



A.D. MDLXII



M.I.U.R

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
Dipartimento di Teorie e Ricerche dei Sistemi Culturali

Dottorato di Ricerca in Scienze dei Sistemi Culturali
Ciclo XXII

Area 10 – Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico artistiche
L-FIL-LET/14 – Lingua e letteratura italiana e letterature comparate

Coordinatore: Prof. Aldo Maria MORACE

La Divina Commedia e l'apocatastasi di Origene

Tutors:

Prof. Aldo Maria MORACE

Prof. Marco MAULU

Dottorando: Antonio SORO

Anno Accademico 2008-2009

A mio padre. Nel deserto abbiamo bevuto assieme l'acqua del pozzo, dolce «comme une fête...née de la marche sous les étoiles»; lungo il cammino abbiamo imparato che «l'essentiel est invisible pour les yeux».

Hoc est celum deliciarum Domini, de quibus delitiis dicitur contra Luciferum per Ezechielem: "Tu signaculum similitudinis, sapientia plenus et perfectione decorus, et in deliciis Paradisi Dei fuisti».

Epistola a Cangrande, XXVII, 26 e 28

Accessi confinium mortis et, calcato Proserpinae limine, per omnia vectus elementa remeavi; nocte media vidi solem candido coruscantem lumine; deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proximo.

Apuleio, L'Asino d'oro, XI,23

Premessa

Gli antefatti

E' con una certa emozione che in questa sede, al termine del triennio di dottorato di ricerca, si presenta una relazione su uno studio dantesco le cui premesse, a ben vedere, si possono individuare anni addietro: premesse con radici in un terreno reso fertile dalle letture e dalle passioni culturali. Quando si è cominciato ad aprire la *Divina Commedia* correva l'estate del 2004. A quel tempo, di Dante il relatore di questa tesi conosceva in realtà molto poco: la struttura del poema, alcuni canti più, altri meno, ed aveva solo un'infarinatura generale sul contenuto tematico delle opere minori.

Si entrava dunque davvero in una «selva oscura», e leggendo i voluminosi commenti si restava da una parte affascinati, mentre dall'altra ci si sentiva assai sperduti, constatando l'ignoranza dalla quale si partiva. Al fine di acquisire gli elementi necessari per una futura attività di insegnamento, l'approccio al testo dantesco faceva affidamento soprattutto su un'edizione critica per le scuole medie superiori, quella di Tommaso Di Salvo. Più tardi ci si accorse di quanto poteva essere utile per cominciare un'edizione tanto chiara, scritta in un linguaggio molto semplice, accompagnata da una parafrasi completa, con a nota anche l'approfondimento di diverse tematiche storiche, antropologiche, religiose.

L'edizione del Di Salvo metteva dinanzi ad un testo le cui tortuosità dovute alla lingua di Dante venivano eliminate - senza venir meno al rigore storico e filologico - così da potersi concentrare in buona parte sull'ermeneutica. Era destino che ci si innamorasse dell'opera che si stava leggendo, della cui bellezza e profondità non si cessava di meravigliarsi: instancabilmente si contemplavano le simmetrie, gli equilibri, le descrizioni, i caratteri, i ritmi, le torniture dei versi. Se, come detto, ci si incamminava per sentieri bui, è pur vero che si portava con sé, per così dire, un kit di illuminazione di non poco conto: si aveva dalla propria un bagaglio culturale di storia delle religioni maturato negli anni per passione, che si era potuto affinare allorquando, grazie ai missionari del Pontificio Istituto Missioni Estere di Sassari Nicola Manca e Luigi Soletta, si riuscì ad avvicinare ambienti del dialogo interreligioso fra cristiani, hindu e musulmani; ambienti che

gravitavano intorno al Centro Studi Religiosi Comparati “Edoardo Agnelli” di Torino.

Ed era appunto con lo sguardo dello storico delle religioni che si aprivano le prime pagine della nota edizione del poema per le scuole medie superiori. Dalla propria si aveva anche una preparazione sullo gnosticismo che si andava consolidando, frutto di scambi culturali con amici; inoltre si possedeva una conoscenza delle religioni asiatiche che affondava in parte le radici in un *humus* per certi aspetti un po' fantasioso, fatto anche di luoghi comuni. Sostanzialmente, le nozioni non mancavano, ma c'era anche molto entusiasmo, abbastanza da togliere alla televisione lo spazio serale, per dedicarlo ad un poema che, giorno dopo giorno, poneva interrogativi sempre nuovi che, con sorpresa, la modesta preparazione di cui si disponeva già permetteva di organizzare in schemi. La sorpresa maggiore la si ebbe però quando, a poco a poco, si cominciarono a trovare risposte che, incredibilmente, erano rivelatrici di un cammino interpretativo nuovo.

Si navigava per rotte non segnate sulle mappe, e ciò non faceva che invogliare a nuove ricerche, sempre più impegnative ma via via ulteriormente affascinanti. Si usciva da poco tempo dalla lettura di diverse opere del teologo e paleontologo Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955), soprattutto *Il fenomeno umano*,¹ con cui il gesuita francese diede una sistemazione teleologica all'evoluzionismo. Suggestionati dal suo «*Comment je crois*»,² e colpiti dalla sua visione teologica evoluzionistica, si avvertiva però nel contempo un fascino profondo per gli autori cristiani antichi, nonché per la Tradizione universale ed il suo sistema simbolico. Incapaci di uscire dall'antinomia, ed in fondo sedotti da quel vuoto che pareva incolmabile, dopo avere individuato alcuni elementi 'anomali' grazie alla fenomenologia, ci si addentrò sempre più tra le terzine della *Commedia*.

In definitiva, si era anche scoperto che una certa compatibilità fra l'origenismo - che sempre ha, più o meno segretamente, accompagnato la Chiesa nel suo cammino bimillenario - e le teorie del «gesuita proibito» poteva anche

¹ In Italia è edito da Queriniana. La prima edizione francese è *Le phénomène humain*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1956.

² P. TEILHARD DE CHARDIN, *Comment je crois* in *Oeuvres de Teilhard de Chardin*, Paris, Éditions de Seuil, 1969, pubblicato in Italia da Queriniana col titolo *La mia fede. Scritti teologici*, Brescia, 1993.

esserci. Nel filone che andava dalle antiche teorie stoiche a quelle di Origene e fino alle teorie teilhardiane, si possedeva forse dopo un po' una certa predisposizione ad individuare, da pochi elementi, le idee di redenzione universale che potevano filtrare tra le righe di un testo letterario.

In una linea culturale diametralmente opposta a padre Teilhard si trovava Guénon, che un amico aveva fatto conoscere all'autore della presente tesi proprio con l'*Esoterismo di Dante*. Gli studi su Plotino³ di quell'amico, poi, erano accattivanti, aperti a mille interrogativi.

La personale produzione letteraria, inoltre, aveva inspiegabilmente i contorni sfumati di una gnosi antica, e per quanto ci si sforzasse di scrivere diversamente, ci si accorgeva di non essere in grado che di trattare della vita, del suo morire e rigenerarsi, e di farlo spontaneamente con un simbolismo antico. Col viaggio in Giappone, compiuto nel 2000, le idee più grossolane sul fenomeno religioso poterono essere affinate, così da consentire l'amalgamarsi di un insieme di conoscenze in un sistema organico; come un mosaico che forniva dell'Oriente un'immagine che, nei suoi elementi simbolici, poteva permettere di far luce anche su aspetti della spiritualità occidentale che, all'interno del proprio contesto, potevano in precedenza risultare indistinguibili dal *totum*.⁴

³ R. MONAGHEDDU, *Plotino e gli gnostici in un'epoca di angoscia*, Università di Sassari, 1994.

⁴ Si ricorda a tale proposito come i miti giapponesi tramandino anch'essi discese agli inferi archetipiche; si menziona qui la discesa nello *Yomi* - il paese dei morti - del *kami* Izanagi, nel tentativo di riportare in vita la consorte divina Izanami. Come in altri contesti mitologici, è l'elemento femminile a scendere negli inferi, mentre il maschile è quello che sta 'in alto' e va incontro. Nei miti antichi egiziani, la dea Iside è associata alla rigenerazione di tutti gli esseri. Iside "la Nera", da cui in Europa presero colore le Madonne nere della più remota tradizione cristiana, è il femminile oscuro che nella fenomenologia si ricollega alla terra madre, fertile ed arida se non fecondata dal sole-Osiride (che, a differenza della sorella e consorte, è associato ad una simbologia di luce). Nel mito di Osiride, tuttavia, è il maschile a morire e ad essere rigenerato. Ma questo non toglie che la rinascita ha sempre per tramite l'elemento femminile, che è associato alla terra vergine. Van der Leeuw riporta quanto scrive Otto Kern, dove afferma che «Non esiste sulla terra niente di più sacro della religione della madre, perché risale al mistero inciso più profondamente nell'anima nostra - la relazione del figlio con la madre» (O KEM, *Die griechischen Mysterien der klassischen Zeit*, 1927, 24; citato da G. VAN DER LEEUW, *Fenomenologia della religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, 67). Nell'antica Grecia, scriveva allora Van der Leeuw (§10.1) «le più antiche immagini divine sono quelle della terra Madre». Non è il caso di soffermarci sulle statue in seguito rinvenute in luoghi diversi, poste in relazione col culto della "Madre Mediterranea". Della lunga argomentazione di Van der Leeuw possiamo qui evidenziare alcuni punti-chiave. In primo luogo, dopo aver ricordato la concezione della natura come una madre di S. Francesco nel cantico delle creature («...sora nostra madre Terra | la quale ne sustenta e governa | e produce diversi fructi con coloriti flori et herbas»; *ibidem*), egli ricorda (§10.2) l'importanza del culto della madre presso i Greci, notando come esso fosse collegato ai cicli agricoli: Demetra era un culto agricolo, poiché era la divinità del grano (che nella simbologia rinvia indirettamente al culto del sole, poiché le spighe raggiungono il pieno della maturazione in giugno; ed esso è alimento vitale per tutti gli esseri come la luce è fondamentale alla vita). Le «sorelle» di Demetra «si ritrovano in tutto il mondo, dalla *Roggenmuhme* tedesca [...] fino alla

Fu così che, nell'estate del 2004, illuminando la «selva oscura» con le lampade della fenomenologia, si aprì la *Divina Commedia* e si cominciò una lettura che, come già detto, dopo qualche giorno, generava via via sempre nuovi interrogativi. Per chi fosse partito dai postulati di Durkheim, per il quale l'individuo non può che uniformarsi intellettualmente e culturalmente al gruppo,⁵ non ci sarebbe stato da attendersi alcun nuovo sentiero in precedenza non esplorato, o solo parzialmente percorso. Postulando invece la possibilità che alcuni individui potessero esprimere e rielaborare idee provenienti da contesti culturali esterni al gruppo o appartenenti a sottogruppi, nuove strade potevano risultare percorribili. Si ritornerà a calcare quel sentiero, cercando di esporre la catena di deduzioni e di ipotesi che hanno condotto alla conclusione ultima: la *Divina Commedia* pare celare la redenzione universale di Origene, la salvezza per tutte le creature inclusi i demoni.

