposizioni*, cit., p. 675). Solitamente, dichiarazioni autoriali di questo genere da parte di Boccaccio denunciano il contrario di quanto affermano; se tuttavia si esclude una effettiva dimenticanza, restano ancora poco chiare le ragioni dell'omissione dell'episodio liviano-orosiano presentato nel *De fluminibus*. A rimediare al silenzio di Boccaccio sarà anche in questo caso Benvenuto da Imola che, commentando questo stesso passo, aggiungerà: «Alii ergo dicunt, quod florentini dicti sunt caeci, quia olim Hannibal inundationibus Arni fluminis perdidit unum oculum, sicut scribit Boccatus de Certaldo in suo libro *de Montibus et Fluminibus*». Anche l'Imolese si dirà però convinto che questa non sia l'interpretazione corretta del passo dantesco: «Sed certe istud non est de intentione auctoris» (Benvenuto, *Comentum*, a *Inf.* XV, 67-69).

zione del fiume a lui più caro, dell'ente geografico principe di tutto il *De montibus*, Boccaccio nomina a gran voce Petrarca, ma non può prescindere dall'evocare l'altro suo maestro e autore. Difficile in un caso simile giustificare la presenza di Dante come mero retaggio di memoria involontaria. Anche in un'opera apparentemente tanto lontana dalla sfera di influenza dantesca, Dante non smette mai di essere per Boccaccio, come proprio Petrarca gli riconosce nella celebre *Familiars XXI, 15*, *primus studiorum dux e prima fax*.

Chiara Cappuccio

«INDI RICOMINCIAVAN L'INNO BASSI». PAESAGGI SONORI E CULTURA MUSICALE IN DANTE

Gli studi sulla cultura musicale in Dante rappresentano, ormai già da qualche tempo, un vero e proprio settore di ricerca all'interno della critica dantesca, un campo di studi assolutamente trasversale che ha visto un incremento considerevole negli ultimi anni. Parlare di cultura musicale in Dante significa studiare la presenza, nelle sue opere, sia di rappresentazioni che di teorie appartenenti a culture musicali diverse: la cultura musicale liturgica (che dà fondamento alla trama sonora del viaggio purgatoriale e paradisiaco), quella polifonica (presente in tante immagini musicali, soprattutto della terza cantica), la cultura musicale monodica legata alla produzione lirica profana (presente nel II libro del *De vulgari eloquentia* e testimoniata dall'episodio caselliano), la cultura musicale antica, che raccoglie l'eredità boeziana e quadriviale (si pensi all'idea della musica delle sfere), solo per citare quelle più rilevanti.¹ Tali culture sono state analizzate, in tempi recenti, all'interno di diversi ed importanti contributi dai quali scaturisce l'idea di una conoscenza musicale complessa dell'autore della *Commedia*, declinata proprio in base ai distinti livelli in cui tale disciplina veniva intesa nel Medioevo. A questo proposito vorrei sottolineare l'importanza dei recenti lavori sulla liturgia musicale della *Commedia*, soprattutto

¹ Sulla polifonia nella *Commedia* rimando al testo di F. Ciabattini, *Dantes's journey to polyphony*, Toronto, University of Toronto Press, 2014. Sulle questioni relative alla monodia profana e alle relazioni tra poesia e musica nei repertori italiani sono imprescindibili gli studi di Maria Sofia Lannutti, tra i quali segnaliamo: M.S. Lannutti, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, in «Semicerchio» XLIV/1 (2011): *Da Carlo Martello al «Nome della rosa»*. *Musica e letteratura in un Medioevo immaginato*, pp. 55-68; Ead., *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, in «Stilistica e metrica italiana», IX (2009), pp. 21-53. Sull'eredità quadriviale nella *Commedia* rimando ad un mio precedente articolo: C. Cappuccio, «*La novità del suono*» nell'esordio del «Paradiso», in C. Cattermole, C. De Adalma, C. Giordano (a cura di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, Madrid, Ediciones de La Discreta 2014, pp. 253-270. Sulla funzione della liturgia purgatoriale rimando ai testi citati nella nota successiva.

quelli di Nicolò Maldina e di Erminia Ardissino che, tra i tanti pregi hanno anche il merito di aver spostato l'attenzione musicologica dal singolo brano citato all'uso organico di un repertorio.²

Dante costruisce il suo aldilà come dotato di una diversificata e molteplice presenza musicale, tradizionalmente interpretata come un elemento estraneo al testo ed alle sue motivazioni più profonde. Un elemento in molti casi decorativo, il cui compito veniva individuato nell'arricchimento del testo letterario attraverso citazioni appartenenti, il più delle volte, ai repertori sacri medievali.³ In studi più recenti, invece, tali rappresentazioni vengono lette come parte integrante della struttura del mondo ultraterreno inventato da Dante e come elemento necessario al suo funzionamento.⁴ L'inserimento di un testo musicale, accompagnato sempre da un uso lessicale adeguato, all'interno della narrazione comporta l'immissione di significati non necessariamente espliciti, perché l'autore affida al messaggio musicale la capacità di comunicarli. I riferimenti salmodici e innodici non sono, quindi, mere citazioni musicali – come spesso sono stati considerati – ma costituiscono il luogo della narrazione in cui entrano in comunicazione testi che appartengono a modalità espressive diverse.⁵ Incontro dal quale si generano forme molteplici di intertestualità: con il testo lirico veicolato dalla musica (che, nel caso del repertorio salmodico, rimanda ad un testo organico, strutturato in modo unitario), con la sua tradizione interpretativa (come le *Enarrationes* agostiniane), con le caratteristiche melodiche che ne determinano la trasmissione e con l'uso e l'occasione liturgica (che agiscono in funzione retorica, in quanto creano una similitudine implicita – che accompagna lo sviluppo della trama, organizzata in forma diacronica – tra l'aldiquà e l'aldilà, favorendo la comprensione delle corrispondenze e dei contrasti).⁶

² E. Ardissino, *Tempo liturgico e tempo storico nella «Commedia» di Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009; N. Maldina, *Dante lettore del Salterio. Riflessioni sull'interpretazione dantesca del libro dei salmi*, in «L'Alighieri», LIX, n.s., 51 (2018), pp. 9-36; G. Ledda, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella «Commedia» di Dante*, in E. Boillet, S. Cavicchioli, P.A. Mellet (a cura di), *Les Figures de David à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015, pp. 224-246.

³ La prima monografia completa sulle presenze musicali nella *Commedia* è quella di A. Bonaventura, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904. Si tratta del primo repertorio di rappresentazioni ed immagini musicali presenti nel poema dantesco analizzate in chiave storico-musicale.

⁴ Z.G. Barański, «*Tu numeris elementa ligas*»: un appunto su musica e poetica in Dante, in «Rassegna europea di Letteratura italiana», VIII (1996), pp. 89-95. V. Russo, *Musica/musicalità nella struttura della «Commedia» di Dante*, in L. Pestalozza (a cura di), *La musica nel tempo di Dante. Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna, 12-14 settembre 1986*, Milano, Unicopoli, 1988, pp. 33-54; E. Sanguineti, *Canzone sacra, canzone profana*, ivi, pp. 206-221 [poi: *Infernal Acoustics: Sacred Song and Earthly Song*, in «Lectura Dantis Virginiana», VI (1990), pp. 69-79].

⁵ P. De Ventura, *Il preludio al «Purgatorio»: la funzione istituzionale della musica nel canto di Casella*, in «Critica letteraria», XL (2012), pp. 1-32.

⁶ M.B. Zorzi, *L'esperienza del canto liturgico secondo le «Enarrationes in Psalmos» di Sant'Agostino*, in «Inter Fratres», LII (2002), pp. 27-52, 211-238.

L'uso di un riferimento musicale comporta l'immissione di significati non sempre esplicitati dal testo verbale. Si tratta di un sistema di intermelodicità che funziona quando l'uditorio conosce il brano musicale e, come si sa, la liturgia musicale purgatoriale è formata da pezzi scelti tra i più noti del repertorio sacro. Quando il lettore "ascolta" le note di un salmo identifica l'ambiente morale di riferimento; la musica contiene un repertorio di informazioni fruibile senza la necessità di un intervento esplicito da parte dell'autore del poema. Se Dante usa un salmo della liturgia funebre come il 113, «In exitu Israel de Aegypto» (*Purg.* II, 46; del quale sottolinea la radicale austerità esecutiva) non vuole comunicare gli stessi contenuti di quando usa un inno di giubilo come il «Te Deum» (*Purg.* IX, 140) o il «Gloria» (*Purg.* XX, 136; dei quali, tra l'altro, evidenzia, la potenza sonora dell'emissione vocale).

L'uso dell'espressione campo sonoro o paesaggio musicale per descrivere la trama melodica del *Purgatorio* (cantica musicale per eccellenza, dell'ortodossia liturgica, in quanto all'uso dei materiali melodici che la compongono) comporta la considerazione della complessità di tale concetto.⁷ Un paesaggio sonoro non è solo una zona in cui si produce un determinato suono ma un luogo la cui caratteristica sonora sorge da un insieme di componenti acustiche che possiedono caratteristiche tali da partecipare alla costruzione identitaria di uno spazio.⁸ Senza entrare in questioni musico ed etnomusicologiche, per ragioni di spazio e contesto, possiamo definire un paesaggio sonoro come un luogo caratterizzato dal rapporto che si stabilisce e si sviluppa tra le varie componenti che vi convivono al suo interno e vi conferiscono un'impronta.⁹ I parametri per valutare tali rapporti riguardano la distribuzione delle fonti emmissive e la loro capacità di riverberazione così come il rapporto tra continuità e discontinuità sonora, tra sfondo e primo piano o tra altezze, timbri, toni, volumi e durate diverse. Possiamo utilizzare il concetto musicologico in questione in termini coerenti principalmente per ciò che riguarda l'analisi delle sette cornici purgatoriali. Ci si può domandare il perché, dato che i canti liturgici risuonano durante tutto il percorso della montagna sacra. Soprattutto considerando che tanto l'antipurgatorio che il paradiso terrestre sono anch'essi

⁷ Il *Purgatorio* viene considerato il luogo dantesco musicale per eccellenza a partire dalle *Lecturae Dantis* di importanti studiosi come Mario Marti e Vittorio Russo: M. Marti, *Il II canto del «Purgatorio»*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 45-73; V. Russo, *Il II canto del «Purgatorio»*, in *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 229-265.

⁸ Per l'uso del concetto di campo sonoro nella letteratura medievale si veda: J.-M. Fritz, *Concezione e rappresentazione del suono nel Medioevo: dall'udito al paesaggio sonoro*, in V. Minazzi, F.A. Alberto Gallo (a cura di), *Atlante storico della musica nel Medioevo*, Milano, Jaca Book, 2011, pp. 142-145. Dello stesso autore si ritiene imprescindibile lo studio sulla concezione dello spazio sonoro nella letteratura medievale: Id., *Paysages sonores du Moyen Age*, Paris, Champion, 2000.

⁹ L'idea di paesaggio sonoro viene formulata la prima volta in termini teorico-musicali in: R. Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Barcelona, Intermedio Editores, 2013.

luoghi caratterizzati da un'alta densità musicale.¹⁰ La base e la cima della montagna sacra hanno, infatti, la peculiarità di poter essere considerati luoghi assolutamente fondativi della strategia musicale della *Commedia*. Le sette cornici, però, possiedono una peculiarità: al loro interno viene sperimentata una tecnica di rappresentazione nuova, rispetto ai due luoghi estremi del *Purgatorio*, che riguarda la costruzione di un paesaggio sonoro composto da diverse immissioni, strutturate in senso unitario ed in rigorosa coerenza sia con la prospettiva morale di riferimento che con il portato liturgico dei canti scelti. Ma anche quanto appena detto, si potrebbe obiettare, caratterizza la scrittura musicale dell'intero *Purgatorio*. Le sette cornici hanno, inoltre, la caratteristica di non essere costruite intorno alla centralità di un'unica esecuzione musicale tratta dal repertorio sacro ma di possedere diverse incursioni musicali tra loro in equilibrio e dotate di una sequenzialità propria. Si tratta di esecuzioni alle quali la critica musicale ha concesso ben poca importanza, considerandole prive di un reale portato compositivo o espressivo di qualche interesse e che invece, alla luce di questa nuova lettura, si possono considerare come la base della costruzione dei distinti paesaggi sonori che formano la trama musicale della parte centrale della montagna. Gli *exempla* dei vizi corrispondenti alle singole pene e quelli delle virtù ad essi opposte corrispondono ad un tipo di vocalizzazione altro rispetto alla salmodia penitenziale o all'innodia. Costituiscono la cornice sonora, essendo rappresentate a inizio e fine di ogni episodio ed in una costruzione che prevede una loro alternanza con il canto liturgico scelto per rappresentare la penitenza delle anime. Ed ancora: gli angeli che custodiscono il passaggio tra le sette cornici, ogni volta che si supera il confine da una cornice all'altra, intonano una diversa beatitudine evangelica, che definisce il suono di tale attraversamento. Ogni cornice è acusticamente organizzata come campo sonoro in base alla presenza di tre elementi: la salmodia penitenziale o l'innodia, gli *exempla* e le beatitudini.

La settima cornice

L'ultima delle cornici si configura come un luogo ad altissima densità sonora, in cui la sperimentazione della nuova ed elaborata strategia melodica fondata sul rapporto tra diverse ed alternate emissioni musicali, raggiunge il punto di massima realizzazione. Nella cornice della lussuria un intero ciclo musicale – iniziato con la preghiera del «Padre nostro» cantilenata dai superbi – arriva alla sua conclusione.¹¹ In quanto

¹⁰ Basti pensare alla presenza in questi luoghi di personaggi come Casella o Matelda per intuirne il portato musicale. Si veda: C. Cappuccio, *Matelda e Beatrice tra salmodie ed echi profani: dicotomie e complanarità*, in «Italian Quaterly», XLVIII, 187-190 (2014), pp. 5-32.

¹¹ Per una diversa interpretazione della cornice della lussuria resta importante l'articolo: C. López Cortezo, *Metapoetica della lussuria: le gru di «Purgatorio» XXVI*, in «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», VI (2005), pp. 121-141.

spazio liminale – frontiera non solo tra due delle tre macrozone che costituiscono la montagna purgatoriale ma anche tra la parte umana e quella celeste del viaggio – la struttura musicale delle sette cornici raggiunge il suo punto di massima complessità strutturale; inoltre, in quest'articolato episodio, si rivelano alcune delle novità che anticipano l'organizzazione sonora del paradiso terrestre.

La liminalità dello spazio costituito dall'ultima cornice si annuncia fin dal principio del racconto: il sole che scivola rapidamente oltre il pomeriggio – cui corrisponde la solerzia dei tre viandanti nell'oltrepassare lo stretto passaggio – segna, nell'urgenza del cammino da percorrere, un tempo di fine e di trasformazione (*Purg.* XXV, 1-15).¹² A tale inizio segue la grande pagina dottrinale staziana (vv. 28-108): la necessità di tale spiegazione in questo momento della trama, prima di abbandonare la parte centrale della montagna, conferma il clima di cambiamento precedentemente annunciato.¹³ Solo sul finire del XXV canto arriva la descrizione della nuova cornice, il cui paesaggio è caratterizzato da un'enorme cortina di fumo proiettata oltre i confini della parete rocciosa e risospinta dentro dal vento che spira dal margine in senso opposto. Il paesaggio viene rappresentato come percepito nel suo dinamismo:

E già venuto a l'ultima tortura
s'era per noi, e vòlto a la man destra,
ed eravamo attenti ad altra cura.
Quivi la ripa fiamma in fuor balestra,
e la cornice spira fiato in suso
che la riflette e via da lei sequestra;
ond' ir ne convenia dal lato schiuso
ad uno ad uno; e io temèa 'l foco
quinci, e quindi temeua cader giuso (*Purg.* XXV, 109-117).

Alla fine dell'episodio sapremo che la sua costruzione è realizzata intorno ad un elemento fondamentale per la continuazione della trama: il passaggio del corpo umano del protagonista dall'ultima delle cornici purgatoriali al paradiso terrestre.

¹² Sul XXV canto: P. Falzone, *Filosofia e teologia nel canto XXV del «Purgatorio»*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», III/1 (2006), pp. 41-72; poi, rivisto e ampliato, in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 745-774, con il titolo: *Canto XXV. Virgilio, Stazio e le sofferenze dell'anima nell'aldilà*; S. Gentili, «Purgatorio» XXV. *Forma, anima, specchio*, in E. Pasquini, C. Galli (a cura di), *Lectura Dantis Bononiensis*, VIII, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 101-118.

¹³ Sull'argomento: V. Bartoli, P. Ureni, *Controversie medico-biologiche in tema di generazione umana nel XXV del «Purgatorio»*, in «Studi Danteschi», LXVIII (2003), pp. 83-111.