madre del riso di Giava e alla madre del granturco del Messico» (Ivi, 69). Presso i germanici vi è la figura di «colei che personifica la terra arata e coltivata» (*ibidem*). I Greci vedevano nella terra «Gaia, Κουρσοτόφος, e i κοῦροι sono la sua progenie, sia vegetale che animale o umana[...]. Gli elementi naturali non sono affatto allegorizzati [...]. Ma si ha l'impressione di un'essenza comune alla vita dell'uomo e a quella della terra, la quale è considerata una donna, mentre la donna si considera appartenente alla terra». (*ibidem*). Questa simbologia riguarda anche la figura della Madonna: ella «è esaltata paragonandola ad una terra “terra non dum opere compressa, non dum sementi subacta” (Tertulliano); “terra non arabilis, quae fructum parturiit (Adamo da San Vittore). Inversamente, la terra è chiamata madre. Gli indù hanno trasferito l'adorazione di Durgā Kālī, la madre terribile, la madre-morte, alla terra dell'India, salutata con le parole *bande mataram*, “salve madre”. E la santa terra russa è inseparabile dalla Madre di Dio nelle concezioni popolari: lacrima prima della battaglia, e dopo la battaglia piange i figli caduti [...]. Anche in epoca più tarda e romantica, che alla potenzialità preferisce lo struggimento sentimentale, l'immagine che pur sempre si ripresenta allo spirito è quella, antichissima, del campo fertile; sebbene alla terra e al frutto, troppo prosaici, vengano sostituiti i più teneri boccioli e fiori» (*ibidem*). Riguardo ad Iside, che nella nostra trattazione assume una rilevanza estrema, la dea «rappresenta la “signora della casa” per eccellenza, madre di famiglia devotamente fedele al marito e al figlio». Ovviamente, esistono i rovesci: la madre materna e quella matrigna, ma entrambe racchiudono il mistero della natura, celebrata nella letteratura con espressioni e toni differenti a seconda dei punti di vista degli autori. Ecco allora, scrive Van der Leeuw, binomi quasi antinomici, come Artemide-Afrodite; dobbiamo qui ricordare Diana ed Ecate, aspetti opposti di un'identica realtà evidenziata da Guénon nell'*Esoterismo di Dante* (*L'esoterismo...*, p. 33), realtà che, fa notare il metafisico francese, rimanda alle due porte solstiziali. Riguardo alla relazione fra vergine e madre, lo studioso tedesco metteva in evidenza il fatto che essa per gli antichi non era affatto contraddittoria. La vergine per gli antichi era una donna pura, magari una futura madre: «Hera è vergine, fidanzata e sposa; Artemide vergine e madre.[...] Soltanto nella Chiesa Cattolica la venerazione per la Madonna è diventata culto della santa verginità. Nel mondo antico, la fecondità è assai più potente e più sacra della castità [...]. Demetra e Iside sono madri; Maria, loro continuatrice, è insieme vergine e madre. Nonostante l'ideale della verginità, la Chiesa non ha potuto abbandonare il personaggio della madre» (ivi, pp. 71-72). I “riti della camera di mezzo” citati da Guénon nell'*Esoterismo di Dante*, come si avrà modo di constatare, sono in stretta relazione con la *Commedia*, che esotericamente fa della terra la sposa celeste, la madre dalla quale origina il mondo cristico, la realtà redenta. Trattandosi di un elemento appartenente alla tradizione universale, deve essere tenuto presente nell'analisi delle cantiche.

⁵ Cfr. E. DURKHEIM, *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano, Ed. di Comunità, 1963.

La ricerca

Si comincia dunque l'esposizione di un lavoro che ha appassionato profondamente, e che è il risultato non solo di studi assidui nel settore letterario e religioso, ma è pure, in realtà, il coronamento di un percorso umano e di una riflessione interiore. Ma, purtroppo, questa è l'unica parte che qui non può essere trattata; ed è un peccato, perché non sarebbe meno importante delle altre (ed in fondo, a ben vedere, ha costituito un requisito indispensabile quanto il bagaglio nozionistico). Senza quel percorso - a dire il vero più arduo di quello culturale - ogni sforzo intellettuale sarebbe stato vano perché compiuto alla cieca. Aveva forse ragione Apuleio quando, nelle parole di Lucio citate in apertura di questo volume, tra le righe dichiarava che ogni vera iniziazione parte anzitutto dalla personale esperienza. A chi a fare ricerca sta imparando, è sembrato di poter dedurre, in ultima analisi, che per fare un ricercatore si debba anzitutto costruire l'uomo (opera che ovviamente richiede un'intera vita), e che non esista vera ricerca senza che vi sia un itinerario per il quale si dovrebbe incamminare tutta la persona, nella sua integrità.

Un ringraziamento al tutor che, camminandomi fianco a fianco in questa coinvolgente indagine, ha saputo guidarmi con sapienza dal diletterantismo al professionismo, incoraggiandomi nei successi ma anche insegnandomi ad accettare talvolta le sconfitte; a non precipitare le conclusioni; a non muovere un passo senza il necessario rigore scientifico e filologico.

Nella prima parte della trattazione ci si concentrerà sull'analisi testuale; si è tentato di presentare deduzioni e scoperte di nuovi elementi nella successione cronologica reale, poiché si è preferito far memoria, per quanto possibile, della catena riflessioni che, a posteriori, hanno condotto verso precise conclusioni. La seconda parte, principalmente di storia degli effetti, non appare, per i suoi contenuti, meno interessante per le possibilità di studio offerte alla critica: su una struttura storico-filologica si è tentato di mostrare quanto sia oggi necessaria un'ermeneutica finalizzata a fornire sostegno alla filologia. Non si argomenta dunque attorno ad una generica teoria delle regole interpretative, ma si discute di una scienza che dovrebbe avere per scopo quello di restituire ai contemporanei il senso originario di un'opera - servendosi di una minuziosa analisi supportata da varie scienze - così da poter scartare quelle spiegazioni che risultassero contestualmente incompatibili. Insomma, lo scopo di tale ermeneutica è

spiegare il senso del testo in base a presupposti oggettivi (il significato grammaticale delle parole e le loro variazioni storicamente

condizionate) e soggettivi (le finalità e le intenzioni degli autori). L'ermeneutica ebbe origine nel periodo dell'ellenismo in connessione con lo studio e l'edizione dei testi classici (per es. quelli di Omero); più tardi si sviluppò nell'ambito dell'esegesi della Bibbia (ermeneutica biblica). [...] Essa mira a cogliere il significato profondo del testo, dopo aver analizzato diversi presupposti ideologici, a seconda delle epoche, delle teologie, degli ambiti confessionali, delle motivazioni filosofiche o sociologiche.⁶

Particolare sviluppo ha avuto proprio l'ermeneutica biblica, tanto sofisticata da essere ormai considerata un sistema interagente di scienze propedeutiche diverse. Essa

indica le regole teoretiche per identificare, conoscere e usare i sensi biblici che si trovano nella Sacra Scrittura. Si divide in *neomatica* [corsivo nostro], che insegna a classificare i sensi biblici, *euristica* [id.], che offre i criteri della ricerca dei sensi biblici, e *proforistica* [id.], che propone i principi per l'uso teorico e pratico dei sensi biblici.⁷

Nel settore critico letterario, purtroppo, tale evoluzione ancora non è completa. Senza ulteriori indugi, si procede con l'esposizione. Consci di non aver detto tutto su di un tema davvero inesauribile, la speranza è di riuscire a comunicare, anche ad occhi analitici e concentrati su un giudizio oggettivo, un poco di quella emozione che ha accompagnato l'autore di questa trattazione. Egli, nel viaggio compiuto sulle orme del grande fiorentino, ha avuto la fortuna di osservare un'armonica sinfonia di culture e fedi, in virtù di quella posizione unica e privilegiata, priva di punti fissi attorno, propria di chi cerca di muoversi lungo l'asse del mondo. Si prova a condividere quest'esperienza sopraffina, nella speranza che, per molti altri volenterosi, le scoperte mostrate in queste pagine inducano altri ad ulteriori studi e approfondimenti e che, a volume chiuso, un nuovo panorama si stagli, e che oltre ancora si disveli un orizzonte prima invisibile, poiché una notte sin troppo lunga sembra averlo sottratto agli sguardi contemplativi.

⁶ JOZEF HERIBAN, *Dizionario terminologico-concettuale di scienze bibliche e ausiliarie*, Roma, Libreria Ateneo Salesiano, 2005, 341; traduzione dallo slovacco riveduta ed ampliata; (tit. orig. *Príručný Lexikón Biblických Vied*, Roma, «Biblica 4 – Acta Academica Slovaca 46», Istituto Slovacco dei SS. Cirillo e Metodio, Roma-Cleveland, OH 1992. Vydavateľstvo Don Bosco, Bratislava 21994. 31998 [=PLBV].

⁷ *Ibidem*.

PARTE PRIMA. ANALISI TESTUALE

Le simmetrie

Davanti al testo dantesco non può che colpire chiunque, anche un profano, la regina delle evidenze, e cioè che la macrostruttura è impostata sulla simmetria a multipli di 3. Tre cantiche corrispondenti a tre regni oltremondani rivelano le simmetrie che maggiormente pongono interrogativi. Nulla più di esse suggerisce una prima impressione di “realtà parallele”, che nell’esoterismo della Cabala propriamente detta corrispondono alle *sephirot* ma che, nella loro triplicità, nella tradizione cristiana sono da ricollegarsi anzitutto ai tre stati dell’anima. Una spiegazione non ‘esotica’ è fornita, sorprendentemente da Gasparo Gozzi (1713-1786), del quale parleremo nella seconda parte. Egli, nella sua difesa del poema dantesco dagli attacchi del gesuita Saverio Bettinelli (Mantova 1718 – ivi 1808), scriveva:

Il censore non mi può negare ch’ io possa interpretare il senso allegorico di quel poema secondo la volontà del poeta, e dire che que’ tre luoghi così descritti vogliono significare lo stato delle anime mentre che sono nel corpo loro.⁸

Tuttavia, come è ovvio, le simmetrie non necessitano di per sé, almeno in partenza, di spiegazioni esoteriche di sorta, poiché la simbologia del numero 3 si inquadra perfettamente nel contesto dell’ortodossia cristiana: per i cristiani è il numero del Dio uno e trino, ed è pertanto numero perfetto. Tuttavia, il numero 3 è numero “universalmente fondamentale”. Esso anzitutto rinvia al trinomio Cielo-Terra-Uomo, ciò che nella tradizione orientale viene chiamato la *Grande Triade*. Pierre Grison scrive sul terzo numero naturale:

Il tre è universalmente un numero fondamentale. Esprime un ordine intellettuale e fondamentale. Esprime un ordine intellettuale e spirituale, in Dio, nel cosmo e nell’uomo. Sintetizza la triplice unità dell’essere vivente o risulta dalla congiunzione di 1 e di 2, prodotto dall’Unione del Cielo con la Terra. «Il Tao produce uno; uno produce due; due produce tre...» (*Tao-te ching*, 42). Ma più sovente il numero 3, primo dispari, è il numero del Cielo e 2 il numero della Terra, poiché uno è anteriore alla loro polarizzazione. 3, dicono i Cinesi, è un numero perfetto, espressione della totalità, del compimento: non può esservi aggiunto nulla. E’ il compimento della manifestazione: l’uomo,

⁸ G. GOZZI, *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante attribuita ingiustamente a Virgilio*, in *Opere in versi e in prosa del conte Gasparo Gozzi veneziano*, VI, Venezia, Carlo Palese, 1794, 263.

figlio del Cielo e della Terra, completa la Grande Triade. [...] Il buddhismo ha la sua espressione compiuta in un Triplice Gioiello o *Triratna* (*Buddha, Dharma, Sangha*) che i taoisti hanno tradotto con *Tao, Libri, Comunità*. Il tempo è triplice (*Trikāla*): passato, presente, avvenire; il mondo è triplice (*Tribhuvana*): *Bhu, Bhuvā, Svar*, terra, atmosfera, cielo; anche per la religione indù la manifestazione divina è triplice (*Trimūrti*): Brahma, Vishnu, Shiva, aspetto produttore, conservatore, trasformatore, corrispondenti alle tre tendenze (*guna*): *rajas, sattva, tamas*, espansivo, ascendente o centripeto, discendente o centrifugo...⁹

Inutile proseguire oltre: sole-terra-luna, acqua-terra-fuoco, potremmo aggiungere intuitivamente senza doverci pensare più di qualche istante. Ma ciò che interessa qui, soprattutto, è la simbologia della Triade, poiché può venir connessa al simbolismo della Terra Madre (cfr. n. 3). Prendiamo in esame dunque alcune simmetrie estremamente evidenti, senza escludere un loro significato ‘morale’, cioè cogliendo anzitutto nel parallelismo una volontaria proiezione di vizi e virtù in simili contesti umani. Tuttavia, non escludiamo a priori la possibilità che le simmetrie celino un altro significato. Guénon, giova qui notarlo, in merito ad esse scriveva:

Les trois phases auxquelles se rapportent respectivement les trois parties de la *Divine Comédie* peuvent encore s'expliquer par la théorie hindoue des trois *gunas*, qui sont les qualités ou plutôt les tendances fondamentales dont procède tout être manifesté [...]. Il existe précisément un texte védique où les trois *gunas* sont ainsi présentés comme se convertissant l'un dans l'autre en procédant selon un ordre ascendant [...]. Ce texte donne comme un schéma de l'organisation des trois mondes, à partir du chaos primordial des possibilités, et conformément à l'ordre de génération et d'enchaînement des cycles de l'existence universelle. D'ailleurs, chaque être, pour réaliser toutes ses possibilités, doit passer, en ce qui le concerne particulièrement, par les états qui correspondent respectivement à ces différents cycles, et c'est pourquoi l'initiation, qui a pour but l'accomplissement total de l'être, s'effectue nécessairement par les mêmes phases: le processus initiatique reproduit rigoureusement le processus cosmogonique, selon l'analogie constitutive du Macrocosme et du Microcosme.¹⁰

⁹ P. GRISON in J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli...*, II, 486-87.