Ma prima di arrivare al superamento della barriera ignea il personaggio Dante è impegnato nel riuscire ad attraversare la cornice senza cadere nel fuoco, da un lato, o nel precipizio, dall'altro. Egli non ha ancora visto le anime che abitano questo luogo, sarà la percezione sonora del canto innodico che gli rivelerà la loro presenza:

‘*Summae Deus clementiae*’ nel seno
al grande ardore allora udi’ cantando,
che di volger mi fé caler non meno;
e vidi spirti per la fiamma andando;
per ch’io guardava a loro e a’ miei passi,
compartendo la vista a quando a quando (*Purg.* XXV, 121-126).

Subito prima dell’ascolto dell’inno era arrivato, però, il monito di Virgilio a tenere gli «occhi a freno» (vv. 118-120): avvertimento che comincia quella dialettica vista-udito (inaugurata all’inizio del percorso lungo le cornici) che caratterizzerà tutta la zona: al senso dell’udito verrà affidato il potere di orientamento e di guida di quello della vista, prima solo confuso e poi, durante l’attraversamento della cortina di fuoco, completamente impedito. Dante percepisce le anime non grazie alla vista (troppo impegnata nell’individuazione del percorso corretto) ma dell’udito che prima dirige l’attenzione del protagonista verso lo spazio in cui si trovano le anime per poi costituire l’unico elemento di orientamento nell’intera parte finale del passaggio verso il paradiso terrestre. Dopo la percezione melodica, però, la vista è chiamata a scindersi tra il controllo del cammino (già bipartito tra attenzione al margine ed al fuoco) e la soddisfazione della curiosità uditiva relativamente all’individuazione delle fonti di emissione musicale (vv. 124-126). Si tratta di un’esperienza concreta: quando ascoltiamo qualcosa, quando un suono o una melodia colpiscono il nostro udito, naturalmente dirigiamo lo sguardo alla ricerca della fonte di provenienza sonora. Comincia così l’elaborazione di un paesaggio musicalmente complesso, costruito su livelli diversi e stratificati su altezze e volumi distinti. A ridosso della rappresentazione innodica l’autore racconta che le anime, dopo aver ultimato il canto liturgico – e senza soluzione di continuità alcuna – cominciano a dar vita ad altri tipi di intonazione. Sono gli esempi di castità (il primo riguardante la Vergine Maria, il secondo la figura mitica di Diana ed il terzo la castità matrimoniale) che seguono al canto dell’inno. Ciascun esempio intervalla il canto dell’inno che si sviluppa per intero. Quindi: prima si canta l’inno e poi, subito dopo, l’esempio di Maria, poi di nuovo l’inno, seguito da quello di Diana e poi una terza volta seguito dall’*exemplum* sulla castità coniugale. L’inno viene cantato sui toni gravi e gli *exempla* su quelli acuti:

Appresso il fine ch’a quell’inno fassi,

gridavano alto: 'Virum non cognosco';
indi ricominciavan l'inno bassi.

Finitolo, anco gridavano: «Al bosco
si tenne Diana, ed Elice caccionne
che di Venere avea sentito il tòsco».

Indi al cantar tornavano; indi donne
gridavano e mariti che fuor casti
come virtute e matrimonio imponne.

E questo modo credo che lor basti
per tutto il tempo che 'l foco li abbruscia (*Purg.* XXV, 127-137).

Si tratta della costruzione del paesaggio sonoro attraverso l'uso di volumi ed altezze sonore sperimentato sin dalla cornice dell'invidia e che trova ora il suo massimo sviluppo in quanto descrive acusticamente e, potremmo dire, visivamente, uno spazio, indicandone i pieni ed i vuoti. All'innodia si alternano costantemente le intonazioni acute degli esempi di castità, seguendo un andamento formulaico simile alle acclamazioni delle litanie.

Sull'identificazione liturgico-melodica dell'inno «Summa Deus clementiae» si sono già pronunciati importanti studiosi: sulla sua collocazione e funzione liturgica e sulle trasformazioni interne sia alla melodia che al testo – in parte successive alla riforma innografica di Urbano VIII del 1631 e causa dei principali problemi di identificazione – hanno discusso tanto Monterosso, relativamente alla componente musicale, che Scartazzini, per ciò che riguarda il testo lirico.¹⁴ Si tratta di un brano scelto con estrema coerenza di rappresentazione rispetto al castigo morale delle anime. La differenza che possiamo notare rispetto alle descrizioni dei brani intonati nelle due cornici precedenti – anch'essi scelti in chiara funzione di contrappasso relativamente ai peccati dell'avarizia e della gola – è che mentre nelle due cornici anteriori Dante citava non l'*incipit* del brano ma il versetto che meglio rendeva l'immagine della penitenza, in chiara funzione descrittiva, in questo caso ne cita proprio l'inizio, mentre il verso contenente l'invocazione alle fiamme affinché brucino i lombi ed il fegato sede della concupiscenza («lumbos iecurque morbidum flammis...»), è il nono. L'estrema popolarità dell'inno (testimoniata dal grande numero di melodie che vi furono sovrapposte, responsabili dei non pochi problemi di identificazione musicologica) rendeva probabilmente superflua la citazione precisa del verso in cui le fiamme bruciano

¹⁴ R. Monterosso, *Musica*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1976, vol. III, p. 1064. Cfr. inoltre G.A. Scartazzini, G. Vandelli, *Purg.* XXV, v. 121: «*Summae* ecc.: principio di un inno che la Chiesa recita nel mattutino del sabato, nel quale sono queste parole convenientissime in bocca a chi peccò di lussuria: "Lumbos, iecurque morbidum Flammis adure congruis, Accincti ut artus excubent, Luxu remoto pessimo". Il principio dell'inno ora è nel breviario romano "*Summae parens clementiae*", e presenta anche altre varianti in confronto della lez. antica».

gli organi responsabili dell'attitudine alla lussuria in quanto tutto il testo si struttura come un'invocazione di aiuto divino contro le tentazioni della carne.¹⁵ L'accorgimento si rendeva necessario, invece, soprattutto nel caso del «Miserere» dei golosi, ritratti da Dante mentre ne intonano il diciassettesimo versetto. In questo caso, l'estrema diffusione di un brano così fortemente identitario della cultura cristiana (e tra l'altro già citato nella *Commedia*) porta l'autore a specificare il verso che gli interessa ai fini della propria rappresentazione letteraria; la sua assenza avrebbe potuto portare i fruitori dell'opera a non comprendere la corrispondenza tra la liturgia terrena e quella oltremondana e a non cogliere la specificità della funzione musicale del contrappasso. Il racconto continua con l'incontro tra le due schiere dei lussuriosi, quella dei sodomiti con quella il cui «peccato fu ermafrodito» che, dopo essersi incrociate e scambiate un bacio, si dividono mentre intonano le due storie scelte per illustrare la lussuria punita, quella biblica di Sodoma e Gomorra e quella mitica di Pasife. Gli esempi vengono descritti come intonati su volumi decisamente elevati, le voci sembrano essere le più forti ed acute dell'interno episodio musicale e si chiarisce anche la modalità con la quale si dispongono i differenti momenti musicali.

L'episodio non è ancora finito e la costruzione del suo paesaggio sonoro neanche:

Tosto che parton l'accoglienza amica,
prima che 'l primo passo li trascorra
sopragridar ciascuna s'affatica:
la nova gente: «Soddoma e Gomorra»;
e l'altra: «Ne la vacca entra Pasife,
perché 'l torello a sua lussuria corra».
Poi, come grue ch'a le montagne Rife
volasser parte, e parte inver' l'arene,
queste del gel, quelle del sole schife,
l'una gente sen va, l'altra sen vene;
e tornan, lagrimando, a' primi canti
e al gridar che più lor si convene;
e raccostansi a me, come davanti,
essi medesmi che m'avean pregato,
attenti ad ascoltar ne' lor sembianti (*Purg.* XXVI, 37-51).

All'alternanza tra l'inno, intonato sui toni medio-gravi, e gli esempi di castità, eseguiti su volumi superiori si susseguono quelli, ancora più acuti (sottolineati dall'uso del verbo di conio dantesco: «sopragridar»), relativi alla lussuria punita. I primi

¹⁵ B. Stablein, *Hymnen I, Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Aevdalandes*, in A. Haug, D. Hiley, K. Schlager (a cura di), *Monumenta Monodica Medii Aevi*, Kassell, Barenreiter, 1956-2011, vol. 1, p. 443.

(castità) vengono armonizzati in regolare alternanza con l'inno mentre i secondi, che sembrano interrompere bruscamente lo scorrere della sequenza melodica, si ascoltano solo all'incontro tra le differenti schiere. Dante sottolinea la differenza che regola l'alternanza tra l'inno – elemento fisso – e gli esempi negativi con quella che governa l'alternanza dell'inno con gli *exempla* positivi. In entrambi casi si produce un'alternanza tra elementi sonori ricorrenti e alternati, di cui uno, quello centrale, viene seguito con modalità e su volumi tonali diversi dagli altri tipi di intonazione che vi si intercalano.

L'interno episodio si conclude musicalmente con il risuonare angelico della sesta delle beatitudini di Matteo «Beati mundo corde» (*Mt.* 5, 8). Contrariamente a quanto accade abitualmente in questo genere di descrizioni – in cui Dante sottolinea il carattere poco vocalistico dell'esecuzione, più vicino ad un'esecuzione tra il recitato e il cantilenato – viene ribadito il carattere melodico della beatitudine:

Fuor de la fiamma stava in su la riva,
e cantava 'Beati mundo corde!'
in voce assai più che la nostra viva (*Purg.* XXVII, 7-9).

La conclusione musicale dell'episodio sembra, quindi, avvenire in *crescendo*: all'altezza dei volumi delle ultime intonazioni segue una beatitudine evangelica insolitamente distinta per qualità esecutiva e intensità timbrica. Non si tratta di una leggera flessione melodica cantilenante un testo evangelico ma di un canto a piena voce le cui caratteristiche musicali colpiscono il protagonista per novità e vigore. La melodia diventa ora il solo strumento in grado di guidare il percorso attraverso la cortina ignea da attraversare per raggiungere la cima del monte. Il tragitto attraverso il fuoco sarà indirizzato dalla scia melodica della voce angelica. Tale flusso melodico viene descritto e trattato come una progressiva riduzione dello spazio alle cui estremità si pongono le due intonazioni angeliche. In questo momento liminale Dante si serve di un principio già sperimentato nel poema (come durante l'avvicinamento alla cascata del Flegetonte in *Inf.* XVI) ma che acquista ora una dimensione più complessa ed elaborata, quello di misurazione sonora dello spazio, di descrizione dello spazio fisico attraverso una percezione sinesteticamente legata alla sensorialità acustica.

Guidavaci una voce che cantava
di là; e noi, attenti pur a lei,
venimmo fuor là ove si montava.
Venite, benedicti Patris me',
sonò dentro a un lume che li era,
tal che mi vinse e guardar nol potei (*Purg.* XXVII, 55-60).

La creazione dei paesaggi della parte centrale della montagna purgatoriale viene strutturata in base ad un principio che prevede l'elemento sonoro come parte della sua architettura. Senza di esso non solo si perde la comprensione della rete di corrispondenze che la musica liturgica stabilisce tra la colpa terrena e la penitenza ultraterrena delle anime ma si rischia di non percepire la complessità della costruzione di uno spazio colto, grazie alla presenza musicale, nel suo dinamismo, nella sua diacronia oltre che nella sua dimensione paesaggistica e morale.

Daide Messina

«SOL CHE SEMPRE VERNA»: DANTE E L'ELOQUENZA CREOLA

*Oh paradiso da cui fui cacciato!*¹

Questo saggio presenta un punto di vista *creolistico* sulla teoria della lingua che Dante articola nel *De vulgari eloquentia*.² Attraverso alcune figure della *Commedia*, questo punto di vista fa emergere quella che Gayatri Chakravorty Spivak ha chiamato la «poetica dantesca della creolità» («Dante's poetics of creolity»)³. È una poetica che resta ancora da esplorare nell'ambito degli studi danteschi e che, crucialmente, apre il discorso sulla poesia in volgare del Medioevo alla storia coloniale del Mediterraneo.

Filologia creola: una questione di acqua e di terra

Lo studio comparativo tra la storia delle lingue europee e la formazione delle lingue creole nelle colonie ha alimentato il dibattito della filologia romanza di fine Ottocento, dando luogo alla *creolistica*.⁴ In generale, questo nuovo campo discipli-

¹ Ibn Hamdīs, trad. it. di T. Scialoja, in F.M. Corrao (a cura di), *Poeti arabi di Sicilia*, Messina, Mesogea, 2005, p. 163.

² L'edizione di riferimento è Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo, in *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, t. II, pp. 1-237.

³ G. Chakravorty Spivak, *World Systems and the Creole*, in Ead., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2012, pp. 443-454 (pp. 448 e 584-585, n. 15, trad. mia). Cfr. Id., *World Systems and the Creole, Rethought*, in E. Gutiérrez Rodríguez, S.A. Tate (a cura di), *Creolizing Europe: Legacies and Transformations*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, pp. 26-37.

⁴ Vedi I. Bachmann, «Creoles», in M. Maiden, J.C. Smith e A. Ledgeway (a cura di), *Cambridge History of the Romance Languages*, vol. II: *Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 400-444.

nare studia i fenomeni di *contatto* fra lingue diverse.⁵ Come nelle moderne colonie atlantiche, il Mediterraneo e l'Europa medievale erano sfere commerciali d'intenso contatto linguistico.⁶ Nelle specie di *lingua franca* del Medioevo si poteva osservare un grado di «mescolanza linguistica» (*Sprachmischung*) comparabile a quello delle lingue creole, come aveva spiegato Hugo Schuchardt, uno dei fondatori della creolistica.⁷ Si formava così un'*ipotesi creolistica* per studiare «l'influenza delle lingue proto-romanze sul latino volgare», insieme con «l'impatto delle lingue africane sulle europee».⁸ Mentre riconosceva questo processo di *creolizzazione* all'origine delle lingue romanze, tuttavia, Schuchardt respingeva il parallelismo con le lingue creole basato soltanto sulla mescolanza linguistica: secondo la sua analisi, la differenza sostanziale consisteva nella «frattura» (*Bruch*) storico-geografica, che aveva forzato le lingue coloniali a evolvere in modo rapido e a definirsi in relativa autonomia, semplificando e regolarizzando le forme ibride, per giungere a creare infine norme d'identificazione linguistica.⁹

Sul piano metaforico, la «frattura» suggerisce un rapporto *rigido* con l'origine della lingua, in contrasto con la continuità *fluida* della mescolanza. Questi due aspetti possono essere riscontrati nel *De vulgari eloquentia*. All'inizio del trattato latino, Dante usa la metafora del «dolcissimo idromele» per significare che la sua teoria linguistica, che si dichiara *nuova e dolce* come il suo stile poetico, deve «mescolare» («miscere») l'acqua del suo «ingegno» con le fonti migliori degli altri autori (*Dve* I, i, 1). La metafora della mescolanza è una questione di metodo. Infatti, Dante disegna la prima mappa linguistica italiana secondo le *linee fluviali*, che supe-

⁵ Vedi U. Weinreich, *Languages in Contact. Findings and Problems* (1953); trad. it. di V. Orioles, *Lingue in contatto*, Torino, UTET, 2008. Cfr. B. Turchetta (a cura di), *Pidgin e creoli. Introduzione alle lingue di contatto*, Roma, Carocci, 2009.

⁶ Vedi L. Tomasin, *Europa romanza. Sette storie linguistiche*, Torino, Einaudi, 2021; L.J. Calvet, *Méditerranée. Mer de nos langues*, Paris, CNRS, 2016; P. von Moos (a cura di), *Zwischen Babel und Pfingsten. Sprachdifferenzen und Gesprächsverständigung in der Vormoderne (8.-16. Jh.) / Entre Babel et Pentecôte. Différences linguistiques et communication orale avant la modernité*, Zürich, LIT, 2008.

⁷ H. Schuchardt, *Die Lingua franca*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 33 (1909), pp. 441-461; trad. it. *La lingua franca*, in F. Venier, *La corrente di Humboldt. Una lettura di «La Lingua franca» di Hugo Schuchardt*, Roma, Carocci, 2012, pp. 15-41. Cfr. S. Thomason, A. Elgibali, *Before Lingua Franca. Pidginized Arabic in the Eleventh Century A.D.*, in «Lingua», 68 (1986), pp. 407-449.

⁸ H. Schuchardt, recensione di L. Adam, *Les idioms négro-aryens et maléo-aryens. Essai d'hybridologie linguistique* (1883), in «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie», 4 (1883), pp. 236-240 (trad. mia). Cfr. A. van Name, *Contributions to Creole Grammar*, in «Transactions of the American Philological Association», I (1869-70), pp. 123-167.

⁹ Vedi B. Schlieben-Lange, *L'origine des langues romanes. Un cas de créolisation?*, in J. Meisel (a cura di), *Langues en contact – Pidgins – Creoles – Languages in Contact*, Tübingen, Narr, 1977, pp. 81-101; A. Varvaro, *Omogeneità del latino e frammentazione della Romania*, in E. Vineis (a cura di), *Latino volgare, latino medioevale, lingue romanze*, Pisa, Giardini, 1984, pp. 11-22. Cfr. P. Boitani, *Continuità: Dante*, in Id., *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 231-308.

rano le divisioni regionali e aprono la sua poesia al mondo: come esorta a pensare la bella immagine del *De vulgari eloquentia*, per i poeti la «patria è il mondo come per i pesci il mare» (I, vi, 3). Possiamo anche dire che l'Italia linguistica di Dante viene vista e pensata dal mare, come indica il «fraitendimento» virgiliano della nazione «umile» (*Inf.* I, 106),¹⁰ ovvero come una *nazione che emerge dall'acqua*, avvistata all'orizzonte da una nave di esuli.

Nella visione linguistica di Dante, la linea metaforica della mescolanza è legata a una duplice, apparente ma significativa inversione. La prima è un'*inversione geografica*: secondo l'uso delle mappe medievali, cristiane e arabe, al nord dell'Italia di Dante troviamo l'Oriente.¹¹ L'invenzione linguistica e la sapienza orientale sembrano perciò confluire dal Mediterraneo nei «fiumi di tutta Europa», abbeverando i suoi poeti (*Dve* I, viii, 1), piuttosto che l'inverso. Il punto più alto della mappa linguistica italiana è dato dalla Sicilia, «sede del trono regale» (*Dve* I, xii, 4) e cardine della storia coloniale del Mediterraneo. Proprio per questo, l'isola è stata una sede quasi naturale di quel grande esperimento di creolizzazione da cui la poesia italiana ha tratto le sue Origini: nella Sicilia medievale, come ha scritto Karla Mallette, «il movimento letterario del volgare romanzo ha imposto un modello monolinguisco su un ambiente caratterizzato da plurilinguismo».¹²

La seconda inversione si manifesta sulla linea storica, attraverso la *sfasatura* del latino rispetto alle lingue romanze. Per Dante il latino è il modello più immediato di lingua *grammaticale*, ovvero l'arte di coloro che la *Vita nova* chiama «litterati poete» (XV, 3). Sia nell'apprendimento individuale che nella sua formazione storica, la lingua dei grammatici appare «secondaria» (*Dve* I, i, 3), in quanto segue il volgare come l'arte segue la natura. Grazie a questa sfasatura, il latino sembra essere stato creato dalle lingue romanze, piuttosto che l'inverso. In effetti, come ha spiegato Alberto Asor Rosa, il poeta «non vuol dire che il latino deriva dal volgare», ma che dalla mescolanza originaria, «cioè dal magma del volgare, deriva qualsiasi *grammatica*».¹³ Sul modello della grammatica latina, Dante ricerca i «semplicissimi tratti» («semplicissima signa») del volgare del «sì» (*Dve* I, xvi, 3), che poi è quella

¹⁰ R. Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, trad. it. di A.M. Castellini, M. Frankel, Firenze, Olschki, 1983, p. 82. Cfr. R.M. Haywood, *Inferno, I, 106-108*, in «Modern Language Notes», 74/75 (1959), pp. 416-418.

¹¹ Vedi F. Farinelli, *L'immagine dell'Italia*, in P. Coppola (a cura di), *Geografia politica delle regioni italiane*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 33-59. Cfr. T.J. Cachey, *Cartografie dantesche*, in «Critica del testo», 14/2 (2011), pp. 229-259.

¹² K. Mallette, *The Kingdom of Sicily, 1100-1250. A Literary History*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011, p. 104 (trad. mia). Cfr. A. Varvaro, *Lingua e storia in Sicilia. Dalle guerre puniche alla conquista normanna*, Palermo, Sellerio, 1981.

¹³ A. Asor Rosa, *La fondazione del laico*, in *Letteratura italiana*, V, Torino, Einaudi, 1986, pp. 17-124, a p. 39. Cfr. P.V. Mengaldo, *Grammatica*, in *Enciclopedia Dantesca* (1970-78), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. III (1971), pp. 259-264.

lingua romanza in cui maggiormente *risuona* il latino, come dimostrerebbe la corrispondenza diretta con «l'avverbio di affermazione *sic*» (*Dve* I, x, 1).¹⁴

Possiamo dire che la nuova arte grammaticale del volgare è come l'alta «grondaia» costituita dall'Appennino (*Dve* I, x, 4), da cui le lingue d'Italia discendono come i suoi fiumi. La tradizione manoscritta dice che questa grondaia è «fistule», come una penna o la canna di una zampogna, uno strumento che articola la voce nella scrittura; alcune edizioni correggono il termine con «fictile», per analogia con le tegole d'argilla di un tetto: anche adottando questa congettura filologica, viene mantenuto il senso della *somma finzione* dell'arte, che dà forma e struttura alla sua materia plastica, linguistica e poetica. Quella che Dante chiama «eloquenza» è, appunto, *l'arte di scrivere la lingua* – ma l'oralità continua a germogliare dal «legame musaico» della scrittura, secondo la formula del *Convivio* (I, vii, 14).

Insieme con la mescolanza, Dante mostra la creazione di un'*identità linguistica*, che trova le sue metafore più naturali nelle terre e nelle montagne, da cui i fiumi sgorgano e discendono. Costretto all'*esilio* – cioè a vagare «fuori del proprio suolo» (*extra solum suum*), come suggerisce l'etimologia di Isidoro di Siviglia (*Origines* V, 28) –, il sogno di Dante è di «ritornare poeta» a Firenze (*Par.* XXV, 8). L'opera poetica è la sua chiave di volta: in quanto «fondatori» («positores») della norma grammaticale (*Dve* I, x, 1), i poeti sono anche «inventori» («inventores») di una *nuova lingua unitaria* (*Dve* I, ix, 11). Dopo che l'umanità fu «privata della luce» («eluminata») del paradiso e ridotta a «una sola famiglia» («unica domo») dalla mescolanza universale del Diluvio (*Dve* I, vii, 2), la torre di Babele segna la frattura da cui ha origine la poesia: è la *costruzione poetica* di una caduta in una molteplicità di origini. La poesia rileva il compito di una nuova *imposizione adamitica* dei nomi: «Di fronte ai volgari esistenti, naturali ma non universali, di fronte a una grammatica universale ma artificiale», come ha scritto Umberto Eco, «Dante si candida a essere un nuovo (e più perfetto) Adamo».¹⁵

Com'è noto, nella *Commedia* Dante sembra rivedere la teoria sulla lingua adamitica, che non sembra più avere il carattere immutabile della «lingua della grazia» (*Dve* I, vi, 6). Nel *Paradiso* (XXVI, 124-126), infatti, Adamo dice che la sua lingua originaria «fu tutta spenta» già prima della costruzione della Torre di Babele.¹⁶

¹⁴ Vedi G. Stabile, «Si»-«oc»-«oil». «In signum eiusmodi principii». *Dante contro le barriere di confini e linguaggi*, in *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1997, pp. 253-270.

¹⁵ U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 52.

¹⁶ Vedi A. Mazzocco, «La lingua ch'io parlai fu tutta spenta»: *Dante's Reappraisal of the Adamic Language* («Paradiso» XXVI, 124-138), in A. Mazzocco (a cura di), *Linguistic Theories in Dante and the Humanists: Studies of Language and Intellectual History in Late Medieval and Early Renaissance Italy*, Leiden-New York, Brill, 1993, pp. 159-179. Cfr. M. Corrado, *Dante e la questione della lingua di Adamo* («De vulgari eloquentia», I 4-7; «Paradiso», XXVI 124-38), Roma, Salerno Editrice, 2010.

La frattura babelica attraversa anche la creolistica, con l'ipotesi che l'origine delle lingue creole non sia un *regresso* alle lingue di sostrato, bensì l'invenzione di una *protolingua adamitica*,¹⁷ ovvero l'espressione più semplice degli universali linguistici, ed è un'ipotesi che aveva animato anche i grammatici speculativi medievali.¹⁸ Se gli universali della grammatica sono trovati *a posteriori*, come sostiene Dante, la creolizzazione è una condizione necessaria comune alla creazione linguistica e poetica: «non possiamo procedere oltre senza passare per questa strada», leggiamo nel *De vulgari eloquentia* (I, vii, 1), come la *Commedia* deve partire dal ricordo della «selva selvaggia» per dire del «bene» che il poeta vi ha *trovato* (*Inf.* I, 4-9).

Da un punto di vista della mescolanza, come ha spiegato Pieter Muysken, l'oggetto della creolistica è «solo lingua» («just language»), ovvero il fenomeno più generale della formazione linguistica.¹⁹ In un senso più specifico, tuttavia, seguendo la definizione di Robert Hall, la *creolizzazione* designa il processo di «nativizzazione» («nativization»),²⁰ che stabilizza e sviluppa una lingua creola come «lingua materna» («materna locutio») di una comunità (*Dve* I, vi, 2). Il fiorentino non sarebbe che il *punto di vista lessicale* da cui Dante opera il suo cambiamento di prospettiva, grazie al quale il latino può essere pensato come modello di una *lingua ibrida ma originaria*, di una norma che diventa nativa e naturale. Anche in questo senso, il poeta è «fabbro del parlar materno» (*Purg.* XXVI, 117), proprio come un artigiano che opera sul legno o sul ferro, fabbricando forme d'identificazione linguistica da una materia plastica come il legno o il ferro incandescente, plasmando quella lingua mutevole a cui tendono «anche le donne e i bambini» (*Dve* I, i, 1). Nel contesto storico, questo processo assume i tratti di una *colonizzazione interna*, come Gerhard Rohlfs aveva già scritto a proposito dello sviluppo della lingua italiana.²¹ Tanto l'invenzione del latino classico nel Medioevo quanto il «rigido italiano scritto» dell'Ottocento hanno fatto parte di un processo di unificazione nazionale

¹⁷ Vedi D. Bickerton, *Roots of Language*, Ann Arbor, Karoma, 1981. Cfr. P. Fabbri, *La Babele felice* «Babelix, Babelux [...] Ex Babele lux», in L. Preta (a cura di), *La narrazione delle origini*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 230-246.

¹⁸ Vedi C. Marmo, *Had the Modistae any Influence on Dante? Thirty Years After Maria Corti's Proposal*, in M.L. Arduzzone (a cura di), *Dante and Heterodoxy: The Temptations of 13th Century Radical Thought*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 1-17.

¹⁹ P. Muysken, *Are Creoles a special type of language?*, in F.J. Newmeyer (a cura di), *Linguistics: The Cambridge Survey*, vol. II: *Linguistic Theory: Extensions and Implications*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 285-30, a p. 300.

²⁰ R.A. Hall, *Pidgin and Creole Languages*, Ithaca, Cornell University Press, 1966, pp. xiii-xiv. Cfr. J. Holm, *An Introduction to Pidgins and Creoles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 7-8.

²¹ G. Rohlfs, *Colonizzazione gallo-italica nel Mezzogiorno d'Italia*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, vol. I, Baden, Art et Science-Paris, Didier, 1950, pp. 253-259. Cfr. Id., *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten* (1949-54), trad. it. di T. Franceschi, M. Caciagli Fancelli, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-1969.

che ha ridotto le varietà del volgare a lingue subalterne.²² Sembra quindi naturale che l'unità della lingua, come quella della *nazione*, abbia infine per Dante il suo orizzonte politico nell'Impero.²³

Il lavoro di «sradicamento o estirpazione» («*eradicatio sive discerptio*») che Dante opera nel suo trattato latino (*Dve* I, xi, 2) è accompagnato da quello dell'*autore* che «innesta germogli e trapianta pianticelle» nella «selva italiana» (*Dve* I, xviii, 1). Questo lavoro serve a trasformare il «continuo creolo» del volgare in una lingua nazionale, anche se la riduzione della varietà linguistica può generare, dialetticamente, una comunità «post-creola».²⁴ La *Commedia* prende avvio da questa «selva selvaggia», ma il suo termine ideale è un volgare che assomiglia alla lingua del paradiso, una lingua che raggiunge i limiti di ciò che può essere detto, dove «presso e lontano» non fanno differenza (*Par.* XXX, 121). È logico, quindi, che i canoni poetici danteschi siano sempre dispositivi indiziari dell'autore, in quanto servono a fare, secondo la formula di Schuchardt, la «ricerca del ricercatore» («*Erforschung des Forschers*»)²⁵.

Il «naturale amore de la propria loquela», che nel *Convivio* è la prima fonte della poesia in volgare (*Conv.* I, x, 5), è anche il significato della *filologia* dantesca, che esprime il *desiderio* di ricreare una patria linguistica nell'esilio, come ha spiegato bene María Rosa Menocal.²⁶ La ricerca filologica del *De vulgari eloquentia* comincia col termine «amor», che è il primo termine comune ai poeti latini e romanzi (*Dve* I, ix, 3), cercando poi di fondare la poesia sull'«identità inalterabile» di una grammatica (*Dve* I, ix, 11). In questo modo, Dante rinnova ed estende l'opera di creolizzazione poetica della lingua italiana avviata dai Siciliani, che avevano sostituito l'arabo come lingua parlata e cantata della poesia d'amore:²⁷

²² G. Chakravorty Spivak, *World Systems and the Creole, Rethought*, cit., p. 34, n. 5 (trad. mia).

²³ F. Chabod, *L'idea di nazione*, Bari, Laterza, 1967 [1961], pp. 22-23. Cfr. F. Conti, *Il sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*, Roma, Carocci, 2021.

²⁴ Vedi D. Bickerton, *The Nature of a Creole Continuum*, in «*Language*», 49/3 (1973), pp. 640-669. Cfr. D. DeCamp, *Towards a Generative Analysis of a Post-Creole Speech Continuum*, in Dell Hymes (a cura di), *Pidginization and Creolization of Languages*, London, Cambridge University Press, 1971, pp. 349-370; S.S. Mufwene, *On Decreolization: The case of Gullah*, in M. Morgan (a cura di), *Language and the Social Construction of Identity in Creole Situations*, Los Angeles, UCLA Center for Afro-American Studies, 1994, pp. 63-99.

²⁵ H. Schuchardt, *Der Individualismus in der Sprachforschung*, Wien-Leipzig, Hölder-Pichler-Tempsky, 1925, p. 7. Cfr. E.R. Curtius, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, Francke, 1960, pp. 428-429.

²⁶ M.R. Menocal, *The Inventions of Philology*, in Ead., *Shards of Love: Exile and the Origins of Lyric*, Durham (NC), Duke University Press, 1994, pp. 91-141. Cfr. E. Lombardi, *Dante: The Syntax of Poetry*, in Ead., *The Syntax of Desire: Language and Love in Augustine, the Modistae, Dante*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, pp. 121-174.

²⁷ Vedi K. Mallette, *Poetries of the Norman Courts*, in M.R. Menocal, R.P. Scheindlin, M. Sells (a cura di), *The Literature of Al-Andalus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 377-387.

il suo «volgare illustre» aspira a conferire *unità e identità grammaticale* all'invenzione poetica.²⁸ La «nuova lingua nazionale» trova qui la sua «grammatica della creazione»,²⁹ come ha suggerito George Steiner,²⁹ ovvero la sua poetica della creolizzazione.

Affioramenti del latino: un'eterna primavera

In quanto termine ideale del processo di creolizzazione della lingua italiana, l'invenzione del volgare illustre proietta la lingua oltre la fase d'ibridazione lessicale. Un caso speciale di questa prima fase è quella dei volgarizzamenti del *Roman de la Rose* «attribuibili» a Dante, composti in un «creolo fiorentino-otitano e franco-toscano» che può apparire frutto di sperimentalismo «meramente letterario», secondo il giudizio di Gianfranco Contini.³⁰ Questo tipo di produzione poetica potrebbe suggerire anche «il primo interesse di Dante nelle convenzioni ricercate dei *siculo-toscani*».³¹ Nel suo progetto filologico della maturità, d'altra parte, Dante mira a trovare un «modello» («exemplar») poetico, un'eloquenza che regoli la lingua e superi la poetica della «mescolanza» (*Dve* II, i). Le ulteriori qualifiche del volgare illustre esprimono il suo valore normativo (*Dve* I, xviii): il «cardine» (*cardo*) di una porta, la «corte» (*aula*) del palazzo reale e il «tribunale» (*curia*).

La dialettica dantesca della creolizzazione, fra i poli del volgare poetico e della grammatica latina, può trovare una cifra significativa in una metafora di *Paradiso* XXX: «sol che sempre verna» (126). Possiamo accostare questa metafora alla «luce nuova» del volgare illustre, che sorge come un «sole nuovo» al tramonto del latino classico, come leggiamo nel *Convivio* (I, xiii, 12) – ma possiamo anche pensare a Francesco d'Assisi, di cui Dante scrive che «nacque al mondo un sole / come fa questo tal volta di Gange» (*Par.* XI, 50-51), ovvero come un nuovo Oriente: il suo *Cantico* (1224) si attesta alle origini della poesia in volgare italiano con un linguaggio che è «solo spruzzato» di tratti *vernacolari*, come ha scritto

Cfr. M.R. Menocal, *The Arabic Role in Medieval Literary History: A Forgotten Heritage*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987.