¹⁰ R. GUENON, *L'ésotérisme de Dante*, Paris, Gallimard, 1957, 48-50. Trad. it. «Le tre fasi alle quali si riferiscono rispettivamente le tre parti della *Divina Commedia* possono anche essere spiegate attraverso la teoria indù dei tre *guna*, che sono le qualità, o meglio le tendenze fondamentali, dalle quali procede ogni essere manifestato [...]. Esiste un testo vedico in cui i tre *guna* sono presentati come mutatisi l'uno nell'altro procedendo secondo un ordine ascendente[...]. Questo testo fornisce una sorta di schema

Guénon vedeva nella *Commedia* l'allegoria di un rituale iniziatico, e non è dato sapere con certezza se si riferisse all'apocatastasi. Nell'incontro avuto con Jean Pierre Laurant a Bordeaux, il massimo biografo del noto e discusso metafisico ha sostenuto come probabile che Guénon non pensasse che, nella *Divina Commedia*, vi sia l'apocatastasi, ma che egli interpretasse il poema come allegoria di una iniziazione personale di Dante. Con tutta la stima personale per il professor Laurant e per la sua indiscussa competenza sull'insigne pensatore francese, si ritiene che l'ipotesi di stretta connessione con l'origenismo non andrebbe affatto scartata. Se, infatti, «il rituale iniziatico riproduce rigorosamente il processo cosmogonico», allora per Guénon l'apocatastasi nel poema dantesco doveva essere contemplata almeno come possibilità.

Infatti, per aprire una breve parentesi filologica in questa sezione, a tale proposito andrebbero ricordate le parole di Albert de Pouvourville (1861-1940) e Léon Champrenaud¹¹ (quest'ultimo 1879-1925; entrambi noti nella chiesa neognostica di Synesius fondata nel 1890 - alla quale apparteneva pure Guénon¹² - coi nomi di Matgioi e di Sisera) nell'opera *Gli insegnamenti segreti della Gnosi*,¹³ essi

dell'organizzazione dei tre mondi, a partire dal caos primordiale delle possibilità, deve passare, in ciò che lo riguarda in particolare, attraverso gli stati che corrispondono rispettivamente a quei diversi cicli, ed è questo che l'iniziazione, che ha come fine la realizzazione totale dell'essere, si compie necessariamente attraverso le stesse fasi: *il processo iniziatico riproduce rigorosamente il processo cosmogonico* [corsivo mio], secondo l'analogia costitutiva del Macrocosmo e del Microcosmo». (ID., *L'esoterismo di Dante*, Milano, Adelphi, 68-71).

¹¹ «Verosimilmente, il Patriarca [Synesius] gli fa conoscere Léon Champrenaud...» (J. P. LAURANT, *René Guénon. Esoterismo e tradizione*, Roma, Mediterranee, 2008, 39; tit. orig. *René Guénon. Les enjeux d'une lecture*, Éditions Dervy, Paris, 2006). Oltre a ciò, lo stesso Laurant riporta che «a fargli conoscere [a Guénon] il Sufismo e il Taoismo saranno Matgioi e Ivan Aguéli [...]» (ivi, 46). Ma l'aspetto più curioso del rapporto fra Guénon ed Albert de Pouvourville Laurant lo riporta alla nota 71 di p. 49: Laurant parla della carriera militare di quest'ultimo, in particolare del suo viaggio a Tonchino (1887-1889) dopo essersi arruolato nella Legione straniera. Lì egli «viene iniziato alla lingua vietnamita, assieme all'oppio e al Taoismo, religione che al tempo si poteva conoscere e praticare in quelle remote regioni, dove erano solidamente radicate confraternite come il Loto bianco» (*ibidem*). Nella citata nota poi specifica: «Egli [A. de Pouvourville] pubblicò nel 1908 un opuscolo, *L'Opium, sa pratique, e continuò a fumare per tutta la vita, in compagnia degli amici (e dello stesso Guénon)* [corsivo nostro] nonché del ministro delle Colonie Albert Sarraut, che alla sua morte riuscirà a recuperare tutte le sue pipe d'avorio». L'allontanamento di Guénon da Albert de Pouvourville e dalla cerchia di vecchi amici avverrà solo nel 1920, col suo non definitivo ritorno al cattolicesimo, giudicato un tradimento dai fratelli della Chiesa gnostica (cfr. ivi, 61-2).

¹² Guénon, che conosceva molto bene i due, fu vescovo nella Chiesa neognostica di Léonce Fabre desx Essarts (Synésius) col nome di Palingénius; dal 1909 al 1912 diresse inoltre la rivista *La Gnose*, organo della stessa Chiesa.

¹³ A DE POUVOURVILLE, L. CHAMPRENAUD, *Gli insegnamenti segreti della Gnosi*, San Donato (MI), Pizeta, 1999. Tit. orig. *Les enseignements secrets de la Gnose*, Milano, Edidit- Arché, 1999.

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

scrivono: «La ricostituzione dell'Universale Adamo, nella pienezza della Virtù e della Conoscenza, non potrà attuarsi se non quando tutte le particelle da riunire saranno passate attraverso tutte le condizioni di tutte le vite [...]».14 Per eliminare le ambiguità, quattro pagine dopo viene tolto ogni dubbio: «L'antica formula indù: "L'universo non sarà salvato se un solo essere non sarà salvo" sussiste, nella Gnosi, con tutta la sua necessità filosofica e la sua ampiezza universale».

E allora Guénon – vescovo della Chiesa gnostica nella quale furono vescovi sia Sisera che Matgioi - non poteva che aver fatto suo questo credo di fondo della comunità che includeva l'apocatastasi; *Gli insegnamenti segreti della Gnosi* fu un'opera alla quale Guénon «fece esplicito riferimento (...) a proposito della "Tradizione, [che], infatti, ammette non solo la pluralità dei mondi abitati, ma anche la pluralità delle umanità sparse su questi mondi" (*Études sur la Franc-Maçonnerie*, II, p. 297, nota 2)».15

Guénon non avrebbe citato un'opera professante l'apocatastasi senza dividerla; e, del resto, egli doveva ipotizzare questo elemento fideistico anche in Dante. Se, infatti, egli postulava l'appartenenza del poeta fiorentino alla immutabile tradizione spirituale di carattere universale, e se egli vedeva questa tradizione rinnovata nella Chiesa gnostica della quale era vescovo, allora egli doveva concludere che l'allegoria dantesca riproduceva un processo cosmologico che conduce alla redenzione universale, secondo una tradizione lapalissianamente immutabile nel tempo.

Tornando all'analisi del testo dantesco: si tenga presente, come premessa, che – come è noto - gli inferi di Dante sono gli stessi dell'*Eneide* di Virgilio. Al riguardo, Guénon scriveva che

Sans doute, si Dante prend Virgile pour guide dans les deux premières parties de son voyage, la cause principale en est bien, comme tout le monde s'accorde à le reconnaître, le souvenir du chant VI de l'*Énéide* ; mais il faut ajouter que c'est parce qu'il y a là, chez Virgile, non une simple fiction poétique, mais la preuve d'un savoir initiatique incontestable. Ce n'est pas sans raison que la pratique des *sortes virgilianae* fut si répandue au moyen âge; et, si on a voulu faire de Virgile un magicien, ce n'est là qu'une déformation populaire et exotérique d'une vérité profonde, que sentaient probablement, mieux qu'ils ne savaient l'exprimer, ceux qui rapprochaient son œuvre des Livres

14 Ivi, 35.

15 Ivi, in quarta di copertina.

sacrés, ne fût-ce que pour un usage divinatoire d'un intérêt très relatif. D'autre part, il n'est pas difficile de constater que Virgile lui-même, pour ce qui nous occupe, a eu des prédécesseurs chez les Grecs, et de rappeler à ce propos le voyage d'Ulysse au pays des Cimmériens, ainsi que la descente d'Orphée aux Enfers ; mais la prouve-t-elle rien de plus qu'une série d'emprunts ou d'imitations successives? La vérité est que ce dont il s'agit a le plus étroit rapport avec les mystères de l'antiquité, et que ces divers récits poétiques ou légendaires ne sont que des traductions d'une même réalité: le rameau d'or qu'Énée, conduit par la Sibylle, va d'abord cueillir dans la forêt (cette même «selva selvaggia» où Dante situe aussi le début de son poème) c'est le rameau que portaient les initiés d'Éleusis...¹⁶

Cogliamo alcune delle simmetrie più evidenti:

1. Alla *selva oscura* infernale corrisponde l'Eden nel purgatorio;
2. in luogo delle fiere situate nella *selva oscura*, nell'Eden troviamo degli animali fortemente simbolici;
3. nell'*Inferno* abbiamo una zona per gli ignavi; nel *Purgatorio* ad essa ne corrisponde un'altra per i pigri;
4. all'ingresso dei primi due regni incontriamo due vecchi dal «pel bianco»: Caronte e Catone;
5. se nella prima cantica abbiamo gli eretici, nella seconda abbiamo gli scomunicati;
6. in entrambe le cantiche vi sono delle soglie da varcare, e dei guardiani davanti ad esse;
7. in entrambe vi sono dei traghettatori di anime e dei guadi;
8. in entrambe vi sono gironi o cerchi, con nove suddivisioni; nove cieli nella terza cantica;

¹⁶ R. GUÉNON, *L'ésotérisme...*, 38-9. Trad. it.: «non c'è dubbio che, se Dante sceglie Virgilio come guida nelle prime due parti del suo viaggio, la ragione principale, sulla quale tutti concordano, è il ricordo del canto VI dell'*Eneide*; bisogna però aggiungere che ciò è dovuto alla presenza, in Virgilio, non di una semplice finzione poetica, ma della prova di un sapere iniziatico incontestabile. Non è senza ragione se la pratica delle *sortes virgiliana* era così diffusa durante il Medioevo; e, se si è voluto fare di Virgilio un mago, si trattava solo della deformazione popolare ed essoterica di una verità profonda, sentita, più che espressa razionalmente, da coloro che accostavano la sua opera ai Libri sacri, anche solo per farne un uso divinatorio d'interesse molto relativo [...] La verità è che ciò di cui si parla è in strettissimo rapporto con i misteri dell'antichità, e che i diversi racconti poetici o leggendarî null'altro sono se non le traduzioni di un'unica realtà: il ramo d'oro¹⁶ che Enea, condotto dalla Sibilla, si reca a cogliere per prima cosa nella foresta (quella stessa "selva oscura" dove Dante pone ugualmente l'inizio del suo poema) è il ramo che portavano gli iniziati di Eleusi...» (*L'ésotérisme...*, 54-5).

9. in entrambe le prime due cantiche vi sono spaccature o scale per passare da un cerchio all'altro;

10. in entrambe le cantiche sono puniti o si espiano – con alcune varianti - gli stessi peccati.

Al di là delle macro e micro simmetrie che si possono evidenziare, un elemento dinamico appare costante nelle tre cantiche: la direzione di moto dei due poeti. Essi, infatti, partono dall'emisfero boreale, passano per il centro della terra, si ritrovano nell'emisfero australe e proseguono per il cielo lungo la stessa direttrice. Perciò scriveva Guénon:

Le voyage de Dante s'accomplit suivant l'«axe spirituel» du monde; de là seulement, en effet, on peut envisager toutes choses en mode permanent, parce qu'on est soi-même soustrait au changement, et en avoir par conséquent une vue synthétique et totale.¹⁷

L'elemento è molto importante, perché l'unidirezionalità del verso del moto permette di scartare sin dall'inizio le ipotesi di una allegoria di un processo cosmologico descrivibile come un circolo infinito, una sorta di *eterno ritorno* senza alcun finalismo. Ci sono dunque un 'prima' e un 'dopo' sicuramente non coincidenti.

Un'obiezione potrebbe essere fatta al punto 8 dal momento che, come osservava Guénon, *Inferno* e *Purgatorio* e non sono del tutto equivalenti. Egli ribatte alla teoria di Éliphas Lévi:

«Remarquons aussi, continue Éliphas Lévi, que l'Enfer de Dante n'est qu'un *Purgatoire négatif*. Expliquons-nous: son Purgatoire semble s'être formé dans son Enfer comme dans un moule, c'est le couvercle et comme le bouchon du gouffre, et l'on comprend que le Titan florentin, en escaladant le Paradis, voudrait jeter d'un coup de pied le Purgatoire dans l'Enfer». Cela est vrai en un sens, puisque le mont du Purgatoire s'est formé, sur l'hémisphère austral, des matériaux rejetés du sein de la terre lorsque le gouffre a été creusé par la chute de Lucifer; mais pourtant l'Enfer a neuf cercles, qui sont comme un reflet

¹⁷ R. GUÉNON, *L'esotérisme...*, 65. Trad. it.: «Il viaggio spirituale di Dante si compie secondo l'asse spirituale del mondo; soltanto di là, in effetti, si possono vedere tutte le cose in modo permanente – in quanto siamo sottratti anche noi al cambiamento – e averne di conseguenza una visione sintetica e totale». (*L'esotérisme...*, 92).

inversé des neuf cieux, tandis que le Purgatoire n'a que sept divisions;
la symétrie n'est donc pas exacte sous tous les rapports.¹⁸

In realtà sembrerebbe qui che la sottigliezza notata da Guénon sia solo illusoria, e che egli sia quasi caduto in un tranello generato da ciò che sembrerebbe un espediente di “mimetizzazione” architettonica di Dante. Il purgatorio, infatti, include sette gironi; ma ad essi vanno aggiunte altre due sezioni: la prima è l'antipurgatorio, che si distingue dalla spiaggia a cui approdano Dante e Virgilio, ma che è anche precedente al primo girone; l'altra è l'Eden, l'ultimo vero cerchio della montagna. In questo modo la simmetria del punto 8 appare assolutamente rispettata, ed ovviamente si ritrova la suddivisione in nove parti – ciò che fa ancora più pensare – anche nella terza cantica (per di più si ricorda che la suddivisione dal purgatorio in sette zone è messa in discussione da alcuni).

Ciò premesso, ci si potrebbe già addentrare tra le terzine poema per cominciare a cogliere alcune particolarità, come delle indicazioni di strade alternative per un senso anagogico che il rigore dottrinale di Dante non poteva indicare esplicitamente. Eppure, il testo è ricco di interrogativi già dagli inizi, quasi dei sussulti di una spiritualità che si fatica a tenere celata, soffocata talvolta dalla rigidità delle esigenze teologiche dell'istituzione ecclesiastica. Essi vanno considerati come i primi segnali di un sentiero nascosto, e paiono essere finalizzati ad indicare i punti dove quel sentiero può essere imboccato. Ad esempio, raggiungiamo i due poeti nel canto IV dell'*Inferno*, dove Virgilio illustra a Dante la sorte dei non battezzati:

Lo buon maestro a me: “tu non dimandi
Che spiriti son questi che tu vedi?
Or vo' che sappi, innanzi che più andi,
ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,
non basta, perché non ebber battesimo,
ch'è porta de la fede che tu credi”;
e s'è furon dinanzi al cristianesimo,

¹⁸ Ivi, 32. Trad. it.: ««Notiamo inoltre» continua Éliphas Lévi, «che l'Inferno di Dante non è che un *Purgatorio negativo*. Voglio spiegarmi: il suo Purgatorio sembra essersi formato nel suo Inferno come uno stampo, è il coperchio e per così dire è il tappo dell'abisso, e si capisce come il Titano fiorentino, nella scalata al Paradiso, vorrebbe gettare con una pedata il Purgatorio nell'Inferno». In un certo senso questo è vero, perché il monte del Purgatorio si è formato si è formato nell'emisfero australe con i materiali eiettati dall'interno della terra quando la caduta di Lucifero vi scavò l'abisso; tuttavia l'Inferno ha nove cerchi, che sono come un riflesso inverso dei nove cieli, mentre il Purgatorio ha solo sette suddivisioni; la simmetria non è dunque esatta sotto ogni rispetto» (*L'esoterismo...*, 47).

non adorar debitamente a Dio:
 e di questi cotai son io medesmo.
Per tai difetti, e non per altro rio,
semo perduti, e sol di tanto offesi
 che senza speme vivemo in disio».19

Oggi come allora, si sente di doversi fermare anzitutto qui. Non è del tutto chiaro quel che Dante intenda comunicare: infatti, se da un lato si deve riconoscergli un'inflessibilità esemplare nel ripartire premi e castighi nei regni oltremondani secondo l'insegnamento del Magistero ecclesiastico, dall'altra è assiomatico che, agli occhi di chi contempla l'operato del Giudice divino, le retribuzioni non possono che apparire in una luce di assoluta giustizia ed anche nella loro bontà. Essendo Dante un pellegrino in carne ed ossa, si porta appresso nei tre regni tutte le sue debolezze – incluse quelle generate dal peccato - ed è perciò lecito attendersi un eventuale sussulto di ribellione o di dolore dinanzi ai condannati.

Tuttavia è la sua guida che lascia ancora più perplessi: a ben vedere, le sue parole sarebbero impronunciabili in quel contesto definitivo. I vv. 40-41, infatti, se potrebbero esser interpretati come un lapalissiano evidenziare il motivo per cui quelle anime son private della visione divina, comunque pongono interrogativi, tenendo presente che Dante non pare affatto scrivere niente senza un preciso motivo. Un'immagine che resta dopo la lettura di queste terzine, spesso, è proprio quella di un Virgilio del tutto scarnificato della sua umanità: un Virgilio incapace di provare una nota di emozione per una sorte così drammatica senza una vera colpa, se non quella di non avere atteso, almeno nel profondo dell'animo, quasi inconsciamente, la venuta del Messia.

«*Semo perduti*: queste due parole dicono tutto il dramma di Virgilio», scrive A. M. Chiavacci Leonardi. «Essi sono perduti come tutti gli altri abitanti dell'inferno (la «perduta gente»), in quanto manca a loro in eterno la vista di Dio, che è la vera meta dell'uomo».20 In realtà, bisognerebbe ricordare che nel Medioevo la IV egloga di Virgilio veniva interpretata come una profezia riferita al Dio cristiano, poiché così l'avevano letta Lattanzio, Eusebio di Cesarea ed XAgostino. Perciò, agli occhi di Dante, Virgilio non poteva apparire un uomo che in vita non aveva atteso la venuta dell'Emmanuele.

19 *Inf* IV, 31-42.

20 A. M. Chiavacci Leonardi, *La Divina Commedia*, Milano, Mondadori, 1991, 111.

Se ignoriamo questa incongruenza emblematica, tutto combacia, nella sua perfetta geometricità teologico-scolastica: nessuna violazione della divina volontà nella parole di ghiaccio di Virgilio. Eppure, in Dante – che, anche nel suo pellegrinaggio ultraterreno, rimane un mortale passionale - cogliamo un senso di ribellione a quella che, secondo il suo sentire emotivo, appare nei fatti un'ingiustizia (cosa che si comprende ancora più dalle parole sfumate di affetto che rivolge a Virgilio):

*Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi,
però che gente di molto valore
conobbi che 'n quel limbo eran sospesi.*²¹

Il sussulto di ribellione di Dante è visibilissimo. E tuttavia, si sa, non tutti i pagani avevano vissuto nello spirito lontani da Dio, anche prima della venuta di Cristo. Ed è perciò che di alcuni tra i grandi filosofi antichi Agostino scrive:

Ita si hanc vitam illi viri nobiscum rursus agere potuissent, viderent profecto cuius auctoritate facilius consuleretur hominibus, et paucis mutatis verbis atque sententiis christiani fierent, sicut plerique recentiorum nostrorumque temporum Platonici fecerunt.²²

Ma la storiografia oggi è andata ben oltre le semplici suggestioni:

[...] è nel settimo secolo che si trova l'applicazione più interessante dell'evemerismo alla storia, nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia. [...] Adone di Vienne è solo uno degli innumerevoli continuatori di Isidoro. In effetti, sull'esempio delle *Etymologiae*, più nessun cronista o autore di storia universale mancherà di inserire nell'elenco di re ed eroi antichi gli dei umanizzati. Non ne daremo qui la lista interminabile, già più volte redatta [...] ma ricorderemo soltanto il più importante fra essi, Pietro Comestore. Decano della Chiesa di Troyes, poi cancelliere di quella di Parigi, Pietro scrisse verso il 1160 una storia del popolo di Dio (*Historia scholastica*) la cui traduzione francese[...] ebbe ampia diffusione in tutta Europa. [...] Pietro stabilisce un rigoroso parallelismo fra storia sacra e storia profana e mostra come i personaggi della mitologia e quelli della Bibbia, pur appartenendo a due linee di discendenza diverse, abbiano pari dignità. Non solo infatti tra i patriarchi, i giudici o i profeti si trovano quegli spiriti superiori, depositari di una augusta sapienza, che hanno rivoluzionato la storia

²¹ *Inf* IV, 43-45.

²² *De vera religione*, I,4,7.

spirituale dell'umanità: Zoroastro ha inventato l'arte magica[...]; Iside ha insegnato agli egizi le lettere dell'alfabeto (...); Minerva ha rivelato anch'essa agli uomini il segreto di molte arti[...]; Prometeo [...] ha creato (secondo il mito) gli uomini[...]. Tutti costoro, è evidente, sono spiriti titanici, venerabili quanto i patriarchi: essi sono guide e maestri del genere umano, antenati comuni e padri fondatori della civiltà.²³

Alla fama di mago di cui godeva Virgilio nel medioevo se ne associa un'altra, in relazione al profetismo:

Questa tendenza, tipicamente medievale, a mettere sullo stesso piano la sapienza pagana e quella biblica, è un fatto ben noto. [...] essa si manifesta nella storia della leggenda di Virgilio durante il medioevo e rende conto della di lui trasformazione in una sorta di mago o profeta che, al pari delle sibille, aveva intuito e annunciato (nella quarta egloga) il mistero della salvezza cristiana [...]. Si vedono qui, nel modo più chiaro, i sorprendenti risultati di questa tendenza applicata alle divinità del paganesimo: non soltanto così vengono "giustificati" i falsi dei riconoscendo loro meriti reali, ma si arriva addirittura a restituir loro, almeno in parte, un carattere soprannaturale.²⁴

Da ultimo, consideriamo un elemento emblematico citato da Sez nec: «[...] il *Trésor* di Brunetto Latini mette sullo stesso piano Mercurio, Mosè, Solone, Licurgo, Numa Pompilio, il re greco Foroneo...».²⁵

In ogni caso, a noi dobbiamo comunque riconoscere che, stando al senso letterale delle terzine dantesche, l'anima di Virgilio non appartenne alla schiera di coloro che nel loro intimo avevano accolto Cristo. Lasciamo però aperto uno spiraglio, come che la giustizia divina possa accogliere il lamento di Dante e l'implicita richiesta di un destino diverso per il suo maestro. Andiamo così avanti di sei canti, fino alle terzine dove Dante incontra Farinata degli Uberti.