²⁸ Vedi R. Imbach, I. Rosier-Catach, *De l'un au multiple, du multiple à l'un: une clef d'interprétation pour le De vulgari eloquentia*, in «Mélanges de l'École française de Rome-Moyen-Age», 117/2 (2005), pp. 509-529.

²⁹ G. Steiner, *Grammars of Creation*, London, Faber and Faber, 2010 [2001], p. 88 (trad. mia).

³⁰ G. Contini, *Il Fiore e il Detto d'amore attribuibili a Dante Alighieri*, Milano, Mondadori, 1984, p. lxvii. Cfr. Z.G. Barański, *Una lettura del «Fiore»: prologo, scrittura, tradizione*, in Id., «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 281-306.

³¹ Z.G. Barański, «Detto d'Amore», in R. Lansing (a cura di), *The Dante Encyclopedia*, London-New York, Routledge, 2010 [2000], pp. 299-300, a p. 300 (trad. mia).

ancora Contini.³² Il volgare illustre è quello che riflette la luce del più alto «potere» («potestas») della lingua (*Dve* I, xvii, 2). È la luce intellettuale di un sole dolce, costante e uniforme, che fa germogliare la poesia di Dante. Il viaggio della *Commedia* può anche essere letto in questa chiave linguistica, come un itinerario di creolizzazione che conduce dalla selva romanza al volgare illustre.

Anche per questo, il latino non può essere la vera lingua del paradiso, come alcuni commenti hanno voluto intendere dalle prime parole di Cacciaguida (*Par.* XV, 28-30), al centro della terza cantica.³³ Mentre l'antenato interpella in latino il poeta della *Commedia*, è in volgare che si rivolge all'Autore «del magno volume / du' non si muta mai bianco né bruno» (*Par.* XV, 50-51). D'altro canto, il suo latino è contemporaneo del suo volgare, ma questo è caratterizzato da una *sfasatura* rispetto alla «favella moderna» (*Par.* XVI, 33). In questo modo, come ha scritto Mirko Tavoni, Dante istituisce un'«acronica diglossia» che si estende in modo originale al rapporto fra latino e volgare illustre.³⁴ Possiamo anche dire che il latino *affiora* nel volgare poetico, ricordando che la lingua dell'antenato precede di poco le Origini della poesia italiana ed è proiettata, con una carica profetica, nel presente di Dante. Il volgare illustre sarà come il latino rispetto ai volgari municipali. Come nella profezia di Anchise a Enea (*Eneide* VI, 851-853), infatti, Cacciaguida apre la lingua italiana a un futuro *nazionale*, che si realizza attraverso la creolizzazione del volgare poetico: il parallelismo con la visione imperiale si sviluppa attraverso la colonizzazione interna delle varietà linguistiche. In questo processo, più del latino sono i *latinismi* ad assumere un valore esemplare, scaturendo dalla doppia matrice dei volgarizzamenti e dei prelievi dalle fonti poetiche o scientifiche, liturgiche o giuridiche.³⁵

Nel canto XXX del *Paradiso*, il poeta racconta la sua ascesa all'Empireo. La visione di questo cielo supremo come una «rivera» di luce che, sulla «gronda» degli occhi del poeta, si chiude a cerchio, significa il passaggio dalla natura all'arte, dalla metafora del tempo che scorre a quella di un'eterna «primavera» (vv. 61-63, 88-

³² G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1994 [1976], p. 4. Cfr. E. Auerbach, *Francesco d'Assisi nella «Commedia»* (1944), in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1984 [1963], pp. 221-235.

³³ Vedi A. Viscardi, *La favella di Cacciaguida e la nozione dantesca del latino*, in «Cultura Neolatina», 11 (1942), pp. 311-314. Cfr. J.T. Schnapp, «*Si pia l'ombra d'Anchise si porse*»: «*Paradiso*» 15.25, in J. Schnapp, R. Jacoff (a cura di), *The Poetry of Allusion*, Stanford, Stanford University Press, 1991, pp. 145-156.

³⁴ M. Tavoni, *Volgare e latino nella storia di Dante*, in S. Fortuna, M. Gragnolati, J. Trabant (a cura di), *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, London, Legenda, 2010, pp. 52-68, a p. 57.

³⁵ Vedi B. Migliorini, *Latinismi*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. III, cit., pp. 588-591. Cfr. H. Gmelin, *Die dichterische Bedeutung der Latinismen in Dantes «Paradiso»* (1958), trad. it. *I latinismi del «Paradiso»*, in M. Fubini, E. Bonora (a cura di), *Antologia della critica dantesca*, Torino, Petrini, 1966, pp. 503-512.

90). Nella forma circolare, i beati gli appaiono composti in una rosa, disposti sui loro seggi a forma di petali. Un seggio è riservato per l'arrivo dell'imperatore Enrico VII, invocato «a drizzare Italia» (v. 137). Ritroviamo qui i segni del parallelismo poetico-politico suggerito da Cristoforo Landino, secondo il quale la *Commedia* «non fece che sostituire ad Enea Dante, a Troia la Selva oscura, ai vari impedimenti le tre fiere, a Cartagine il Paradiso terrestre, all'Italia l'Empireo»:³⁶ secondo questa lettura, il poeta contemplerebbe una visione dell'Italia che aspira a raccogliersi in un nuovo Impero. Beatrice conduce Dante al centro di questa visione, «nel giallo de la rosa sempiterna, / che si digrada e dilata e redole / odor di lode al sol che sempre verna» (vv. 124-126).

Il termine «verna» è un denominale dal latino «ver», usato a significare che questo sole fa sempre «primavera». Il latinismo riprende la descrizione del paradiso terrestre, dove «primavera sempre» (*Purg.* XXVIII, 143), secondo l'immaginario ovidiano del *ver aeternum* (*Metamorfosi* I, 107). Con Varrone, il vocabolo latino può essere collegato a due verbi: «virere», cioè «verdeggiare», e «vertere», ovvero «volgere» (*De lingua latina* VI, 9). Questo secondo verbo suggerisce il rinnovarsi del ciclo stagionale, che ruota intorno alla primavera, ma risuona nel campo metaforico in cui Dante spiega che il «gregge dei volgari municipali» ruota intorno a quello illustre come una porta «si volge e rivolge» («vertitur vel revertitur») intorno al cardine, ovvero intorno a quel «capofamiglia» («paterfamilias») che, nel frattempo, ripulisce la «selva italica» dalle sterpaglie e fa spazio per nuove piante native (*Dve* I, xviii, 1).

In quanto latinismo, «verna» è un *hapax* dantesco. Troviamo questo verbo nella Scuola siciliana a significare il canto degli uccelli in primavera, per esempio in Rinaldo d'Aquino,³⁷ o nel siculo-toscano Inghilfredi.³⁸ Nell'uso toscano, invece, il verbo è usualmente legato a *inverno*: nell'*Inferno* (XXXIII, 135), Dante scrive che l'anima di Branca Doria «verna» nel ghiaccio del Cocito, forse con un contrappasso ironico sul cinguettare degli uccelli, che qui diventa un batter di denti; nel *Purgatorio* (XXIV, 64), similmente, leggiamo degli «augei che vernan lungo 'l Nilo», cioè vanno a svernare sulle rive del fiume equatoriale. Un parallelo più immediato è nella descrizione della «primavera sempiterna» di *Paradiso* XXVIII, 116, dove la gerarchia degli angeli perpetuamente «sberna» (v. 118), ma anche in questo caso la derivazione latina è da «exhibernare», che indica il cantare degli uccelli alla fine dell'inverno. Il verbo di *Paradiso* XXX s'inserisce quindi nella tradizione lirica con una sorta d'interpretazione anagogica fra le tre cantiche: il suo vero significato è la rinascita primaverile della natura, sotto un sole che invita a cantare. Così il latino

³⁶ Vedi M. Barbi, *Dante nel Cinquecento*, Avezzano, Polla, 1890, p. 158.

³⁷ C. di Girolamo (a cura di), *Poeti alla corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008, p. 322.

³⁸ R. Coluccia (a cura di), *Poeti siculo-toscani*, Milano, Mondadori, 2008, p. 508.

rinasce dal volgare poetico. Anche in questo senso, tutto il viaggio della *Commedia* è primaverile: la sua stagione poetica, che riveste l'Europa di «novelle fronde», viene annunciata dal vento «dolce» d'Occidente (*Par.* XII, 47-49).

Un altro latinismo di questi versi di *Paradiso* XXX, il verbo «redole» (v. 125), suggerisce ulteriori note di poetica. In linea con la tradizione classica attestata da Cicerone (*Brutus* 82, 285) e già rilevata dai vari commentatori, il senso poetico-linguistico di questo verbo pervade il *De vulgari eloquentia*, esprimendo il manifestarsi della «sostanza» divina come un profumo che si effonde nel creato (*Dve* I, xvi, 5). Il verbo è qui usato in modo transitivo, con un accusativo interno e anagrammatico, cioè «odor di lode» (*Par.* XXX, 126). L'accusativo interno risulta particolarmente felice per descrivere la visione mistica da cui ha inizio questo canto, dove il centro divino dei cori angelici è raffigurato come un punto di luce, «inchiuso da quel ch'elli 'nchiude» (12).³⁹ Smarrito nella visione, come quando le stelle del firmamento sembrano svanire all'alba, Dante rivolge il suo sguardo a Beatrice: proprio come quel punto divino, quanto si può dire della sua bellezza non può essere «conchiuso tutto in una loda» (v. 17). Ancora, nel secondo canto dell'*Inferno* (vv. 103-105), Beatrice è definita «loda di Dio vera» e, con l'enfasi della rima, Dante dice che l'amore per lei lo aveva tratto fuori «de la volgare schiera»: il termine «volgare», che qui ha l'unica occorrenza della *Commedia*, può indicare la schiera dei poeti d'amore in lingua italiana, come ha inteso Francesco Mazzoni.⁴⁰ Va ricordato, infine, che «Primavera» era anche il *senhal* della donna amata da Guido Cavalcanti, che nella *Vita nova* (XXIV, 3-4) Dante aveva letto in chiave tipologica, al futuro, come la donna che «prima verrà» ad annunciare Beatrice.⁴¹ Questa catena di rimandi potrebbe suggerire che Virgilio rappresenta la guida della poesia latina attraverso le escursioni infernali del volgare fino ai colori provenzali della seconda cantica, mentre Beatrice, che è la prima guida di Dante in paradiso, prepara il poeta alla *semplicità divina* del volgare illustre.

Il latinismo «redole» può essere inteso con un passo di Bernardo di Chiaravalle, dove si dice che il giglio, che è figura della *resurrezione*, «spande dolcissimo profumo» («suavissime redolens»)⁴². Il rimando al giglio è significativo anche per la bianchezza del fiore. In effetti, si potrebbe pensare a un collegamento fra le «bianche stole» (v. 129) dei beati, che Dante contempla dal «giallo della rosa

³⁹ Vedi C. Moevs, «Il punto che mi vinse»: *Incarnation, Revelation, and Self-Knowledge in Dante's «Commedia»*, in V. Montemaggi, M. Treherne (a cura di), *Dante's «Commedia»: Theology as Poetry*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010, pp. 267-285.

⁴⁰ F. Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla «Divina Commedia»*. «*Inferno*»: *Canti I-III*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 289.

⁴¹ Vedi G. Gorni, *Il segreto del nome: Beatrice*, in «Versants», II (1981), pp. 11-30.

⁴² A.M. Chiavacci Leonardi, *Le bianche stole. Saggi sul «Paradiso» di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010, p. 62. Cfr. G. Petrocchi, *Il canto XXXI del «Paradiso»*, in *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier, 1974, pp. 235-253, a p. 238.

sempiterna», e l'assoluta semplicità del «bianco» («albus»), che esemplifica il volgare illustre nel *De vulgari eloquentia* (I, xvi, 5), dove leggiamo che il bianco «si rivela più nel giallo che nel verde» («magis in citrino quam in viride redolet»). Questa traduzione può riprendere la lezione di Boccaccio sul sole che «imbianca» i «fioretti» all'alba, nel citato secondo canto dell'*Inferno* (vv. 127-129), vale a dire li rende «parventi» facendoli schiudere, sciogliendoli dal gelo notturno.⁴³ Nella polarità della teoria cromatica di scuola aristotelica, il giallo e il bianco sono «colori semplici» («hapla chromata») della luce, per cui la rivelazione del bianco nel giallo è la manifestazione di una semplicità originaria, come l'origine vitale di un tuorlo e di una chiara d'uovo, non risalta da un contrasto, come sarebbe il caso del bianco sul verde – che è vicino al giallo ma assimilato al nero, il colore delle trasformazioni.⁴⁴

Il genio metaforico di Dante è tale che, nel biancore dell'alba che annuncia il sole, la lode dei beati sale al cielo come il profumo di una rosa. È il profumo intellettuale della luce divina, la cui semplicità è come quella del «volgare illustre», secondo una famosa metafora del *De vulgari eloquentia* (I, xvi, 1): questa lingua «fa sentire il suo profumo ovunque e non si manifesta in nessun luogo» («redolentem ubique et necubi apparentem»). Il profumo della lingua, insomma, «fa sentire» quanto non si può mostrare, ciò che è essenziale ma appare invisibile e ineffabile, come la «sustanza» delle questioni di fede (*Par.* XXIV, 64-65).

La nostra lingua: storia coloniale delle origini

L'ascesa al paradiso accresce a dismisura l'impegno di Dante nell'esprimere «in forma di parole» (*Par.* XX, 29) ciò che appare quasi ineffabile, ai limiti della lingua. La sfida può apparire ancora più ardua in un'opera in volgare, anzi in un volgare che è fortemente marcato dal carattere municipale del fiorentino. Tale condizione espressiva dà luogo a quella che Giuseppe Ledda ha chiamato la «guerra della lingua», che è insieme una guerra per la «gloria de la lingua» (*Purg.* XI, 98).⁴⁵ Ai limiti della nascente lingua italiana, Dante si misura allo stesso tempo con il suo ideale poetico e con le sue forme storiche.

⁴³ Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la «Comedia» di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1965, vol. VI, p. 126.

⁴⁴ Pseudo-Aristotele, *I colori e i suoni*, trad. it. a cura di M.F. Ferrini, Pisa, ETS, 1999, p. 63. Cfr. S.A. Gilson, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*, New York, Mellen, 2000.

⁴⁵ G. Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, p. 322. Cfr. A. Raffi, *La gloria del volgare. Ontologia e semiotica in Dante dal «Convivio» al «De vulgari eloquentia»*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

Riprendendo il termine di Tavoni, diciamo che Dante elabora l'origine della lingua italiana come una *sfasatura acronica* del processo di creolizzazione. Il poeta è ben consapevole del fatto che l'«origine della nostra lingua», come aveva avvertito Varrone (*De ling.* V, 3), non può essere derivata tutta dalle «parole native» («vernacula verba»). La lingua nativa, che i classici latini chiamano «vernacula», va distinta sia dalla lingua grammaticale che dalle lingue straniere. In questo quadro, è significativo che l'etimologia di *vernacolo* sia analoga a quella di *creolo*, diminutivo del termine portoghese per «creatura» («cria»), usato a designare gli *schiaivi nati nelle case coloniali*.⁴⁶ È l'analogia di una storia oscura, che emerge soltanto nella storia coloniale della prima modernità. Nelle narrazioni dell'Europa medievale, infatti, la schiavitù era passata largamente sotto silenzio, sia per la sua ideale incompatibilità con la dottrina cristiana, sia per la trasformazione economica della schiavitù classica nel sistema del *servaggio*.⁴⁷ Tuttavia, le lingue ne portano le tracce e ne rivelano le origini quasi invisibili, spesso rimosse.

L'etimologia di *vernacolo* risale al termine latino e proto-romanzo «verna», che significa «schiavo nato in casa» – «domi natum», dice appunto Varrone (*De ling.* X, 32), insinuando il sintagma fra l'idea dell'imposizione lessicale e quella della *dominazione* culturale. Nelle *Derivationes*, Uguccione da Pisa spiegava il vocabolo con l'immagine di un «bel servitore domestico» («famulus pulcher serviens»), così chiamato in quanto «fiorisce» («vernat») in una «casa di ricchi» («in domo divitum») grazie alla «bellezza delle sue vesti». Il diminutivo «vernacula» connota la lingua parlata da questi servi, la cui eleganza sarebbe quella delle vesti di servizio. Nella *Scienza nuova* (1725/44), chiamata «la *Divina commedia* della scienza»,⁴⁸ Giambattista Vico ribatteva ai «grammatici» che queste *vernae* non erano propriamente i «*servi nati in casa* dagli schiaivi», ma in primo luogo «*i famoli degli eroi* nello stato delle famiglie»: ⁴⁹ a questa genealogia veniva riportata la distinzione fra la lingua *eroica* e la *volgare*, che il filosofo ritrovava in Dante come nuovo Omero. In ogni caso, il carattere *nativo* della lingua dei «servi nati in casa» implica un rapporto di creolizzazione con l'origine, una

⁴⁶ R. Hall, *Pidgin and Creole Languages*, cit., p. xiii. Cfr. J. Holm, *An Introduction*, cit., p. 9.

⁴⁷ Vedi M. Bloch, *Comment et pourquoi finit l'esclavage antique* (1947), trad. it. *Come e perché finì la schiavitù antica*, in Id., *Lavoro e tecnica nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990 [1974], pp. 221-263. Cfr. H. Barker, *That Most Precious Merchandise: The Mediterranean Trade in Black Sea Slaves, 1260-1500*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2019, pp. 5-6.

⁴⁸ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* (1870-71), a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1958, p. 298.

⁴⁹ G.B. Vico, *Principi di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni*, in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 1990, p. 443. Cfr. P. Gambarota, *Giambattista Vico, the Vernacular, and the Foundations of Modern Italy*, in Ead., *Irresistible Signs: The Genius of Language and Italian National Identity*, Toronto, University of Toronto Press, 2017, pp. 99-14. D. Messina, *L'ingegno del traduttore: il «De Antiquissima» dalla metafisica del vero alla storia della lingua*, in G. Matteucci (a cura di), *Studi sul «De antiquissima Italarum sapientia»*, Macerata, Quodlibet, 2002, pp. 115-134.

guerra linguistica che ci riporta a quella che Schuchardt chiamava «lingua degli schiavi» («Sklavensprache»), parlata da una comunità ibrida, sradicata e isolata come quella delle colonie.⁵⁰

L'associazione degli schiavi con il bestiame nelle case padronali sembra suggerire, secondo Otto Keller, un ulteriore collegamento tra la *verna* e una «giovane pecora» («hoc vere nata»).⁵¹ Questo collegamento sollecita una diversa lettura della metafora elaborata da Dante all'inizio del *Convivio*, dove il poeta dice di essere «fuggito da la pastura del vulgo», cioè da coloro che «con le pecore hanno comune cibo», per raccogliere le briciole che cadono da «quella mensa dove lo pane de li angeli si manduca» (*Conv.* I, i, 7).⁵² Lo stesso vale per la giustificazione del commento in volgare come «servo conoscente» (*Conv.* I, vi, 2). Nella posizione *intermedia e subalterna* di un creolista, il poeta, come il «capofamiglia» che guida e tiene unito il «gregge dei volgari municipali», fa emergere la lingua più «nobile» («egregia») dai «tanti vocaboli rozzi che usano gli Italiani» (I, xvii, 3).

Anche se Dante non usa il termine, i volgari municipali possono essere intesi come *vernacoli* rispetto all'ideale del volgare illustre. Sotto questo nuovo sole, la visione linguistica del poeta «si digrada e dilata e redole» come la rosa paradisiaca, facendosi sentire in ogni grado, fino ad abbracciare la lingua di «una sola famiglia» (*Dve* I, xix, 3). Possiamo rivedere in questo senso il passo del *De vulgari eloquentia* in cui si rivendica che «coloro che hanno poetato in volgare più dolcemente e profondamente» sono stati «servitori e ministri» («familiares et domestici»), come Dante stesso (*Dve* I, x, 2). Il poeta identifica la sua sorte con quella del volgare illustre che, dopo aver peregrinato «come uno straniero» («velut acola»), raccoglie la sua sede regale «fisicamente dispersa» fra le regioni italiane (*Dve* I, xviii, 3-5).⁵³

Il vantaggio principale di questa ipotesi consiste proprio nel mostrare, a partire da Dante, il legame tra creolizzazione e colonizzazione linguistica all'interno dell'Italia, in parallelo con la storia della colonizzazione europea. Considerando la radice delle lingue vernacolari, risaliamo alla storia coloniale delle nazioni europee, di cui le lingue creole portano i «semplicissimi tratti». Vediamo così che l'elemento più semplice e nativo è, in origine, un fenomeno di creolizzazione. Da questo punto di vista, appare ancora più logico che la questione delle lingue creole abbia alimentato il dibattito della filologia romanza nella seconda metà dell'Ottocento, quando

⁵⁰ H. Schuchardt, *La lingua franca*, cit., p. 16. Cfr. L. Scanlon, *Poets Laureate and the Language of Slaves: Petrarch, Chaucer, and Langston Hughes*, in N. Watson, F. Somerset (a cura di), *The Vulgar Tongue: Medieval and Postmedieval Vernacularity*, University Park, Pennsylvania State University, 2003, pp. 220-256.

⁵¹ O. Keller, *Lateinische Etymologien*, Leipzig, Teubner, 1893, p. 127.

⁵² Vedi N. Maldina, *Raccogliendo briciole. Una metafora della formazione dantesca tra «Convivio» e «Commedia»*, in «Studi danteschi», LXXXI (2016), pp. 131-164.

⁵³ Vedi S. Jossa, *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 21.

l'Italia acquisiva un'identità nazionale attraverso l'unificazione politica – con Giovanni Pascoli, ricordiamo che accanto a Garibaldi c'era «la moglie creola, pronta ogni istante alla morte, con una nuova vita nel grembo»: è anche una metafora della lingua dell'Italia unita.⁵⁴

L'ipotesi di una *creolistica dantesca* viene ad arricchire il panorama di studi sulla ricezione afro-americana di Dante (2011)⁵⁵ e, più di recente, sulla sua appropriazione nella poesia creola dei Caraibi.⁵⁶ Si possono sviluppare ulteriori riflessioni a partire dal libro di Filippo Zamboni: *Gli Ezzelini, Dante e gli schiavi*, apparso in una prima edizione nel 1864 come complemento storico-archivistico alla sua tragedia *Bianca della Porta*.⁵⁷ Si tratta di un «libro molto strano» («höchst seltsames Buch»), come riporta Jacob Burckhardt⁵⁸, ma che ha avuto molta fortuna, ed è anche entrato a far parte della biblioteca di Garibaldi, per omaggio dell'autore.⁵⁹ Lo studio prende le mosse da un atto del 1265, dettato a Firenze nella casa di Guido Cavalcanti, nel quale si dice che Cunizza da Romano, signora della Marca Trevigiana, sorella di Alberico e del tirannico Ezzelino III (che figura in *Inf.* XII, 109-110), ha deciso di «porre in libertà tutti gli uomini di masnada che furono dei suoi fratelli», ovvero i loro «schiavi domestici» (da *mansio*).⁶⁰ Zamboni sostiene che la fama dell'atto misericordioso di Cunizza fosse giunta a Dante e che, proprio per questo, il poeta della *Commedia* avesse collocato il suo spirito nel paradiso, nel cielo di Venere, dove la signora perdona a sé stessa le sue più note intemperanze amorose, anche se per il «vulgo» questa indulgenza poteva essere difficile da capire (*Par.* IX, 31-36). L'idea di Zamboni è giunta a ispirare i *Cantos* di Ezra Pound, dove si ricorda che Cunizza liberò i suoi schiavi, «masnatas

⁵⁴ G. Pascoli, *Alla gloria di Giosuè Carducci e di Giuseppe Garibaldi* (1907), in *Prose I: Pensieri di varia umanità*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 443-457, a p. 452. Cfr. C. Hagège, *Halte à la mort des langues* (2000), trad. it. di L. Cortese, *Morte e rinascita delle lingue. Diversità linguistica come patrimonio dell'umanità*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 243-244.

⁵⁵ D. Looney, *Freedom Readers: The African American Reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2011.

⁵⁶ Vedi J. Allen-Paisant, *Dante in Caribbean Poetics: Power, Language, Race*, in E. Gagnolati, E. Lombardi e F. Southerden (a cura di), *The Oxford Handbook on Dante*, Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 668-685.

⁵⁷ F. Zamboni, *Gli Ezzelini, Dante e gli schiavi. Pensieri storici e letterari con documenti inediti*, Firenze [Vienna], Molini, 1864; ed. def. Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1906. Cfr. M. Venier, «*Gli Ezzelini, Dante e gli schiavi*» di Filippo Zamboni nella storia della critica dantesca, in B. Alfonzetti et al. (a cura di), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Roma, ADI Editore, 2017.

⁵⁸ J.C. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*, Leipzig, Seemann, 1885 [1860], vol. II, p. 77.

⁵⁹ Vedi T. Olivari (a cura di), *La biblioteca di Garibaldi a Caprera*, Milano, Angeli, 2014, p. 270.

⁶⁰ F. Zamboni, *Gli Ezzelini*, cit., p. 73. Cfr. E. Raimondi, *L'aquila e il fuoco di Ezzelino* (1966), in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 123-146. V.L. Puccetti, *Fuga in Paradiso. Storia intertestuale di Cunizza da Romano*, Ravenna, Longo, 2010.

et servos» (VI, 60-62), associando il suo atto alla vicenda del piantatore coloniale John Randolph (XC, 606).⁶¹

Nel canto dantesco, accanto a Cunizza Dante incontra Folchetto da Marsiglia, trovatore e infine vescovo di Tolosa, che spiega la ragione teologica degli *spiriti amanti*. La presenza del trovatore in Paradiso è significativa anche dal punto di vista delle origini della poesia italiana in volgare. Secondo l'ipotesi di Aurelio Roncaglia, infatti, sarebbe stata proprio la riscrittura di una canzone di Folchetto, tratta da un canzoniere donato da Alberico da Romano all'imperatore Federico, a segnare gli esordi della Scuola siciliana, come suggerisce anche la posizione incipitaria di questa riscrittura nel codice Vaticano, di mano fiorentina.⁶²

Oltre Folchetto, un collegamento poetico ancora più suggestivo è quello con il trovatore, amante e rapitore di Cunizza, Sordello da Goito, la cui anima attende alla porta del purgatorio. Come Beatrice con Dante, forse anche Cunizza illumina ancora l'animo poetico di Sordello con la sua luce amorosa e paradisiaca. Nel *De vulgari eloquentia* (I, xv, 1-2), Dante aveva lodato il trovatore mantovano per l'«alta eloquenza» che lo aveva tratto fuori dalla «selva italica», abbandonando il «volgare della sua patria» («patrium vulgare») e mescolando le lingue prossime alla sua in una sorta di creolo romanzo. Nella *Commedia*, Sordello celebra Virgilio, chiamandolo «gloria di Latin» e dicendo che nei suoi versi aveva mostrato «ciò che potea la lingua nostra» (*Purg.* VII, 17). Possiamo intendere questa lode del latino poetico, che esprime la potenza della «lingua nostra», proprio a partire da quell'invenzione d'arte che ha permesso il processo di creolizzazione (e colonizzazione) interna del «volgare italiano» («vulgare latium»). In quanto lingua grammaticale, anche il latino nasce all'interno delle lingue romanze e proto-romanze, ma si stabilisce come modello d'invenzione poetica. Dopo il latino, il volgare illustre viene a illuminare la lingua italiana come un «sol che sempre verna».

⁶¹ Vedi E. Pound, *Cantos* (1917-62), trad. it. a cura di M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1985. Cfr. M.L. Ardizzone, M. Luzi (a cura di), *Dante e Pound*, Ravenna, Longo, 1998.

⁶² A. Roncaglia, «*De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*», in W. Binni et al. (a cura di), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1974-79, vol. II (1975), pp. 1-36. Cfr. R. Antonelli, *Struttura materiale e disegno storiografico del canzoniere Vaticano*, in L. Leonardi (a cura di), *I Canzonieri della lirica italiana delle origini*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, vol. I, pp. 3-23.

Enrico Garavelli

**PER LA FORTUNA CRITICA
DI DANTE IN FINLANDIA.
IL COMMENTO DI TYJNI TUULIO
ALLA *COMMEDIA* TRADOTTA
DA ELINA VAARA (1963)**

1. Com'è noto, lingua di cultura in Finlandia fino all'inizio del Novecento fu sostanzialmente lo svedese, anche dopo che il territorio finlandese fu annesso alla Russia, in seguito alla pace di Hamina del 1809. I tentativi di slavizzazione di fine Ottocento altro non fecero che catalizzare il processo di ascesa del finnico, che fu così sostenuto come elemento identitario nel contesto di una politica nazionalista e indipendentista. Per favorire tale processo fu, tra l'altro, costituito all'inizio del nuovo secolo un Fondo per la promozione della letteratura finnica (*Suomalaisen kirjallisuuden edistämisrahasto*), che mise in cantiere un ambizioso programma di traduzione di classici della letteratura mondiale. Grazie al sostegno di questo Fondo, tra 1912 e 1914 apparve la prima traduzione finnica integrale della *Commedia* di Dante (*Jumalainen näytelmä* di Eino Leino). Prima di allora, Dante era letto dalle persone di cultura nelle versioni svedesi di Nils Lovén (1856-1857) ed Edvard Lidforss (1902), in quella tedesca di Otto Gildemeister (1891), e, sporadicamente, in varie versioni francesi. Esperimenti di traduzione in finnico, è vero, risalivano già agli ultimi due decenni dell'Ottocento: Oskar Uotila aveva tradotto *Inf.* III nel 1886 e Kaarlo Forsman, che nel 1906 avrebbe fennicizzato il suo cognome in Koskimes, *Inf.* V nel 1897; ma tali esperimenti non avevano avuto seguito.¹

¹ Per una rassegna delle traduzioni finlandesi di Dante, rimando a E. Suomela-Härmä, *Dante in Finlandia. Appunti su traduzioni e vicende editoriali*, in E. Garavelli (a cura di), «*Quando soffia Borea*». *Dante e la Scandinavia nel 750esimo anniversario della nascita del Poeta (1265-2015)*. Atti dell'VIII Seminario di Letteratura italiana (Helsinki, 26 ottobre 2015), Helsinki, Publications romanes de l'Université de Helsinki, 2016, pp. 55-79 (con bibliografia pregressa); e L. Amato, *Dante Alighieri e la neve delle antiche ere: la «Commedia» finnica di Eino Leino*, in D. Ceccherini et al. (a cura di), *Dante. Quando la poesia di Dante si fa universale* [numero monografico della rivista «*Testim@nianze*», 64 (2021), nn. 1-2], pp. 286-291. Si veda ora anche R. Ala-Risku, *Dante fennicus nel 2021: un tentativo di bilancio, novità editoriali e proposte di ricerca*, in «*Studi Finno-Ugri*», n.s., I (2021), pp. 1-24.

Naturalmente un testo come la *Commedia* necessitava di un apparato esegetico adeguato, che potesse assistere ed orientare l'interpretazione almeno dei passi più controversi. Mancando vere e proprie monografie su Dante,² la versione di Leino fu corredata di uno stringato apparato di note. Quelle relative all'*Inferno* furono preparate dallo stesso Leino, che attinse soprattutto ai commenti di Gildemeister e, occasionalmente, di Brunone Bianchi, mentre le chiose del *Purgatorio* e del *Paradiso*, anche in seguito alle polemiche che seguirono la pubblicazione dell'*Inferno*, furono stese da un giovane romanista, Oiva Ensio Wendelin (1892-1919), dopo la rinuncia del più maturo traduttore e critico Jalmari Hahl.³ Allievo di Oiva Johannes Tuulio (Tallgren), studioso, tra l'altro, della Scuola siciliana e editore di Rinaldo d'Aquino, Wendelin sarebbe morto durante l'epidemia di spagnola nel 1919, a soli ventisette anni. Le note di Wendelin (cui si deve anche la versione *aucta* delle chiose all'*Inferno* che accompagnano la seconda edizione del 1917) sono in pratica una selezione, non banale, del commento che corredata l'edizione curata da Tommaso Casini, precisamente la quinta edizione, quella del 1905.⁴ Wendelin, poi, di tanto in tanto ricorre tacitamente ad altre fonti di area svedese e tedesca.

Nel 1963 uscì una ritraduzione della *Commedia*, opera della poetessa Elina Vaara (1903-1980), che già si era cimentata dieci anni prima nella versione della *Gerusalemme Liberata* (1954). L'impresa era stata sollecitata ripetutamente da Tyyni Tuulio (1892-1991), scrittrice, animatrice culturale e traduttrice. La Tuulio, moglie del già citato Oiva Johannes, oltre ad avere una rara competenza linguistica e una vastissima conoscenza delle letterature medioevali, aveva potuto seguire a Helsinki le lezioni su Dante di Paolo Emilio Pavolini, Eugenio Peternolli, Roberto Wis, oltre che, in gioventù, quelle del futuro marito; e nel 1931, a Perugia, nel corso di un viaggio di studio, aveva potuto ascoltare quelle di Luigi Pietrobono, che ricorda con piacere.⁵

² L'unico scritto che si può citare in proposito è il saggio, a carattere divulgativo, *Dante – Muutamia ääri viivoja* del romanista Werner Söderhjelm, uscito, del resto, solo nel 1916, cui si può aggiungere il brevissimo saggio di Forsman che ne precede l'esperimento di traduzione del 1897.