²³ J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Boringhieri, 2008, 14-16; tit. orig. *La survivance des dieux antiques. Essai sur rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1980.

²⁴ Ivi, 16.

²⁵ Ivi, 17.

L'enigma di Farinata

Con Farinata una possibile malcelata insofferenza di Dante, come vedremo, pare iniziare a trasformarsi in un qualcosa di più, di diverso: assume i contorni di una speranza. Al solito, Dante appare rispettare la quadripartizione del senso, e non costringe il lettore a vedere elementi che egli non stia veramente cercando. Piuttosto, con Farinata Dante pone, per così dire, una freccia; una freccia indicante con chiarezza una prima direzione da seguire per chi volesse addentrarsi nella selva esoterica.

Si prendano infatti i versi 100-108 del canto X, secondo noi tra i più enigmatici di tutto il poema. Farinata rivela a Dante una realtà dell'inferno: i dannati hanno la conoscenza delle cose che devono avvenire ma, quando queste stanno per accadere o quando esse accadono, sorprendentemente le anime perdute le dimenticano; in altri termini, i dannati conoscono il futuro ma non il presente:

“Noi veggiam, come quei ch’ha mala luce
le cose” disse “che ne son lontano;
cotanto ancor ne splende il sommo duce.
Quando s’appressano o son, tutto è vano
nostro intelletto; e s’altri non ci apporta,
nulla sapem di vostro stato umano.
Però comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
che del futuro fia chiusa la porta”.

Non si contano le interpretazioni, le possibili spiegazioni razionali a tale realtà che il poeta fiorentino ha voluto evidenziare con tratti solenni. Il Sansone riteneva che Farinata riferisse le sue parole ai soli eretici, e tale è ancora l'opinione di Cassell.²⁶ Ma allora, per quale ragione Dante avrebbe assegnato una simile pena esclusivamente a loro? Forse per la giustificazione fornita a nota dal Vandelli, che riguardo alla conoscenza *tutta morta* si appoggiava al testo paolino, per il quale, in I Cor, 13,8, «*scientia destruetur*».²⁷ In effetti, proprio a questo

²⁶ Cfr. A. K. CASSELL, *Dante's fearful art of justice*, Toronto, University of Toronto Press, 1984.

²⁷ In merito C. M. Robeck scrive: «In 1Cor 13 Paolo mette in evidenza alcuni limiti inerenti a questa conoscenza, anche se si tratta di manifestazioni di essa ispirate allo Spirito. Uno di tali limiti è di natura temporale, dal momento che la conoscenza è destinata in ultima analisi a finire...» (C. M. ROBECK, *Dizionario di Paolo e delle sue lettere*, trad. it., a cura di G. F. Hawthorne *et al.*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI), 1999, 285).

aspetto si dovrebbe dare attenzione. Le alternative, nella tradizione critica, generano più domande che risposte.

Nell'*Enciclopedia Dantesca*, ed esempio, alla voce “prescienza” si fa notare che, per l'Arezio e il Garollo, i dannati hanno una «confusa conoscenza del presente, una parziale memoria di quanto era stato conosciuto come futuro (Arezio) o riducendo le profezia a un'elaborazione intellettuale, un procedimento unicamente umano, dei fatti passati e presenti (Garollo)».28

Altra spiegazione la fornisce il Surra, per il quale «la teoria di *Inf. X* non ha valore di legge fissa», ma costituisce uno «spediente momentaneo», e Dante «non si è sognato di seguire altra legge, altro freno che quello dell'arte».29

Più di altre, questa è un'interpretazione che non pare stare in piedi, perché la *Commedia* è emblematica per la virtualmente perfetta subordinazione di stile e temi ai dettami dottrinali, ed una eccezione andrebbe dimostrata e non semplicemente ipotizzata e accettata «verbi gratia». Dante non mostra mai di concepire l'arte come fine a sé stessa - se non al più, forse, in alcune rime giovanili - ed edifica su rigide strutture filosofiche e teologiche, ed è perciò che l'allegoria dantesca – come ha mostrato Robert Hollander30 – trae ispirazione dalle Sacre Scritture e non è determinata dai canoni poetici classici.

Il Parodi rende le cose ancora più difficili, e la spiegazione si fa quasi tortuosa: egli riafferma la «provenienza scolastica» della teoria dantesca e un certo suo «scopo dottrinale», e la giudica «rafforzata alla buona».31 Anche qui andrebbe giustificata una così grande libertà di Dante, che invece ha impostato le tre cantiche su parametri fissati da una tradizione ecclesiastica assolutamente ortodossa.

In realtà, constatata una certa relativa debolezza delle varie ipotesi, si potrebbe anche pensare ad un'altra spiegazione. L'atmosfera solenne suggerisce la necessità di fare molta attenzione, quasi che Dante intenda guardare il lettore negli occhi e proporgli un vero enigma. Una nuova spiegazione, secondo nooi, si affaccia come possibile, semplice quanto sconcertante: i dannati non

28 AA. VV., *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Fondato da Giovanni Treccani, 1973, 651.

29 *Ibidem*.

30 R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

31 *Ibidem*.

dimenticano! Essi credono di dimenticare, ma in realtà restano confusi perché, nel continuo presente, il Cristo ottiene per la storia umana un nuovo avvenire.

Ed allora, poiché abbiamo citato Robeck in nota, si vada a vedere quanto scrive poco dopo la già riportata citazione:

Un secondo limite [relativo alla conoscenza profetica] – forse più importante – è rappresentato dalla sua incapacità di comunicare adeguatamente a parole la totalità del quadro. Al momento presente la nostra conoscenza, anche quella ispirata dallo Spirito, è solo imparziale o incompleta. Essa appare semplicemente come un pallido riflesso in uno specchio (1Cor 13,12), mentre noi stessi siamo immersi in un lento processo di trasformazione da un livello di gloria a un altro (1Cor 3,18) ad opera dello Spirito Santo. *Questo processo di trasformazione, che comporta una qualche forma di rivelazione divina, non arriverà a compimento se non al momento della consumazione del tempo* (1Cor 13,12; 2Cor 3,18; cfr. 1Gv 3,2) [corsivo nostro].³²

Ecco così che l'ipotesi più incredibile appare contemporaneamente l'unica realmente fondata e in armonia con la Rivelazione. Senza poter trarre al momento alcuna conclusione, si è lasciata aperta la via in una direzione del tutto inaspettata, davvero sorprendente: ad un certo livello - ad un livello superiore - per Farinata e le altre anime potrebbe non essere ancora detta ancora detta l'ultima parola!

Si tratta certo di un'ipotesi tutta da dimostrare, ma qui essa comincia a divenire quantomeno possibile e, soprattutto, ragionevole.

L'amore viscerale per il mondo pagano faceva trasparire il desiderio di un destino diverso per Virgilio e le altre anime nobili del limbo; adesso qui, nella disperazione di Farinata che parla tra le tombe, si ode quasi il riverbero di una speranza profonda, che è poi in fondo l'essenza della vera carità cristiana che, professando da una parte le verità riguardo ai Novissimi, dall'altra nutre il desiderio intimo di una creazione totalmente redenta.

Si ha a che fare con un Dante assai distante da quello del senso letterale del poema; un Dante piuttosto 'fuori dagli schemi'. Ed è anche qui la grandezza del grande fiorentino: egli ha saputo separare completamente ortodossia ed esoterismo, così da impedire un conflitto che invece altri - esprimendo goffamente idee forse nemmeno da considerarsi proprie della tradizione

³² *Dizionario di Paolo...*, 285.

esoterica, ma semplicemente come opinioni personali – non seppero evitare, a volte con gravi ripercussioni.

La ricerca dei primi elementi ‘forti’

E’ stata anzitutto un’intuizione a guidare alla scoperta di acrostici fondamentali per la deduzione di un possibile disegno origeniano. Nessun ragionamento deduttivo, allo stato attuale, potrebbe spiegare tale intuizione in maniera propriamente esaustiva. Si era ormai sulla pista di un senso occulto, e sempre più si era convinti, al di là delle evidenze testuali più esteriori, che una forza rigenerante attraversava silenziosamente l’“immutabile” inferno dantesco.

L’elemento cosmologico più enigmatico era costituito dal terremoto avvenuto al momento della discesa di Cristo agli inferi. Per quanto fosse assolutamente in linea con la tradizione, nel risalto che Dante dava nei suoi versi al fenomeno tellurico sembrava che egli cercasse di comunicare al lettore una realtà assolutamente rivoluzionaria per le idee dell’ortodossia istituzionale: l’inferno, luogo negativo del *nunc eterno*, nella sua incorruttibile eternità vedeva la sua storia incredibilmente divisa in due. Esistevano insomma un *prima* e un *dopo*. E nella valle eternamente immobile per decreto divino, nonostante la volontà del cielo, qualcosa era cambiato: *Regnum caelorum violentia pate...!*

Nel canto XII la guida di Dante spesso mostra atteggiamenti e pronuncia parole ambigue in corrispondenza di passi che, nel senso anagogico, risultano davvero importanti. Anzitutto, egli ci tiene a precisare la temporalità dell’evento sismico. In *Inf* XII, 34-36, infatti, Virgilio parla espressamente: egli ‘vuole’ che Dante sappia che un tempo la roccia franata davanti a loro era ancora al suo posto:

Or vo’ che sappi che l’altra fiata
Ch’i’ discesi qua giù nel basso inferno,
questa roccia non era ancor cascata.

In realtà qui Virgilio – lo premettiamo senza poterlo al momento dimostrare con gli elementi sinora indicati – è in viaggio né più né meno come Dante; egli è cioè in cammino verso la salvezza proprio come il pellegrino fiorentino.

E' per tale motivo che egli è, tra le righe, quasi sconcertato da quel che è accaduto. Non solo per Dante, ma anche per lui quel pellegrinare per i tre regni si rivela un cammino nuovo: la sua precedente ed anacronistica³³ discesa 'eterea', compiuta per volere dell'*Eriton cruda*,³⁴ fu causata da un sortilegio che violava le leggi dell'amore divino; perciò si trattava di una discesa 'innaturale', eche non comportava un vissuto personale e dunque non lasciava tracce.

Qui, invece, Virgilio si trova dinanzi a un'esperienza nuova (un'esperienza 'iniziatica...'); nello spiegare a Dante la natura della *ruina* dinanzi a loro, egli dà ad intendere di aver compreso l'importanza del cambiamento del paesaggio. Virgilio sembra avere scoperto qualcosa che non può rivelare a un Dante ancora profano (ed è con questo espediente che il piano letterale e l'anagogico non si intersecano, secondo i dettami del vero esoterismo cristiano, che mai deve sfociare nell'eresia):

ma certo poco pria, *se ben discerno* [corsivo nostro],
che venisse colui che la gran preda
levò a Dite del cerchio superno,
da tutte le parti l'alta valle feda
tremò sì, ch'ï' pensai che l'universo
sentisse amor, per lo qual è chi creda
più volte il mondo in caòsso converso;
e in quel punto questa vecchia roccia,
qui e *altrove*, tal fece riverso.³⁵

Queste tre terzine meritano una seria riflessione. Anzitutto, abbiamo posto in corsivo l'*altrove* del v. 45, poiché – ma ancora non ci possiamo soffermare – secondo noi, l'avverbio si riferisce a spaccature che si estendono ben oltre quel che si può supporre da queste poche terzine. Dante spesso maschera le spaccature 'profonde'; ma le mette, e con un espediente le indica. Ci torneremo.