³ Sulle critiche mosse alle laconiche note di Leino – soprattutto dal critico Viljo Tarkiainen e dall'ex allievo di Werner Söderhjelm, traduttore di Foscolo e poi parlamentare Mikko Erich – rimando a J. Mälkki, *Mitä etevin runoteos. Dante Alighierin Jumalaisen näytelmän vastaanotto suomalaisessa kirjallisuusinstituutiossa 1851-2000*, Helsinki, SKS, 2009, pp. 139-146; non senza ricordare che in origine il poeta aveva previsto un'esegesi più abbondante, ma ne fu dissuaso da Oiva Johannes Tuulio, che non si sottrasse poi a un pubblico *mea culpa* (E. Garavelli, *Minima Borealia. Primi contributi per la storia dell'italianistica in Finlandia*, Milano, Led, 2018, p. 209).

⁴ Wendelin (p. 3) cita esplicitamente come sua fonte principale il commento Casini, che però per una svista data al 1913. Come è noto, l'edizione Casini si attiene al testo di Karl Witte, accogliendo di tanto in tanto le proposte di Moore e Vandelli. Ci sono buone possibilità che la copia utilizzata materialmente da Wendelin sia quella oggi conservata presso la Biblioteca Nazionale di Finlandia alla collocazione H 706.VII.7, esemplare che fu acquisito dall'istituto solo nel 1964.

⁵ T. Tuulio, *Keskipäivän maa. 1916-1941*, Porvoo-Helsinki, WSOY, 1969, p. 224. Stando ai riscontri su cui si fonda questo lavoro non sembra però che la Tuulio abbia accolto nel suo commento interpre-

Nel secondo Dopoguerra fu a lungo in corrispondenza con il primo lettore di italiano dell'Università di Helsinki, Mario Alessandrini, il cui nome è ancora oggi legato alla monografia, più volte ristampata, *Dante fedele d'amore* (prima edizione: Roma, Atanor, 1960). La frequentazione di Dante della Tuulio era peraltro di lunga data: nel 1920 aveva tradotto la *Vita nova* (aiutandosi con la versione francese di Henry Cochin e con quella svedese di Fredrik Wulff); negli anni precedenti la seconda guerra mondiale aveva allestito la prima vera antologia della letteratura italiana in traduzione finnica (*Italian kirjallisuuden kultainen kirja [IKKK]*), antologia pubblicata nel 1945 e contenente una ricca sezione dantesca preceduta da un suo cappello introduttivo, che incominciò a stendere, a quanto pare, nel 1937;⁶ nel 1948, probabilmente, scrisse anche il saggio *Dante nella Finlandia*, poi riproposto nel 1963 come comunicazione al primo congresso degli italianisti della Scandinavia con il titolo, più congruo, *Aspetti dell'influenza di Dante in Finlandia*;⁷ continuò, infine, a interessarsi alla *Commedia*, tenendo varie conferenze e pubblicando articoli e recensioni in merito (rimando per qualche dettaglio in più a un mio libro di qualche anno fa).⁸

Dal carteggio tra Tyyni Tuulio ed Elina Vaara si desume che poco prima dell'inizio del secondo conflitto mondiale la prima aveva concepito per sé il progetto di traduzione dell'intero poema, ma poi, spaventata dall'impresa, aveva tentato di coinvolgere la Vaara in un lavoro a quattro mani, a partire almeno dal luglio 1943. La poetessa aveva accettato con entusiasmo, sebbene non senza qualche riserva preliminare. Tuttavia di lì a poco ottenne una borsa dell'*Edistämisrahasto* per dedicarsi alla versione della *Gerusalemme liberata*; altro lavoro molto tribolato, che la impe-

tazioni specifiche di Pietrobono; il quale, per esempio, preferisce non prendere posizione a proposito di «colui che fece per viltade il gran rifiuto» o dei «due che non vi sono intesi», e sostiene una tesi diversa da quella di T a proposito dell'identificazione di *Alessandro* (cfr. *infra*, pp. 190-191).

⁶ Sfogliando i numerosi taccuini lasciati dalla Tuulio (oggi conservati a Helsinki nell'archivio del Suomalaisen kirjallisuuden seura, *Tyyni Tuulion arkisto*, kot. 8), ci si imbatte nella nota «Kirjoitan Danten esittelyn», 'scrivo la presentazione di Dante', in data 31 marzo 1937. Tale osservazione arriva dopo un paio di settimane di intense letture o riletture dantesche: «Luen Söderhjelmmin Danten», 'Leggo il Dante di Söderhjelm' (19.3.1937), «Alan lukea Divina Commediaa uudestaan», 'Incomincio a rileggere la Divina Commedia' (25.3), «Pääsen "Helvetin" loppuun», 'Finisco l'*Inferno*' (27.3), «Luen "Kiirastulen"», 'Leggo il *Purgatorio*' (28.3), «Luen "Paratiisia"», 'Leggo il *Paradiso*' (29.3), «Luen "Paratiisin" loppuun», 'Finisco il *Paradiso*' (30.3.). È interessante osservare che la studiosa volle concentrare la rilettura dell'intera *Commedia* nella Settimana santa di quell'anno, quasi a calare l'operazione nel suo contesto liturgico più propizio.

⁷ Mi sembra probabile che si trattasse del testo di una conferenza tenuta appunto nel maggio del 1948 e che Arthur Långfors e Roberto Wis avrebbero voluto pubblicare – inutilmente – su «Neuphilologische Mitteilungen», la rivista della Société Néophilologique de Helsinki (si veda una lettera di Wis a Tyyni Tuulio, Helsinki, 25.5.1948; Helsinki, *Suomalaisen kirjallisuuden seuran arkisto*, kirjekoelma 1003, 20, 9).

⁸ J. Mälkki, *Mitä etevin runoteos*, cit., pp. 171-192; E. Garavelli, *Minima Borealia*, cit., pp. 193-194, 210-215 e 217-251.

gnò per quasi dieci anni, dai primi del 1944 fino alla pubblicazione del volume, avvenuta nel 1954. Di fatto è probabile che la Vaara si sia applicata alla traduzione della *Commedia* a partire dagli anni Cinquanta, sfruttando la consulenza e la revisione dell'amica.⁹ Nel 1961, o forse anche prima, il manoscritto completo era stato consegnato all'editore WSOY, ma poi insorsero problemi di varia natura, e l'edizione uscì solo nel 1963. Il ruolo di promotrice, revisore e garante della Tuulio, che caldeggiò l'impresa presso il direttore della casa editrice Yrjö Jäntti, si sostanzia nel fatto che sue sono tanto l'introduzione generale al volume quanto le note esplicative, raggruppate in fondo al libro. Non è chiaro quando la Tuulio abbia allestito il suo commento, ma sembra probabile che abbia preparato gran parte delle sue schede durante un breve viaggio di studio tra Firenze e Roma nella primavera del 1956.¹⁰

In questo contributo mi propongo di esaminare più da vicino il commento della Tuulio, cercando di ricostruirne il reticolo di intertesti esegetici e di valutare l'impatto sulla ricezione nazionale dell'opera dantesca. Mi concentro soprattutto sull'*Inferno*, tralasciando osservazioni che ho già escusso altrove,¹¹ perché mi consente di confrontare 1) le note di Leino alla prima edizione dell'*Inferno* (1912); 2) il commento di Wendelin alla seconda edizione (1917); 3) le note di Tyyni Tuulio alla ritraduzione di Elina Vaara (1963); 4) eventualmente le traduzioni di Leino e Vaara.¹² Non entro invece in merito alle questioni di inter-

⁹ Di questo parere è anche l'ultima biografia della poetessa-traduttrice, Kerttu Saarenheimo (K. Saarenheimo, *Elina Vaara. Lumotusta prinsessasta itkuvirsiien laulajaksi*, Helsinki, SKS, 2001, p. 206), che peraltro ricostruisce in modo leggermente diverso i prodromi dell'impresa.

¹⁰ E. Garavelli, *Minima Borealia*, cit., pp. 233-234. Dal carteggio con Alessandrini si deduce in effetti che la Tuulio stava lavorando all'introduzione già nel 1956 (E. Garavelli, *Minima Borealia*, cit., p. 234 e n. 40).

¹¹ Per esempio sul *veltro*, su «quel di Portogallo e di Norvegia» di *Par.* XIX, 139, sui «bruti» di *Inf.* XXVI, 120 (E. Garavelli, *Minima Borealia*, cit., pp. 209-215).

¹² Cito in maniera compendiosa i vari commenti usando queste sigle (il numero che segue si riferisce alla pagina). Traduzioni: L = Dante Alighieri, *Jumalainen näytelmä*, suom. E. Leino, Helsinki, Otava, 2000 (che per l'*Inf.* ripropone la prima ediz. del 1912); V = Dante Alighieri, *Jumalainen näytelmä*, suom. E. Vaara, Porvoo-Helsinki, WSOY, 1963; G = *Dantes Göttliche Komödie*, übersetzt von O. Gildemeister, Stuttgart-Berlin, Cotta, 1905 [che consulto su <https://operone.de/dante/gilde.html>]. Commenti finlandesi: W = *Dante Jumalainen näytelmä. Selityksiä Casinin, Scartazzinin y. m. mukaan*, kir. O.E. Wendelin, [Porvoo, WSOY, 1924]; T = Tyyni Tuulio, *Selityksiä*, in V, 1963, 803-881. Commenti italiani: BB = *La Divina Commedia su' comenti di Brunone Bianchi*. Nuovamente illustrata ed esposta e renduta in facile prosa per G. Castrogiovanni, Palermo, Ufficio Tipografico Lo Bianco, 1858 [Leino utilizzò la ristampa del 1896]; Sc = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, riveduta nel testo e commentata da G.A. Scartazzini, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1874-1875; C = *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, con il commento di T. Casini, quinta edizione accresciuta e corretta, Firenze, Sansoni, 1905; Sc-Vd = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto col commento scartazziniano rifatto da G. Vandelli, Milano, Hoepli, 1929 [uso la rist. an. Milano, Hoepli, 1989]; C-B = *La Divina Commedia di Dante Alighieri con il commento di Tommaso Casini*, sesta ed. rinnovata e accresciuta per cura di S.A. Barbi, Firenze, G.C. Sansoni, 1922 [cito dal *Dartmouth Dante Project (DDP)*, che digitalizza la ristampa del 1944].

pretazione generale del poema, peraltro non eccessivamente ambiziose, affidate all'introduzione.¹³

2. Premetto che sarebbe inutile e fuorviante cercare nei commenti finlandesi che qui si esaminano atteggiamenti critici originali o innovative proposte di lettura. Qui si tratta semplicemente di verificare se e quanto della più aggiornata esegesi italiana ed europea si sia tempestivamente insediato nelle note delle edizioni "popolari" del poema dantesco. Per cominciare è bene fare un breve confronto tra i due commenti principali, quello di Wendelin (1917-1921) e quello di Tyyni Tuulio (1963). Si riscontrano anzitutto due tendenze generali. Contrariamente a quanto avvenuto nel passaggio dal commento all'*Inferno* di Leino a quello di Wendelin (passaggio segnato da una marcata espansione dell'apparato esegetico), le note si fanno stavolta più selettive e stringate (da 120 pagine complessive si passa a poco meno di un'ottantina): vengono lasciati cadere i lunghi riferimenti storici ai personaggi e ai contesti; spariscono le diffuse e un po' compiaciute spiegazioni mitologiche; le osservazioni relative alla struttura dell'aldilà e al procedere della diegesi vengono riassorbite in rapidi cappelli introduttivi ai singoli canti. D'altra parte aumentano (moderatamente), e soprattutto si fanno più precisi, i riferimenti a fonti bibliche e classiche, e soprattutto i rimandi intertestuali all'opera di Dante.

Illustro qualche esempio delle diverse fattispecie. Per la montagna di *Inf. I*, Tuulio ricorda *Ps.* 15,1 e *Ier.* 31, 23, mentre Wendelin si limitava a completare l'esposizione simbolica di Leino aggiungendo che il colle è il contrario della selva oscura, dunque rappresenta la vita virtuosa («"Vuori" = edellisen vastakohta, hyveellinen elämä», *W* 4). In *Inf. II*, 28 per il «Vas d'elezione» (tradotto come «valittu ase», 'strumento scelto', in conformità con le versioni finniche del NT)¹⁴ *L* = *W* citano solo *Act.* 9, 15 (dove compare appunto il sintagma *vas electionis*; cfr. *C* 12), *T* allega opportunamente anche *2 Cor.* 12, 2-4, cioè il passo dove san Paolo ricorda il suo *excursus* mistico al terzo cielo.

Mentre *W* in diversi luoghi rimanda genericamente a Ovidio, o si limita a riassumere i miti classici cui Dante allude, *T* rinvia a fonti precise. La presenza di Achille tra color «che la ragion sommettono al talento» di *Inf. V*, completamente

¹³ In essa la Tuulio si limita a citare un vecchio romanista tedesco, Eduard Wechsler (1869-1949), mostra di aver letto T.S. Eliot, menziona Pascoli per l'interpretazione allegorica di Beatrice come *Santa Sapienza* (verosimilmente appresa attraverso la lettura di *Dante fedele d'Amore* di Alessandrini), ma mostra di aver fatto in tempo a vedere *Dante e la cultura medioevale* di Bruno Nardi, apparso nel 1960 (che menziona come «Dante e la filosofia del Medioevo»). Nel corso del carteggio con Alessandrini emergeranno anche i nomi di Charles Singleton ed Erich Auerbach, ma mancano purtroppo le risposte della Tuulio, sicché non è chiaro se la studiosa avesse avuto un accesso diretto ai lavori dei due grandi romanisti.

¹⁴ Il significato oggi più comune di *ase* è 'arma', ma sopravvive tuttora l'accezione di 'strumento'.

passata sotto silenzio da L, viene giustificata da W riassumendo brevemente il mito di Polissena; T, invece, cita il passo di Ovidio, *Met.* XIII, 448. Rimandi precisi alle *Metamorfosi* vengono allegati da T anche a proposito, per esempio, di Tiresia in *Inf.* XX, 40 -> *Met.* III, 324, della peste di Egina di *Inf.* XXIX -> *Met.* VII, 523-660, di Mirra in *Inf.* XXX, 38 -> *Met.* X. Per Efialte (*Inf.* XXXI, 94) si allegano le *Odi* di Orazio (III, 4, 49-50); per Briareo (*Inf.* XXXI, 98) l'*Eneide* (VI, 287 e X, 365), che viene ovviamente menzionata quando entra in scena Sinone (*Inf.* XXX, 98; cfr. *Aen.* II, 82); per Tideo (*Inf.* XXXII, 130) la *Tebaide* di Stazio (VIII-IX).

Pur senza essere veramente numerosi, aumentano rispetto a W i riferimenti interni all'opera di Dante: a proposito di santa Lucia (*Inf.* II, 97), T menziona il passo di *Conv.* III, ix, 15 in cui Dante evoca la malattia agli occhi sofferta in gioventù. Oppure accosta al gigante Nembrot (*Inf.* XXXI) il passo del *Dve* I, 7 dove si discorre della torre di Babele e della confusione delle lingue. Il discorso si potrebbe estendere anche all'uso di fonti medioevali, come Paolo Orosio o la cronaca di Giovanni Villani, anche se non sempre T fornisce un riscontro puntuale, ed è probabile che vi arrivi di seconda mano.

Si può, dunque, innanzitutto notare che il commento della Tuulio sembra rivolgersi a un lettore più colto e (relativamente) specializzato, che non ha bisogno di sentirsi raccontare le storie di Aracne o di Icaro, ma non disdegna di avere un rimando testuale preciso alla versione di quei miti seguita da Dante.

3. Leggendo le une di fronte alle altre le note dei due commentatori, risultano evidenti a tutta prima gli elementi di continuità. Spesso sembra che T si limiti a parafrasare ed abbreviare W, ma avendo sotto gli occhi le sue stesse fonti, in particolare BB e C, da cui seleziona diversamente le informazioni.

Qualche volta questa operazione di selezione e montaggio dei dati esegetici di C viene completata con l'aggiunta di qualche ulteriore tessera; e sono proprio queste integrazioni che consentono di valutare quanto la Tuulio abbia recepito di nuovo nei quarant'anni intercorsi tra il commento di Wendelin e il suo.

Di fronte alla simbologia delle sette mura e del *fiunicello* del castello degli spiriti magni (*Inf.* IV, 108), L tace del tutto, mentre W (6) interpreta le prime come le sette arti liberali e il corso d'acqua come la naturale inclinazione dello spirito umano al sapere («ihmishengen taipumus tieteiisiin», che è traduzione letterale dell'espressione «disposizione dell'intelletto umano alla scienza» di C 29; l'interpretazione è antica, e compare già per esempio nel Lana), non senza aggiungere che per altri il castello rappresenta invece la Filosofia e le sue diverse parti. T (808) ripete le spiegazioni di W per le sette mura, precisa quali sarebbero le sette parti della Filosofia e aggiunge come altra possibile interpretazione il complesso delle quattro virtù morali (prudenza, giustizia, forza e temperanza) più le tre speculative (intelligenza, scienza e sapienza). Fin qui T non fa che reintegrare nella

glossa di W cioè che, già presente in C, W aveva lasciato cadere per brevità o scarsa convinzione. Poi però corregge l'ipotesi del suo predecessore spiegando che il *fiu-micello* deve rappresentare piuttosto l'eloquenza. È un'interpretazione non delle più comuni, che risale a quanto pare a Cristoforo Landino, e che la Tuulio poteva trovare per esempio in BB 29, Sc 33 (con il beneficio del dubbio), Sc-Vd 33, o in altri commentatori.

Altri esempi aiutano a circoscrivere meglio le fonti di T. Sofferiamoci su «colui che fece per viltade il gran rifiuto» (*Inf.* III, 60). L, che utilizza sostanzialmente le note di Gildemeister, propone seccamente l'identificazione tradizionale con Celestino V (L 656). W esordisce problematizzando, in conformità con la nota corrispondente di Casini («Ketä Dante tällä miehellä tarkoittaa, ei varmuudella tiedetä», 'Chi Dante significhi per questo uomo non si sa con certezza', W 5; in realtà è una citazione da Boccaccio), per poi virare su Celestino V come ipotesi più probabile. T, oltre a Celestino, cita come ipotesi alternativa Pilato, sotto l'autorità di Giovanni Pascoli («Pascoli puolestaan uskoo Danten tarkoittavan Pontius Pilatusta», T 807; come è noto, l'ipotesi risale a un articolo pubblicato sul «Marzocco» nel luglio 1902).¹⁵ Di per sé accenni come questo non autorizzano a dedurre una conoscenza diretta dei saggi del poeta di San Mauro: sembra più probabile, anzi, che la Tuulio abbia attinto le tesi principali di Pascoli tramite citazioni di seconda mano. L'ipotesi pascoliana, però, manca, ovviamente, in BB, Sc e C; non viene riferita a Pascoli in Sc-Vd; e compare solo, esplicitamente assegnata al poeta, nel Casini-Barbi del 1922, che si propone dunque come fonte più probabile in questo luogo. È però già di per sé significativo che la studiosa finlandese mostri di attribuire qualche credito alle tesi pascoliane, che non ebbero grande fortuna in Italia. Pascoli era molto noto in Finlandia nella prima metà del Novecento (alle fonti dei *Poemi conviviali* aveva dedicato un importante saggio Emil Zilliacus già nel 1909), molte sue poesie erano state tradotte da Elina Vaara per l'*IKKK*, e nel 1955 il comitato di Helsinki della società Dante Alighieri, al quale Tyyni Tuulio era affiliata dalla fondazione, ne aveva festeggiato in pompa magna il centenario della nascita, anche con il concorso di uno studioso dai provati interessi danteschi come Roberto Wis, certo al corrente dei lavori pascoliani sulla *Commedia*.¹⁶

Altre tessere sembrano mostrare la presenza sullo scrittoio della Tuulio, oltre al commento C-B, del commento Sc-Vd. In *Inf.* XIV, illustrando l'allegoria del

¹⁵ G. Pascoli, *Chi sia «colui che fece il gran rifiuto»*, in «Il Marzocco», 6 e 27 luglio 1902 [poi in *Prose*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1952, vol. II, pp. 1469-1487].

¹⁶ Per i primordi del comitato di Helsinki della Società "Dante Alighieri" e le celebrazioni pascoliane del 1955 rimando a E. Garavelli, *Il Comitato di Helsinki della Società "Dante Alighieri". Dall'Istituto Italo-finlandese agli anni Sessanta*, in Id. e E. Suolahti (a cura di), *I Comitati finlandesi della Società "Dante Alighieri". Materiali per un profilo storico*, Helsinki, Artemisia edizioni, 2021, pp. 11-42, in part. 36-37.

Veglio di Creta, L spiega asciuttamente che il piede di terracotta della statua rappresenta l'Impero («Savijalka merkitsee Rooman keisarikuntaa, jonka heikkoutta Dante syvästi suree», L 661). T, invece, rovescia la simbologia: si è interpretato il piede di terracotta per la Chiesa, quello di ferro per l'Impero («Savijalan on arveltu tarkoittavan paavinvaltaa, rautajalan keisarinvaltaa», T 816). Come si spiega questo passaggio? Il fatto che la statua si appoggi su due piedi ancora ai primi del Novecento veniva talora riferito alla divisione dell'Impero romano, sicché ci si poteva imbattere in interpretazioni come quella di BB, per il quale ferro e terracotta rappresentavano «un misto [rispettivamente] di tirannide e di democrazia»: «la creta ha seco l'idea della viltà e della debolezza, e ben rappresenta il tumultuoso governo della plebe» (BB 74). Da qui deriva la glossa di L. W (17-18), invece, ha sotto gli occhi la nota di C, che si apre con una netta dichiarazione: «Sul valore simbolico dei due piedi non s'accordano i commentatori, che pur vi riconoscono l'idea della Chiesa e dell'Impero» (C 105). Il giovane studioso, però, non si azzarda a contraddire apertamente Leino. Cerca dunque un compromesso, ma finisce per cadere in contraddizione. Dopo aver identificato l'Impero nel piede di terracotta, aggiunge infatti che *l'altro piede, il destro, rappresenta la Chiesa*,¹⁷ senza accorgersi che il piede destro è appunto quello di terracotta («salvo che il destro piede è terracotta», *Inf.* XIV, 110). Tuulio sembra tradurre alla lettera la breve nota di Sc-Vd: «Il piede di ferro sarebbe l'impero; il piede di terra cotta il papato; quello forte, questo assai fragile» (Sc-Vd 113).

Di una derivazione dal commento Scartazzini del 1874 sembrerebbe testimoniare la chiosa di T a «Giusti son due, e non vi son intesi» (*Inf.* VI, 73). L, con la solita laconica sicurezza, identifica uno dei due con Dante stesso, e non azzarda ipotesi per il secondo («Toinen heistä on Dante itse, toista ei varmastitiedetä», 'Uno di loro è Dante stesso, il secondo non si sa con sicurezza', L 657; probabilmente qui è determinante BB 38, che comunque per il secondo azzardava poi il nome di Cavalcanti). W cita esplicitamente Casini (C 45-46) e propende per un'iperbole («runoilija tahtoi yksinkertaisesti osoittaa, että niin suuressa väestössä kuin Firenzen oikeamielisten lukumäärä oli sängen pieni», 'il poeta voleva semplicemente significare che in una così grande popolazione come quella di Firenze il numero di giusti era assai piccolo', W 9). T riprende l'ipotesi per cui uno è probabilmente («mahdollisesti») Dante, aggiunge che per l'altro si sono avanzate le ipotesi di Dino Compagni e Guido Cavalcanti, e conclude traducendo l'opinione di Boccaccio in merito. È appunto,

¹⁷ «Toinen, oikea jalka, [tarkoittaa] kirkkoa, hengellistä hallitusta, joka sekin on huonontunut, m.m. alkuperäisestä nöyryyden ja köyhyyden harrastajasta muuttunut korujen ja rikkauksien suosijaksi», dove si riconosce il passo di C, che peraltro riassume Benvenuto da Imola («la Chiesa è simboleggiata nel piede di terracotta, perché dall'umiltà e povertà primitiva era passata agli ornamenti e alle ricchezze dopo la donazione di Costantino», C 105).

in pratica, la glossa di Sc 54, con la sola posposizione della citazione boccacciana, che là figura all'inizio.¹⁸ Non si può comunque escludere che T avesse sotto gli occhi lo Sc-Vd, perché l'aggiunta in quel commento di una terza ipotesi, più peregrina, relativa a Barduccio e Giovanni da Vespignano (già in G) potrebbe essere stata semplicemente lasciata cadere da T.

Stesso discorso a proposito dei «Vexilla Regis prodeunt inferni» di *Inf.* XXXIV, l. W osserva, genericamente, che l'espressione deforma «un vecchio inno della chiesa cattolica» («eräs vanha katolinen kirkkohymni», W 43), ricalcando la nota di L 673, che sembra a sua volta un adattamento di BB 160 («Le tre prime parole sono il principio d'un inno con che la Santa Chiesa esalta la Croce»). T 829 riconduce l'ipotesto a un autore che designa come «Fortunatus» (non «Venantius Fortunatus»). Se ne potrebbe concludere una dipendenza da Sc 429, che parla appunto di «Fortunato di Ceneda» (Venanzio Fortunato è la forma usata da C 263), ma Sc-Vd 286, invertendo i due nomi («Fortunato Venanzio»), potrebbe aver favorito un processo di citazione abbreviata.

Ecco un altro esempio in cui l'identificazione esatta della fonte resta dubbia (anche se il ventaglio delle alternative resta tutto sommato molto ridotto). Il passaggio di *Inf.* XIV, 31-39, con la celebre similitudine della pioggia di fuoco, viene giustamente accostato da W al viaggio di Alessandro Magno in India, ma allegando la cosiddetta lettera ad Aristotele *De situ Indiae et itinerum in ea vastitate* (W 16-17), e insieme osservando la non perfetta congruenza di quanto si ricava da quella fonte. Ancora una volta la chiosa di W è una traduzione pressoché letterale di C, ma in questo caso il giovane studioso fu un po' distratto, perché dopo una citazione tra parentesi Casini accennava di sfuggita al *De Meteoribus* di Alberto Magno, fonte individuata dal Toynbee in un articolo del 1899 (C 101). T liquida la questione in due righe, rimandando semplicemente ad Alberto Magno (T 815).¹⁹ In questo caso si può escludere il ricorso a Sc, ma la chiosa potrebbe sia essere semplicemente frutto di una più attenta lettura di C che dipendere da Sc-Vd.

Lo stesso dilemma si ripresenta a proposito della «corda» di *Inf.* XVI, 106, per W e T simbolo di temperanza, come già chiarito da Sc.²⁰ W, però, seguendo il parere del D'Ovidio confluito in C, respinge l'idea che Dante fosse mai stato terziario francescano, mentre T è possibilista («Danten kerrotaan nuorukaisena jonkin aikaa kuuluneen fransiskaaneihin», 'si dice che Dante da giovane appartenesse per un certo tempo all'ordine francescano', T 817). La notizia, come è noto, risale fonda-

¹⁸ «olisi vaikea arvata, keitä nämä kaksi ovat» (T 810) traduce alla lettera il passo boccacciano «quali questi due si sieno, sarebbe grave l'indovinare», riportato da Sc 54, ma non da BB – che nemmeno parla di Dino –, né da C.

¹⁹ P. Toynbee, *Ricerche e note dantesche. Serie prima*, Bologna, Zanichelli, 1899, pp. 35-36.

²⁰ «Munkkiköysi, siveyden vyö, jota fransiskaanit tunnusmerkinänsä kantoivat, merkitsee tässä sitä ulkonaista elämänsä» (W 20); «itsekurin symboli» (T 817).

mentalmente a una chiosa del Buti. Sc non dice nulla di un'appartenenza di Dante ai minori francescani, mentre C e Sc-Vd riferiscono la notizia, ma con scetticismo. È possibile che la Tuulio avesse abbracciato, a proposito di questo particolare, le convezioni del Pietrobono, che non aveva dubbi in merito («Noi, checché se ne dica, riteniamo per vera la notizia del Buti»); ma è mera ipotesi.

Qualche caso è ancora più problematico. A proposito di *Inf.* IV, per esempio, la Tuulio (T 807-808) ricalca la distinzione scolastica tra *limbus patrum* e *limbus infantum* proposta da W (W 6; L citava solo il *limbus patrum*, menzionato, non senza qualche imprecisione, da G).²¹ L'accostamento risaliva addirittura a Pietro Alighieri, ma la fonte di W in questo caso non è scontata. C 25, infatti, rifacendosi a san Tommaso, usa l'espressione *limbus puerorum* anziché *infantum*. W, inoltre, identifica il *limbus patrum* con il *seno di Abramo* (*sinus Abrahae*, finn. «Abrahamin helma»). Probabilmente qui W ha usato una fonte tedesca o svedese, risalente ai repertori danteschi di Scartazzini, in particolare la monografia del 1896, o forse piuttosto quella del 1869.²² Sembra, in ogni caso, che T si sia limitata ad abbreviare W.

4. Se il commento della Tuulio segna senza dubbio un progresso importante nella ricezione del poema dantesco in Finlandia, non manca di qualche difetto. Anzitutto l'estrema concisione, che talvolta finisce per non giovare. A proposito di *Inf.* XXXIII, sia W che T sottolineano l'importanza del racconto di Ugolino, per entrambi *uno degli episodi più famosi della Commedia*.²³ Ma mentre le note di W, sem-

²¹ «Es ist die Vorhölle der alten Theologie, der Limbus patrum, in welchem die Gerechten des Alten Bundes, bis Christus kam, verweilten, die gerechten Heiden (nach Dantes Theorie) ewig weilen, ohne Pein, aber auch ohne Hoffnung» (G).

²² «Dessgleichen hatte auch das Infernum seine verschiedenen Departemente: zuerst die eigentliche Hölle, der Sitz der Dämonen und Verdammten; neben ihm zunächst liegend das Fegefeuer, ferner der *limbus infantum*, in welchem die vor der Taufe gestorbenen Kinder sich befinden und der *limbus patrum*, oder Schooss Abrahams, der Aufenthalt der Frommen des alten Bundes» (J.A. Scartazzini, *Dante Alighieri. Seine Zeit, sein Leben und seine Werke*, Biel, K.F. Steinheil, 1869, p. 466). «Man nannte diesen Limbus auch den Schooss Abrahams, über dessen nachbarschaftliches Verhältniss zu Himmel und Hölle es verschiedene Meinungen gab» (J.A. Scartazzini, *Dante*, Berlin, Ernst Hofman, 1896, p. 206). Quest'ultimo passaggio, come mi fa osservare uno dei due *peer* anonimi, è in pratica una citazione letterale da K.R. Hagenbach, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, Leipzig, Weidmann'sche Buchhandlung, 1847, vol. II, p. 201 (ma Hagenbach poco sopra utilizza come intercambiabili le formule *limbus infantum* / *limbus puerorum*, mentre Scartazzini sembra usare costantemente *limbus infantum*; anche, per esempio, nella prima nota del *Purgatorio*, dove però manca qualsiasi accenno al seno di Abramo). Sull'influenza dei lavori danteschi di Scartazzini tra Otto- e Novecento rimando per brevità a J. Vaucher-de-la-Croix, *Filologia e culto di Dante in Svizzera nell'età del Risorgimento*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», s. IX, CXVI, n. 2 (2012), pp. 539-563, part. pp. 557-561 (con bibliografia).

²³ «Yksi "Jumalaisen näytelmän" kuuluisimpia välikohtauksia» (W 40); «Kaksi pisalaista [...] ovat päähenkilöinä murhenäytelmässä, joka on Jumalaisen Näytelmän kuuluisimpia» (T 828).

pre sulla scorta di C, si soffermano con puntiglio sui deuteragonisti del dramma, distinguendo i figli di Ugolino Gaddo e Ugucione dai nipoti Nino detto il Brigata e Anselmo, il commento di T è gravemente lacunoso, e non è di alcun aiuto nella comprensione del testo.²⁴

Altrove T non problematizza e resta estraneo al dibattito in corso, come a proposito della *vexata quaestio* di *forse cui Guido vostro ebbe a disdegno* (Inf. X, 63). Conviene stavolta partire dalle versioni finniche. Leino traduce così:

Mä hälle: “Tule itsestään en tänne, hän saattajani on, mi tuolla vartoo, lie Guidos hänt’ei kyllin arvostanut” (L 63).	E io a lui: “Non vengo qui da me stesso, è mia guida colui che là attende, che il tuo Guido non deve aver apprezzato a sufficienza.
--	---

e commenta di conseguenza (in maniera indubbiamente molto piatta):

Guido Cavalcantiin isä, joka oli Danten aikainen kirjailija eikä nähtävästi ollut osannut kyllin kunnioittaa Vergiliusta (L 659).	<i>Il padre di Guido Cavalcanti, che era uno scrittore contemporaneo di Dante e a quanto pare non mostrava di onorare a sufficienza Virgilio.</i>
---	---

Wendelin non vuole contraddire Leino, ma non nasconde qualche perplessità: «Hänen [Guido] – Danten säkeistä päättäen – halveksiva taikka välinpitämätön suhtautumisensa Vergiliukseen on vaikeasti selitettävissä», ‘Il suo atteggiamento [...] sprezzante o indifferente nei confronti di Virgilio è difficile da spiegare’ (W 12). Se C era ancora molto cauto, il C-B opterà decisamente per l’interpretazione che individua in Beatrice l’oggetto del *disdegno*; come faranno tra gli altri, sulla scorta degli studi di Antonino Pagliaro (1950), Grabher, Provenzal e Sapegno. L’ipotesi opposta, quella più tradizionale (Virgilio), strenuamente difesa da Del Lungo e D’Ovidio, è quella prevalente per esempio nello Sc-Vd, in Pietrobono e in Porena. Oggi, sebbene la questione non si possa dire risolta del tutto, la maggioranza degli interpreti propende per Beatrice, soprattutto dopo una serie di magistrali interventi.²⁵

²⁴ Già in una conferenza del 1921, d’altronde, la Tuulio faceva di ogni erba un fascio citando i *quattro figlioletti di Ugolino* («[Ugolino] oli neljän pienen poikansa kanssa»; cito dal manoscritto della conferenza conservato nell’archivio del Suomalaisen kirjallisuuden seura, *Tyyni Tuulion arkisto*, kot. 5).