Osserviamo ora invece che la guida di Dante, che raramente si mostra incerta nel suo compito, qui esita. *Se ben discerno*, precisa a Dante. Ma la precisazione non si riferisce certamente alla sensazione che avvertì pensando che *l'universo sentisse amor*, dal momento che ai vv. 41-42 sta riferendo semplicemente uno stato d'animo: difficile che volesse alludere a un tentativo di *discernere* esso,

³³ Infatti, la battaglia di Sesto Pompeo di cui parla Lucano si svolse 30 anni prima della morte di Virgilio; dunque egli non poteva essere invocato dal regno dei morti.

³⁴ *Inf* IX, 22 sgg.

³⁵ *Inf* XII, 37-45.

perché Dante sarebbe caduto nel banale, scrivendo un inciso davvero lapalissiano.

Ricordiamo inoltre, particolare non irrilevante, che è possibile che la preveggenza di tutti i dannati scemi man mano che il futuro si approssima, cosicché anche Virgilio potrebbe anche non ricordare esattamente quel che avvenne in terra!

In realtà, a nostro avviso, si direbbe che con *se ben discerno*, Dante abbia intenzionalmente suggerito al lettore che vi sarebbe anche (nel senso anagogico) una seconda spiegazione, più soddisfacente: la ‘vera’ spiegazione del fenomeno sismico.

Da ciò sarebbe chiaro – per il fatto stesso, si è detto, che Virgilio sta facendo un cammino iniziatico come Dante – che il poeta latino non può fornire al Discepolo una risposta esauriente. In altri termini, quel terremoto ha un significato ‘particolare’, e gli effetti di esso sono sorprendenti.

Un terremoto che restituisce il mondo al caos è un terremoto di ‘rifondazione’, di nuova creazione. Tale caos è «personificazione del vuoto primordiale, anteriore alla creazione, del tempo in cui l’ordine non era stato ancora imposto agli elementi del mondo».36 Nel primo capitolo del Genesi è descritto il caos primordiale come un nulla ontico. In 1,2 si legge: «Terra autem erat inanis et vacua, et tenebrae super faciem abyssi, et spiritus Dei ferebatur super aquas».37 Il caos a cui ci si riferisce qui, si può osservare, non è il *tōhū wābōhū* del versetto biblico, poiché «tohu e bohu corrispondono a “deserto” e “vuoto”; le tenebre sull’abisso hanno anch’esse un valore negativo: sono simbolo dell’*indifferenziazione* e dell’inesistente, ma anche di tutte le *possibilità*, delle potenzialità più diverse».38 Ed è proprio questo simbolismo che accomuna il caos veterotestamentario con quello descritto da Virgilio, che in quei versi si fa latore di una vera e propria speranza addirittura per i dannati, pur se quasi bisbigliata a noi che leggiamo; non una certezza (perché essa è propria dell’ortodossia dell’istituzione religiosa), ma una possibilità.

36 P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, 88, trad. it., *Dizionario di mitologia greca e romana, Paideia*, 1987 (citato da J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli...*, I, 194).

37 Trad. it.: «Ma la terra era deserta e disadorna e v’era la tenebra sulla superficie dell’oceano e lo spirito di Elohim era sulla superficie delle acque». (*Genesi*, a cura di Emmanuele Testa, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni Paoline, 1986, 63-4).

38 CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli...*, I, 194.

Già in Mt 27,51-54 sgg. il sisma è l'evento che stabilisce in Cristo una nuova alleanza e costituisce un'ulteriore momento di rivelazione. Il tempio non è più precluso, il suo velo si squarcia, i morti tornano in vita e si aprono gli occhi dei pagani:

⁵¹Et ecce velum templi scissum est a summo usque deorsum in duas partes, et terra mota est, et petrae scissae sunt; ⁵²et monumenta aperta sunt, et multa corpora sanctorum, qui dormierant, surrexerunt ⁵³et exeuntes de monumentis post resurrectionem eius venerunt in sanctam civitatem et apparuerunt multis. ⁵⁴Centurio autem et, qui cum eo erant custodientes Iesum, viso terrae motu et his, quae fiebant, timuerunt valde dicentes: «Vere Dei Filius erat iste!». ³⁹

Sisti commenta così il versetto 38:

Tra i vari fenomeni straordinari ricordati da Mt 27,51-53 in concomitanza con la morte di Gesù – fenomeni poi moltiplicati e ingranditi dagli apocrifi – Mc nella sua solita sobrietà ricorda solo lo squarciarsi del *velo del tempio*. In realtà nel tempio giudaico esistevano due veli, di cui uno interno che separava il Santo dal Santo dei Santi (Es 26,31-34) e l'altro, esterno, che stava tra il medesimo Santo e il suo atrio (Es 26,37; Nm 3,26). Con a capo S. Girolamo, molti, sia antichi che moderni, hanno pensato a questo secondo velo per la ragione che il fatto avrebbe dovuto avere una funzione dimostrativa davanti a tutto il popolo come inizio di quella distruzione del Tempio che doveva concludersi con la guerra del 70 d. C. (in questo senso già l'apocrifo *Vangelo dei Nazareni* parlava dell'architrave della grande porta del Tempio e non più semplicemente del velo). In genere, però, oggi si pensa piuttosto al velo interno che proteggeva il Santo dei Santi e attraverso il quale passava una volta all'anno il sommo sacerdote nel grande giorno dell'espiazione. Il significato del suo squarciamento fu già in qualche modo indicato dalla Lettera agli Ebrei (9,8; 10,19-20). Con la sua morte sacrificale Cristo ci ha riaperto l'accesso a Dio, riconciliandoci a lui⁴⁰.

³⁹ Trad. it.: «⁵¹Ed ecco, il velo del Tempio si squarciò in due da cima a fondo, la terra tremò e le rocce si spaccarono; ⁵²le tombe si aprirono e molti corpi dei santi che vi giacevano risuscitarono. ⁵³Infatti dopo la risurrezione di lui uscirono dalle tombe, entrarono nella città santa e apparvero a molti. ⁵⁴Il centurione e quelli che con lui facevano la guardia a Gesù, alla vista del terremoto e di quanto accadeva, furono presi da grande spavento e dicevano: “Davvero costui era Figlio di Dio!”». (*Matteo*, a cura di A. Lancellotti, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 1997, 393-4).

⁴⁰ *Ibidem*.

Dunque il terremoto si associa ad un togliere il velo ai misteri divini, ad una riconciliazione definitiva fra terra e cielo.

«Ecce nova facio omnia».⁴¹ Nel rigenerarsi del mondo si ha il ritorno alla vita dei santi, di quelli che son chiamati ad ereditare la terra. Ecco, così, che la fine del mistero significa anche una comprensione nuova della storia, ed un irrompere trionfante di quella giustizia divina che prima sembrava soffocata dal male operato dagli uomini. Nell'*Apocalisse* (Ap 6,12 sgg.) si parla perciò di un libro i cui sigilli vengono rotti dall'Agnello; alla rottura del sesto sigillo segue un grande terremoto⁴²:

¹²Et vidi, cum aperuisset sigillum sextum, et terraemotus factus est magnus, et sol factus est niger tamquam saccus cilicinus, et luna tota facta est sicut sanguis, ¹³et stellae caeli ceciderunt in terram, sicut ficus mittit grossos suos, cum vento magno movetur, ¹⁴et caelum recessit sicut liber involutus, et omnis mons et insula de locis suis motae sunt. ¹⁵Et reges terrae et magnates et tribuni et divites et fortes et omnis servus et liber absconderunt se in speluncis et in petris montium; ¹⁶et dicunt montibus et petris: «Cadite super nos et abscondite nos a facie sedentis super thronum et ab ira Agni, ¹⁷quoniam venit dies magnus irae ipsorum, et quis poterit stare?».⁴³

Tuttavia, a ben vedere, una pericope ovidiana pare collegarsi all'evento sismico narrato da Virgilio; il riferimento è alle *Metamorfosi*. Virgilio ricorda una sua impressione: gli parve che *l'universo sentisse amor*, sicché il sisma sarebbe da interpretarsi come un fremito, una tensione verso l'oggetto di quell'amore.

⁴¹ Ap 21,5. Trad. it.: «Ecco, io faccio nuove tutte le cose!».

⁴² «Le immagini di sconvolgimenti cosmici appartengono al genere apocalittico ed evocano simbolicamente il cambiamento radicale operato dall'intervento divino nella storia. La catastrofe è infatti, etimologicamente, un capovolgimento e la presenza di Dio, potente e operante, produce una novità assoluta che gli apocalittici descrivono come positivo cambiamento. Giovanni non minaccia né prevede per il futuro terribili calamità naturali, ma adopera un linguaggio tradizionale per presentare l'opera decisiva di salvezza» (*La Bibbia*, a cura di F. Dalla Vecchia, A. Pitta *et al.*, Casale Monferrato AL), Piemme, 1995, 3092).

⁴³ Trad. it.: «¹²E quando [l'Agnello] aperse il sesto sigillo vidi che ci fu un violento terremoto e il sole si fece nero come un sacco di crine, e la luna si fece come sangue, ¹³e le stelle del cielo caddero sulla terra, come un fico lascia cadere i frutti primaticci quando è scosso da un forte vento, ¹⁴e il cielo scomparve, come un libro che viene arrotolato, e tutti i monti e le isole vennero smossi dalla loro posizione. ¹⁵E i re della terra e i dignitari e i condottieri e i ricchi e i potenti, e ogni schiavo e libero si nascosero nelle caverne e nelle spelonche dei monti. ¹⁶E ai monti e alle rocce dicono: "Cadete sopra di noi e nascondeteci dalla faccia di colui che siede sul trono e dall'ira dell'agnello, ¹⁷poiché è venuto il giorno della loro ira, e chi può reggere?"» (*L'apocalisse di Giovanni*, a cura di A. Wikenhauser, Milano, Rizzoli, 1983, 93-5).