²⁵ Tra i quali, per brevità, segnalo semplicemente M. Tavoni, *Contributo sintattico al «disdegno» di Guido. Con una nota sulla grammaticalità e la leggibilità dei classici*, in L. Battaglia Ricci (a cura di), *Leggere Dante*, Ravenna, Longo, 2003, pp. 218-240.

Elina Vaara traduce così:

<p>Ja vastasin: “En saavu omin neuvoin; oppaani on se, joka vartoo tuolla; Guidonne ehkä häntä ylenkatsoi” (V 90).</p>	<p>E risposi: “Non vengo qui di mia iniziativa; è mia guida colui che là attende; forse il vostro Guido lo ha disprezzato.</p>
--	--

Anche la sua versione riferisce inequivocabilmente il pronome che esprime l’oggetto del disdegno («häntä») alla guida («oppaani»). T ribadisce quell’interpretazione, e cerca di spiegarla come frutto di quella predilezione per il volgare anziché per il latino di cui è traccia in *Vn* XXX.²⁶ L’ipotesi, già respinta in BB, è probabilmente prelevata ancora una volta dalla lunga glossa di C («altri, [dettero di cotesto disdegno] una ragione letteraria, affermando che il Cavalcanti fosse disprezzatore della lingua latina (citano il passo della V.N. XXX 16 [...]»), C 73), oppure da C-B. Comunque sia, è stupefacente che T non faccia alcuna menzione dell’ipotesi concorrente.

Dove T segna davvero un passo indietro rispetto a W, ma per eccesso di zelo, è per esempio a proposito dell’*Alessandro* di *Inf.* XII, 107, che per lei è solo e semplicemente Alessandro Magno, la cui crudeltà era nota a Dante per le storie di Paolo Orosio (T 814), mentre oggi i commenti tendono a privilegiare la pista che porta ad Alessandro di Fere. W, almeno, pur limitandosi a tradurre come al solito C, che inclinava decisamente per il Fereo (lo si apprezza da questo confronto), menzionava l’ipotesi alternativa.

<p><i>Alessandro</i>. Sono discordi i commentatori circa il tiranno ricordato qui dall’Alighieri (cfr. Moore, I 262). Secondo i più, è Alessandro tiranno di Fere in Tessaglia, insignoritosi del potere uccidendo il tiranno Polifrone nel 369 a. C.; uomo d’inumana crudeltà, delle violenze del quale Dante poté aver notizia da Valerio Massimo, IX 13 e da Cicerone, <i>De off.</i> II 7, 13. Secondo altri commentatori, specialmente antichi, è Alessandro Magno, re di Macedonia (n. 356, m. 323 a. C.), che Lucano, <i>Fars.</i> X 20, chiama «felix praedo»; ma gli elogi che Dante ne fa nel <i>Conv.</i> IV 11 e nel <i>De mon.</i> II 9 mostrano che quest’interpretazione è erranea (C 88).</p>	<p>Selittäjät ovat eri mieltä tämän Danten mainitseman tyrannin suhteen. Useimpien muk. hän on Feren tyranni Tessaliasta, joka anasti itselleen vallan surmaamalla tyranni Polyphrenoksen v. 369 e.Kr. ja johonka Dante oli voinut tutustua Ciceron kautta (<i>De off.</i> II 7. 13); toisten selittäjäin muk. hän on Aleksanteri Suuri, Makedonian kuningas, jota Lucanus (<i>Phars.</i> X 20) kutsuu: «felix praedo» (onnellinen ryöväri), mutta Danten toisaalla (<i>Convitossa</i> ja <i>De monarchiassa</i>) antamat kiittävät sanat hänestä sotivat tätä tulkintaa vastaan (W 14).</p>
---	--

²⁶ È noto che in precedenza si era pensato a una preferenza di Cavalcanti per la Filosofia sulla Poesia (Landino e poi altri). Altri aveva visto in Cavalcanti lo sprezzo della cortigianeria del poeta latino (Andreoli).

I commenti che circolavano negli anni in cui la Tuulio doveva preparare le sue schede non sono concordi: propendono per Alessandro di Fere Bosco, Grabher, Momigliano; per il Macedone Steiner, Scartazzini-Vandelli, Trucchi, Pietrobono; non prendono posizione Del Lungo, Porena, Sapegno. La menzione di Orosio lascia però credere che anche in questo caso la Tuulio attingesse al C-B oppure allo Sc-Vd.²⁷

Un'ultima scheda relativa al «Pape Satàn aleppe» di *Inf.* VII, 1. Se per Leino si trattava della deformazione di parole ebraiche che suonerebbero come 'Sputa, bocca di Satana, sputa fuoco, bocca di Satana' («sylje, Saatanan suu, sylje Saatanan suu tulta», L 658), sulla scorta della glossa di Gildemeister ispirata a un'ipotesi di Karl Heinrich Schier,²⁸ W (9), che si accosta sempre molto devotamente alle chiose del poeta-traduttore, conserva la spiegazione ma la riferisce a beneficio di inventario, con un certo scetticismo. T (810) taglia corto: le parole di Pluto, che molti hanno tentato di spiegare in vari modi, sono semplicemente uno sfogo rabbioso di fronte all'intrusione di un essere umano vivente nell'Oltretomba. Che la rabbia del demone sia dovuta al fatto che Dante è vivo è spiegazione che rimanda ancora una volta a Sc-Vd 51, che cita Graziolo Bambaglioli (come il Lana).

In definitiva, si può concludere che il commento di Tyyni Tuulio, almeno per quanto riguarda l'*Inferno*, trae prevalentemente alimento, oltre che dalle precedenti note di Wendelin, dal Casini-Barbi e dallo Scartazzini-Vandelli, commenti editi originariamente negli anni Venti del secolo. La Tuulio, per contro, pare aver ignorato, per necessità o libera scelta, le tante edizioni degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta: Grabher, Trucchi, Provenzal, Pietrobono, Momigliano, Porena, Sapegno, per dire di alcuni.²⁹ In sostanza, la studiosa, che si era formata nel crogiuolo della romanistica finlandese di fine Ottocento, trova ancora i suoi riferimenti sostanzialmente nell'erudizione della cosiddetta Scuola storica, mentre tende a ignorare l'esegesi idealistica. Eppure si era premurata di leggere il crociano *Breviario di Estetica* fin dal giugno del 1938, come testimonia una nota del suo taccuino di quell'anno.³⁰ Per lei, dunque, il lavoro di annotazione – previo l'accertamento del significato letterale del testo – deve limitarsi a suggerire l'identificazione storica

²⁷ Come farà poi per *Par.* XIX, 139, correggendo, a sproposito, la glossa di W che rimandava correttamente a Håkon V anziché a Håkon VII (E. Garavelli, *Minima Borealia*, cit., pp. 212-213; l'errore era già stato segnalato da R. Wis, *Dante e i paesi settentrionali*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*. Atti del III Congresso nazionale di studi danteschi (Melfi, 27 settembre-2 ottobre 1970), Firenze, Olschki, 1975, pp. 471-478, a p. 476.

²⁸ «Spei, Satans Mund, spei, Satans Mund, Feuer», 'Bocca di Satana, bocca di Satana, perché non vomiti fiamma. Leino ignora invece il suggerimento di BB («Le voci *pape* e *satana* sono probabilmente esclamazioni di meraviglia e di minaccia», BB 40).

²⁹ Non mi spingerei fino a Mattalia (1960) e Chimenz (1962) perché come si è visto il volume con la ritraduzione di Elina Vaara edito nel 1963 era già pronto qualche anno prima.

³⁰ Helsinki, Suomalaisen kirjallisuuden seuran arkisto, *Tyyni Tuulion arkisto*, kot. 8.

dei personaggi e a chiarire i contesti storici.³¹ Scrittura di servizio, il commento è compito da sbrigare con diligenza ma anche senza troppi indugi di natura critica ed estetica. Unica eccezione a questa regola è una citazione da De Sanctis giusto alla fine dell'*Inferno*, laddove si tratta di caratterizzare la triforme figura di Lucifero come «puro terrestre, inintelligente e bestiale».³² Non una citazione, come dire, all'ultima moda, ma che ricomparirà per esempio nelle edizioni Giacalone e Scorrano-Vallone (posteriori a quella di cui si parla), dunque destinata a una certa fortuna.

Rispetto a Wendelin non si può tuttavia negare che qualcosa sia cambiato. Mentre il giovane studioso, come era in fondo tipico della fiduciosa stagione positivista, è molto attento allo sfondo storico, tende a essere più reciso nelle proposte, e anche di fronte ai tanti dilemmi posti dal testo della *Commedia* in genere si concentra sulle ipotesi più probabili, lasciando cadere le alternative; la Tuulio, dall'alto di una consapevolezza decisamente maggiore, mostra un atteggiamento di maggior cautela, sfuma, evoca la polisemia del testo, non esita a sospendere il giudizio.

5. Può infine essere interessante valutare come i commenti entrino in relazione con il testo, s'intende le traduzioni che commentano. Se le note di Leino potrebbero essere interpretate come giustificazioni delle sue scelte traduttive (ma nella loro laconicità in realtà poco aiutano), il commento di W arriva per così dire *post eventum*, a giochi fatti. Sebbene con grande cautela, il giovane esegeta non si perita però di segnalare talvolta gli errori o le eccessive libertà del traduttore. Quanto alla Tuulio, essendo stata incaricata dall'editore di rivedere la versione della Vaara, si trovò nelle migliori condizioni possibili per influire sulle scelte dell'amica. Non sempre ne seppe approfittare. Vediamo, in chiusura, tre casi.

A proposito del Santo Volto di *Inf.* XXI, 48, W, di solito molto rispettoso verso Leino, commenta imbarazzato:

Kuuluu alkutestissä: Qui non ha loco il santo Volto (suom.: täällä ei ole santo Volton [palvonnann] paikka) ja viitannee siihen hartaaseen kunnioitukseen, jota Luccan asujamet osoittivat erästä sikäläisessä S. Martinon basilikassa säilytettävä, puuhun veistettyä Kristuksen kuvaa (santo Volto) kohtaan (W 25).

³¹ «Jo vanhan kielen oikeiden lukutapojen löytäminen on kysynyt tutkimista, samoin lukemattomien henkilöiden identifiointi, historiallisen taustan selvittely», 'già ha richiesto un congruo approfondimento l'esatta interpretazione della lingua antica, lo stesso l'identificazione degli innumerevoli personaggi e il chiarimento del contesto storico' (V VI).

³² «pelkästään maallinen, älytön ja eläimellinen, helvetti tai pahuus viimeisessä alennustilassaan» (T 829). Questo il passo originale: «Lucifero è il puro terrestre, inintelligente e bestiale, è l'inferno o il male nella sua ultima degradazione» (F. De Sanctis, *L'Ugolino di Dante*, in Id., *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, 1872, pp. 51-76, a p. 53).

Nel testo originale: Qui non ha loco il santo Volto [...] e deve riferirsi a quella reverente devozione che gli abitanti di Lucca mostrano verso un'immagine lignea di Cristo che si conserva nella locale basilica di S. Martino.

In effetti Leino aveva tradotto sbrigativamente: «“Ei tässä auta kuvain kumarukset!”», ‘Non serve inchinarsi a immagini!’ (L 129), cogliendo probabilmente il suggerimento fornitogli da una glossa dell'ex gesuita Giovanni Castrogiovanni, parafraste della *Commedia* nell'edizione da lui seguita.³³ La ritraduzione di Elina Vaara in questo punto è molto più fedele («Ei tänne Luccan Pyhät Kasvot sovi!», V 173), sicché anche la nota di Tyyntu Tuulio viene rimodulata (T 820).

Nemmeno la negligenza di L a proposito del «vento di Focara» (*Inf.* XXVIII, 89) sfugge alla coppia Vaara-Tuulio. La nuova versione («että heidän purjetuululensa / Focaran onnea ei tarvis pyytää», V 232), con annesso commento («“Focaran onnea”, hyvää purjetuulta he eivät enää tarvinneet, koska olivat saaneet surmansa ennen Focaran-vuoren myrskyjä», ‘Non ebbero più bisogno della “fortuna di Focara”, cioè di un propizio vento per navigare, dato che erano stati uccisi prima della burrasca che spira dal monte Focara’, T 825), rimette al centro il testo dantesco e non la sua parafrasi, come invece era nella traduzione di Leino («ett’ tarvis heidän enää / ei purjetuulta paluumatkallensa», ‘che non servisse loro più vento propizio per il viaggio di ritorno’, L 176). La sensazione è che qui Leino più che Dante traducesse Gildemeister: «Wird jene laden auf ein freundlich Wort / Und sorgen, daß um guten Wind zu beten / Sie nimmer brauchen noch um sichren Port». W non commenta.

In controtendenza, invece, *Inf.* XIX, 94-95 («Né Pier né gli altri tolsero a Mattia / oro od argento, quando fu sortito»), dove Leino confonde Mattia, successore di Giuda Iscariota, con Matteo («Ei Pietari, ei muutkaan Matteukselta / veroa vaatineet», L 119), probabilmente tratto in inganno dalla professione di pubblicano dell'apostolo, fissata nell'immaginario collettivo dalla meravigliosa tela di Caravaggio di San Luigi dei Francesi. Né G né BB si sentono in dovere di chiosare, essendo evidentemente troppo noto il racconto degli Atti degli Apostoli. W non passa sotto silenzio la stranezza («Arpa määräsi siksi Mattiaan eikä Matteuksen, kuten suomenoksessa on erehdyksestä sanottu», ‘Veramente il dado sorteggiò Mattia e non Matteo, come si dice erroneamente nella traduzione’, W 23), che sembra invece sfuggire sia a Vaara che a Tuulio. La prima propone una traduzione ricalcata su quella del predecessore («Ei Pietari tai muutkaan Matteusta / veroittaneet», L 119), la seconda non commenta.

³³ «Qui non ha luogo la santa effigie (del Redentore, dinanzi alla quale i tuoi Lucchesi sogliono incurvarsi in atto di profonda adorazione)» (BB 103). Sul Castrogiovanni (1818-1878): M. Aurigemma, *Castrogiovanni, Giovanni*, in *Enciclopedia Dantesca* [1970].

In conclusione, è innegabile che il commento di Tyyni Tuulio abbia costituito, e ancora costituisca, un utile sussidio per il lettore finlandese della *Commedia*, aggiornando e ricalibrando le note di Oiva Ensio Wendelin di cinquant'anni prima. Resta tuttavia l'impressione che il lavoro di annotazione sia stato condotto in modo non sistematico e in un periodo di tempo molto diluito, con l'aiuto di strumenti ancora validi ma piuttosto datati, senza particolari ambizioni, e probabilmente sotto il peso di circostanze biografiche non favorevoli. Forse un'occasione perduta, forse il massimo che si poteva fare allora, in un paese di confine e per un pubblico tutto sommato di nicchia. Certo è che, in una fase storica in cui si torna a parlare dell'opportunità di tradurre nuovamente, questa volta in prosa, il capolavoro di Dante, non è possibile non richiamare l'attenzione degli addetti ai lavori, e in particolare di chi si farà carico dell'impresa, sulla necessità di associare alle opportune competenze linguistiche un'adeguata informazione filologico-interpretativa. Che si potrà, anzi dovrà, palesare in un appropriato corredo di note esplicative.

GLI AUTORI

CHIARA CAPPuccio, Universidad Complutense de Madrid

CARLOTA CATTERMOLE ORDÓÑEZ, Universidad Complutense de Madrid

ANNA GABRIELLA CHISENA, Università di Bologna

GIULIA GAIMARI, Università di Bologna

ENRICO GARAVELLI, Helsingin Yliopisto

GIUSEPPE LEDDA, Università di Bologna

MARIA MAŚLANKA-SORO, Università Jagellonica di Cracovia

DAVIDE MESSINA, University of Edinburgh

ANDREA ALDO ROBIGLIO, KU Leuven

VALENTINA ROVERE, Helsingin Yliopisto

JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Universidad Complutense de Madrid

Finito di stampare nel mese di marzo 2022
per i tipi di Bologna University Press