Leggiamo nelle *Metamorfosi* il mito del dio Borea che, stanco di attendere di congiungersi alla sua amata Oritia, decise di non servirsi più delle suppliche, ma di far ricorso alla sua forza:

Ast ubi blanditiis agitur nihil, horridus ira,
 quae solita est illi nimiumque domestica vento,
 «Et merito!» dixit. «Quid enim mea tela reliqui,
 saevitiam et vires iramque animosque minaces,
 admovique preces, quarum me dedecet usus?
 Apta mihi vis est: vi tristia nubila pello,
 vi freta concutio nodosaque robora verto
 induroque nives et terras grandine pulso;
 idem ego cum fratres caelo sum nactus aperto
 (nam mihi campus is est), tanto molimine luctor,
 ut medius nostris concursibus insonet aether
 exiliantque cavis elisi nubibus ignes;
*idem ego, cum subii convexa foramina terrae
 subposuisque ferox imis mea terga cavernis,
 sollicito manes totumque tremoribus orbem [corsivo nostro]*».⁴⁴

E' in questi versi sembrerebbe di scorgere la soluzione ultima dell'enigma che appare celato nelle parole di Virgilio. In effetti di una storia amorosa si tratta, anche riferendosi alla dottrina di Empedocle citata nei commentari, poiché

la credenza degli antichi che i terremoti siano il prodotto di un impeto amoroso fu di Empedocle (...): sostenne Empedocle che il mondo è regolato dalla discordia od odio e dall'amore; se prevale la discordia e quindi la separazione tra gli elementi, il mondo esiste e si organizza, se prevale l'amore, gli elementi si confondono, tendono a congiungersi: di qui la disgregazione, il ritorno al caos.⁴⁵

⁴⁴ *Met.* 685-699; P. O. Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, pp. 242-44. La traduzione alle pp. 243-45: «Ma quando vide che con le buone non concludeva nulla, tutto arruffato dall'ira che gli è solita e anche troppo consueta, disse quel vento: "E mi sta bene! Perché infatti ho lasciato le mie armi, la crudeltà e l'impeto e l'ira e la mia aria minacciosa, e sono ricorso alle preghiere, il cui uso non mi si addice? A me si conviene la violenza; con la violenza scaccio le tristi nuvole, con la violenza sconvolgo il mare e abbatto le querce nodose e indurisco la neve e tempesto di grandine la terra. Sempre io, quando sorprendo i miei fratelli nel cielo aperto (quella è infatti la mia arena), mi azzuffo con loro con tanta furia, che il cielo in mezzo rintrona ai nostri scontri e dalle nuvole cave sprizzano i nostri fulmini. *Sempre io, quando mi infilo nelle fessure della terra e furioso inarco il dorso contro le volte delle più profonde caverne, metto in agitazione le ombre dei morti e tutto il mondo con i tremori [corsivo nostro]*».

⁴⁵ *La Divina Commedia*, a cura di T. Di Salvo, I, Bologna, Zanichelli, 1985, 203.

Dante starebbe paragonando la discesa del Cristo agli inferi e poi la sua salita al Padre alla corsa di Borea, che fende la roccia con la sua forza e mette «in agitazione le ombre dei morti e tutto il mondo con i tremori». Ecco forse perché Virgilio ebbe l'impressione *che l'universo sentisse amor*:⁴⁶ il Cristo, nella sua corsa verso l'amato Padre celeste, si porta dietro nella sua ipostasi tutta la Creazione. Ed è con questa allegoria che Dante, ancora una volta, dà l'impressione di voler suggerire una pista nascosta. Una volta ancora, come è tipico del vero esoterismo, nessuno sarebbe obbligato a tenere conto di questo quarto senso di interpretazione. Ma esso è a disposizione per chi non si accontenta dei primi tre (e rimane, tuttavia, il senso più importante perché è quello che intimamente tocca ed ispira l'animo del poeta; è il senso per il quale in piena coscienza l'opera potrebbe essere stata scritta).

Si diceva che, col terremoto, abbiamo il mondo nuovamente posto al caos perché si abbia una seconda creazione. Non è d'altro canto un caso che Virgilio parli del terremoto cosmologico proprio nei pressi del Minotauro: simbolo della degradazione umana massima, agli antipodi del Nuovo Adamo, il *veneris monumenta nefandae*⁴⁷ si trova nel punto in cui Cristo iniziò a fendere la roccia.

Ma c'è un'altra grande domanda che, secondo noi, bisognerebbe porsi, per togliere il velo alla macrostruttura della *Divina Commedia*: fin dove le crepe generate dal sisma?

La domanda potrebbe avere una risposta sorprendente, ma essa risulta essere nascosta tra i canti, e bisogna fare attenzione per trovarla. Nel fornirla qui nell'immediato, precisiamo che in realtà a suo tempo questa risposta venne trovata ad uno stadio della ricerca ben più avanzato; tuttavia nulla cambia se la si anticipa sin da ora. L'interpretazione ermeneutica, verrà fornita solo più avanti.

⁴⁶ Virgil's explanation of what happened in the immediate aftermath of the Crucifixion shows a correct temporal and physical understanding (he, after all, actually witnessed these phenomena 53 years after he arrived in Limbo). However, his use of the Greek poet and philosopher Empedocles (ca. 492-430 B.C.) as authority shows his ingrained pagan way of accounting for one of Christianity's greatest miracles, Christ's ransoming of souls committed to hell. According to Empedocles (first referred to at Inf IV 138), in addition to the four elements (earth, water, air, fire) there were two others, and these governed the universe in alternating movements of love (concord) and hatred (chaos). As chaos moves toward concord, crowned by love, that very order, momentarily established, at once recedes and moves back toward chaos. This 'circular' theory of history is intrinsically opposed to the Christian view, in which Christ's establishment of love as a universal principle redeemed history once and for all. In Virgil's apparent understanding, the climactic event in Christian history marked only the beginning of a (final?) stage of chaos (R. Hollander, PDP, C. Inf XII 40-45).

⁴⁷ *Aen.*, VI, 26.

Il Di Salvo osservava che, nell'inferno, frane, spaccature e fenditure sembrano presenti praticamente in tutti i gironi. E nel purgatorio?

Tra Lerice e Turbìa la più diserta,
la più rotta ruina è una scala,
 verso di quella, agevole e aperta.⁴⁸

Noi **salavam per entro 'l sasso rotto,**
 e d'ogni lato ne stringea lo stremo,
 e piedi e man volea il suol di sotto.⁴⁹

Noi ci appressammo, ed **eravamo in parte**
 che **là dove pareami prima rotto,**
 pur come un fesso che muro diparte,
 vidi una porta, e tre gradi di sotto
 per gire ad essa, di colori diversi,
 e un portier ch'ancor non faceva motto⁵⁰.

Noi salavam per una pietra fessa,
 che si moveva d'una e d'altra parte,
 sì come l'onda che fugge e s'appressa⁵¹.

Già **montavam su per li scaglion santi,**
 ed esser mi pareva troppo più lieve
 che per pian non mi pareva davanti⁵².

6.

Poi giunti fummo a l'angel benedetto,
 con lieta voce disse: «Entrate quinci
 ad **uno scaleo vie men che li altri eretto**»⁵³.

⁴⁸ Pg III, 49-51.

⁴⁹ Pg IV, 31-33.

⁵⁰ Pg IX, 73-78.

⁵¹ Pg X, 7-9.

⁵² Pg XXII, 115-117. E' evidente, come si comunica nella terzina, che i gradini sono di origine naturale; chi mai, infatti, avrebbe potuto costruirli? Anche qui si coglie un sottile richiamo ad una riflessione su quanto si sta osservando, e cioè un messaggio di rilevanza anagogica.

⁵³ Pg XV, 34-36.

Due fonti: Ovidio e Claudiano

Da questi elementi (e senz'altro ve ne sono altri ancora) emergerebbe una realtà nuova: la 'raggiera' ideale di spaccature, lasciata dal passaggio del Cristo vincitore per i regni oltremondani, attraversa la terra, scende negli inferi e prosegue nell'altro emisfero.

Soffermiamoci un attimo sulla nota disposizione dei regni oltremondani così come impostata nella *Commedia*: lungo l'asse passante per Gerusalemme abbiamo, sotto la Città Santa, la voragine infernale.

Inspirata direttamente dagli inferi virgiliani, tale voragine culmina nel centro della terra, ed ha il suo ingresso in una «porta» con tragica "iscrizione" al canto III. La porta, come l'inferno nella sua integralità, ha conosciuto un 'prima' e un 'dopo': ciò è specificato in *Inf* VIII, 124-126, dopo la discesa di Cristo agli inferi; essa è rimasta aperta, scardinata⁵⁴:

Questa lor tracotanza non è nova,
che già l'usaro a men segreta porta,
la qual senza serrame ancor si trova.

Robert Hollander in proposito scrive:

J. S. Carroll,⁵⁵ in his comment [...] to *Inferno* III.1-9, looks ahead to these verses and cites the apocryphal Gospel of *Nicodemus*, chapters 13-19, in which the hosts of Hell attempted to block Christ's harrowing as source for the attempt of these new rebels to keep Virgil out of their kingdom.⁵⁶

I riferimenti sono secondo noi assai azzeccati. Essi infatti riportano la nostra ricerca a quegli elementi simbolici ben noti nella storia delle religioni, per i quali terra e cielo assumono delle valenze relazionali fisse; sono cioè in un rapporto tra loro che rimanda a ritualità legate alle relazioni coniugali. La terra è elemento

⁵⁴ «Ed ecco, improvvisamente, l'inferno fu scosso, e le porte della morte e le serrature furono fatte a pezzi, i chiavistelli di ferro caddero a terra infranti, e tutto restò spalancato. Satana rimase nel mezzo, confuso e abbattuto, legato ai piedi da ceppi. [...] Poi, chiamato tosto l'Inferno, gli disse con tono di comando: - Prendi questo essere pessimo e perverso e tienlo in tua custodia fino al giorno che te l'ordinerò io. E esso lo prese e si calò con lui, sotto i piedi del Signore, nelle profondità dell'abisso» (*Vangelo di Nicodemo*, VIII, in *I vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino, Einaudi, 2005 [1969], 375.

⁵⁵

⁵⁶ R. HOLLANDER, *PDP*, C. *Inf* VIII, 121-126.

femminile; il cielo è quello maschile. Poi vedremo più in dettaglio perché Dante avrebbe tenuto conto di tali elementi, e in base a quali evidenze l'ipotesi assume consistenza.

Premettiamo però che è a partire da questa constatazione che la terzina assume il suo pieno significato: l'inferno è stato violato, ma il verbo più appropriato sembra essere un altro: l'inferno è stato 'sverginato'; perché si ha a che fare con una fecondazione, coerentemente con la cosmologia di Empedocle e con la fonte ovidiana, le *Metamorfosi* (ma riferimenti vanno cercati anche nel *De Raptu Proserpinae*).

Non si dovrebbe pensare, tuttavia, che l'ispirazione di Dante si sia limitata a rifarsi al Vangelo di Nicodemo. In esso, infatti, il fondo dell'inferno bruciava di fuoco eterno; Dante porrà invece nel fondo dell'abisso il ghiaccio: un simbolismo derivato da miti gnostici nei quali, man mano che precipita, il *pneuma* celeste diviene sempre più freddo. Solo con tale riferimento si può spiegare la scelta dantesca, e meno di non volersi rifugiare nell'idea empirica di una fantasia del poeta "a briglie sciolte", secondo noi poco credibile.

Già da ora possiamo considerare due fonti letterarie che ritorneranno di continuo nella presente ricerca: una è quella ovidiana citata, mentre l'altra è il *De raptu Proserpinae* di Claudio Claudiano; in quest'ultimo vanno ricercati riferimenti intertestuali riguardo a Lucifero e, in particolare, a proposito dell'acrostico inverso ECATE di Pg XXVIII, 25-37, come pure in relazione ad altri acrostici di cui si parlerà oltre. Sia Lucifero, sia Dite, sia Caos come anche l'ingresso di Proserpina-Primavera nel Tartaro hanno un'importanza enorme. Riguardo al testo di Claudiano, si può dire ben di più: se, nel caso delle *Metamorfosi*, Dante si è limitato spesso ad estrapolare elementi decontestualizzandoli notevolmente ed asservendoli ai suoi fini letterari, il *De Raptu Proserpinae* è stato considerato del poeta fiorentino nella sua globalità, e riconsiderato in chiave teologica secondo gli schemi illustrati da Robert Hollander.⁵⁷ Vediamo gli elementi a sostegno di queste ipotesi.

E' nota la spiegazione fornita da Virgilio alle domande di Dante in *Inf* XXXIV, 100-105: a seguito della caduta di Lucifero dal cielo, la terra si ritirò per l'orrore, come rifiutando di raccogliere nel suo seno tale abominio. Agli antipodi, per compensazione, è sorta la montagna dell'espiazione; così alta che,

⁵⁷ R. HOLLANDER, *Allegory...*

sostanzialmente, finisce dove comincia il cielo⁵⁸. Tuttavia, i versi anche qui vanno letti con estrema cautela, perché ancora una volta Dante lascia trapelare una possibile spiegazione alternativa, ben distante da quella letterale:

Da questa parte [Lucifero] cadde giù dal cielo;
e la terra, che pria di qua si sporse,
per paura di lui fé del mar velo,
e venne a l'emisperio nostro; e *forse* [corsivo nostro]
per fuggir lui lasciò qui loco vòto
quella ch' appar di qua, e sú ricorse⁵⁹.

Come il se ben discerno di *Inf* IX,22, che dava ad intendere che Virgilio poteva essere anche fuori pista, l'*e forse* evidenziato del v. 124 non deve essere trascurato. A ben vedere, infatti, non esiste nessuna ragione razionale che possa giustificare l'aggiunta di tale dubbio da parte di Dante, che in qualità di narratore in un'opera simbolica – e dunque certamente con saldi vincoli e rigidi canoni – ma comunque immaginaria, poteva tranquillamente narrare un evento mitico dandogli i tratti di una verità assodata e certa. Perché insinuare il dubbio dove tutto è già invenzione, se non perché quel dubbio è 'ragionevole' (se non addirittura 'razionale')?

La Chiavacci Leonardi commenta l'ineludibile elemento aggiunto affermando che «il bellissimo *forse* rivela l'invenzione dell'ardita fantasia, che non vuol dare per scientificamente certo ciò che ha immaginato, ma che pur lo propone come credibile, secondo il carattere proprio di tutto l'oltremondo dantesco»;⁶⁰ senonché è assodato che Dante costruisce le sue allegorie sul filone biblico-teologico, e non in base a libere licenze poetiche.

Ma dal momento che l'intero poema è colmo di «ardita fantasia», e che tante altre descrizioni immaginarie non paiono da meno, perché Dante avrebbe dovuto avere proprio qui un sussulto di realismo, fra l'altro ingiustificato all'interno di un genere letterario che postula la finzione dal primo all'ultimo verso (pur attingendo a personaggi e fatti collocabili nello spazio e nel tempo)?

La spiegazione più naturale, pur se non quella che si può cogliere nell'immediato, è che col *forse* di Virgilio ci si trova davanti ad una indicazione per la ricerca di nuovi tasselli per il mosaico anagogico.

⁵⁸ Cfr. *Inf* XXVI, 133-5; *Pg* IV, 40-2.

⁵⁹ *Inf* XXXIV, 121-126.

⁶⁰ *La Divina Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi..., I, 1027.

Abbiamo dunque presente la valle infernale; abbiamo accennato alla montagna nell'emisfero australe, solitaria e circondata dall'oceano. Nel fondo della voragine, conficcato nel ghiaccio, si trova Lucifero: egli, con la cavità sopra la sua testa, coi nove gironi che lo sovrastano, appare come la trasfigurazione in negativo di un altro personaggio delle *Metamorfosi*: Atlante. Lo scenario, a ben vedere, si rivelerebbe trasfigurazione negativa del Titano nell'atto di sorreggere i cieli, dopo essere stato pietrificato da Medusa ad opera di Perseo: solo che Atlante sorreggeva 'il tutto', mentre Lucifero sorregge 'il niente'⁶¹

Si ricordi ora quanto detto sulle spaccature e le frane che si trovano anche nel monte del purgatorio, e delle quali si servono spesso Dante e Virgilio per spostarsi di cerchio in cerchio, e si esamini il passo seguente:

Quantus erat, mons cactus Atlas; nam barba comaeque in silvas
abeunt, iuga sunt umerique manusque, quod caput ante fuit, summo
est in monte cacumen, ossa lapis fiunt: tum partes auctus in omnes
crevit in immensum (...) et omne cum tot sideribus caelum requievit in
illo.⁶²

Ora trasferiamoci invece nel *Purgatorio*, al canto XXIV, dove si trova un altro elemento essenziale per la ricostruzione dello schema generale: si tratta di un albero enigmatico dal quale proviene una voce non identificata.

Il canto è in corrispondenza della cornice dei golosi. Si esaminino i vv. 100-126: mentre Forese si allontana, Dante volge lo sguardo ad un albero che prima non aveva notato; un albero particolare, carico di un genere di frutti che conferiscono al *topos* una valenza enorme:

E quando innanzi a noi entrato fue,
che li occhi miei si fero a lui seguaci,
come la mente a le parole sue,
parvermi i rami gravidi e vivaci,
d'un altro pomo, e non molto lontani
per esser pur allora vòlto in laci.
Vidi gente sott'esso alzar le mani
e gridar non so che verso le fronde,

⁶¹ Cioè, come vedremo, il secondo sorregge un utero; il primo ha invece su di sé il prodotto di un concepimento...

⁶² *Met.* IV, 657-662..., 164; trad. a p. 165: «Grande quant'era, Atlante diventò un monte. La barba e i capelli passarono infatti in selve, le spalle e le mani sono balze, quello che prima era il capo è il più alto cocuzzolo della montagna, le ossa divennero sasso. Poi, gonfiandosi dappertutto, crebbe smisuratamente in altezza (così decideste, o déi), e tutto il cielo con le sue tante stelle poggiò su di lui».

quali bramosi fantolini e vani
 che pregano, e 'l pregato non risponde
 ma, per fare esser ben la voglia acuta,
 tien alto lor disio e nol nasconde.
 Poi si partí sí come ricreduta;
 e noi venimmo al grande arbore adesso,
 che tanti prieghi e lagrime rifiuta.
 «Trapassate oltre senza farvi presso:
 legno è piú sú che fu morso da Eva,
 e questa pianta si levò da esso».
 Sí tra le frasche *non so chi diceva* [c. n.];
 per che Virgilio e Stazio e io, ristretti,
 oltre andavam dal lato che si leva.
 «Ricordivi», dicea, «d'i maladetti
 nei nuvoli formati, che, satolli,
 Tèseo combatter co' doppi petti;
 e de li Ebrei ch' al ber si mostrar molli,
 per che no i volle Gedeon compagni,
 quando inver' Madian discese i colli». ⁶³

Questi versi sono importantissimi. Il contesto è quello della salita salvifica verso l'Eden. Tra i versi del canto, in fondo, si avverte già la speranza farsi concreta nelle parole dei personaggi. Ed è soprattutto in quest'ultima parte della cantica che gli elementi anagogici - che nel resto del *Purgatorio* apparivano ben nascosti (e lo vedremo poi) - cominciano ad affiorare e a rivelare la loro essenza teleologica.

Non entriamo qui nella complessissima simbologia dell'albero, se non per quel che al riguardo può interessarci direttamente. Il nucleo fondamentale ermeneutico è quello che associa l'albero alla vita, in tutte le sue forme; nella sua verticalizzazione, il suo riferirsi alla vita assume connotati trascendenti.

Ma che albero potrebbe mai essere quello dei versi che si stanno considerando? Dante pare suggerire, ma al solito sembra non voler andare oltre le allusioni. L'esoterismo cristiano si mantiene sempre sul probabile, sul terreno della possibilità. Ed ancora una volta, il poeta fiorentino usa espressioni che possono orientare la ricerca verso una pista alternativa; indizio rinforzato dalla sua distrazione dichiarata, che contrariamente a quanto potrebbe sembrare di primo acchito, è finalizzata ad allertare il lettore, a metterlo in guardia per antitesi su un elemento importantissimo e solenne nel suo significato. Bisogna solo intuire un po' di ironia nel metodo dantesco, forse proiezione di un aspetto

⁶³ *La Divina Commedia*, a cura di T. Di Salvo..., II, 432-3.

caratteriale che gli faceva denotare con una anomala noncuranza gli elementi che maggiormente gli premevano, quelli che lo coinvolgevano fin nel più profondo della sua spiritualità. Accettata la possibile esistenza di tale ironia, molti particolari del testo assumono una rilevanza assai differente.

Come nel caso del *se ben discerno* di *Inf XII,37* e il *forse* di *Inf XXXIV, 124*, conseguentemente, non andrebbero considerati meno importanti i corsivi da noi apposti al primo emistichio del v. 104 e al secondo del v. 118. Di quali *altri pomi* si parla? Dante ancora una volta si mantiene sul vago. Ed è perciò che si tratta di un verso degno della massima attenzione. Contestualmente, si potrebbe teoricamente trattare di due soli alberi; questo perché hanno ‘qualcuno’ tra le loro fronde, e ciò riduce di molto le possibilità di errore. Al v. 118 Dante specifica: «tra le frasche non no chi diceva». E dunque, secondo noi, egli ci pone dinanzi a un elemento esoterico, perché, se il parlante all’interno dell’albero non è identificato, esso non può essere il ben noto serpente del Genesi, che non ci sarebbe stato motivo di nascondere e la cui individuazione sarebbe stata inevitabile. In questo caso, invece, Dante non lo riconosce, e non perché non lo vede; del resto, sarebbe stato problematico porre tanto in alto nel purgatorio l’antico serpente demoniaco, a meno di non ritenere che Dante abbia considerato lì l’animale simbolico solo nella sua funzione gnoseologica; una scelta che si sarebbe rivelata davvero eretica, ispirata ad un radicale gnosticismo. Noi, come già detto, non condividiamo affatto l’ipotesi del Dante eretico, assai poco credibile.

Tra gli alberi mitici celebri solo due possono vantare una presenza intelligente all’interno o comunque ad essi strettamente connessa.

Il primo albero è il «*lignum etiam vitae in medio paradisi*» di Gn 2,9 («l’albero della vita che sta in mezzo al giardino»),⁶⁴ il cui frutto verrà mangiato

⁶⁴ Qui è bene ricordare che, in realtà, in Eden «il Signore fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare; tra cui l’albero della vita che sta in mezzo al giardino e l’albero della conoscenza del bene e del male» (Gn 2,6) (*La Bibbia*, a cura di F. dalla Vecchia..., 75). G. Borghonovo spiega che «Il giardino è il luogo dei due alberi, “l’albero della vita” e “l’albero della conoscenza del bene e del male”. Si crea una certa concorrenza tra le due specie di alberi. D’altra parte, è facile notare che vi è una duplicità di ruoli dei due alberi nella trama narrativa: infatti, la pianta della vita ricompare alla fine del racconto, ‘spiegando’ la cacciata dall’Eden. Si tratta dunque di un secondo ruolo narrativo creato dal narratore in vista del suo scopo. Teniamo presente che al cap. 3 si parla di “albero che sta in mezzo al giardino” senza alcuna specificazione (vv. 2.3.5s.11s. e 17) e che i racconti mesopotamici conoscevano solo un “albero della vita”. E’ possibile concludere che l’albero della conoscenza del bene e del male sia stato introdotto dal nostro autore in vista del suo racconto

dalla prima coppia in 3,6. Esso è infatti associato al serpente, che compare in Gn 3,1 per tentare la donna.

Tuttavia, premesso già che Dante non avrebbe potuto dire, in tal caso, «tra le frasche non so chi diceva», nel testo biblico il serpente non risulta essere ‘dentro l’albero’ e nemmeno nei pressi di esso. Questo va tenuto presente, sebbene l’iconografia - che potrebbe trarre in inganno l’ermeneuta - rimandi di continuo l’immagine del serpente avvinghiato tra i rami dell’albero mitico.

Inoltre, è noto che tale albero si trova nel canto XXXII, ed è quello del quale il grifone (“l’animal binato”) dirà: «Sì si conserva il seme d’ogne giusto».65 Dunque, decisamente l’albero del Genesi può considerarsi da scartare: non ci si trova affatto nell’Eden.

Il secondo dei due alberi mitici, quello esoterico, ancora una volta va cercato invece nelle *Metamorfosi* di Ovidio; precisamente in *Met.* IX, 186-190:

Vosne, manus, validi pressistis cornua tauri?
 vestrum opus Elis habet, vestrum Stymphalides undae
 Partheniumque nemus? vestra virtute relatus
 Thermodontiaci caelatus balteus auro,
 pomaque ab insomni concustodita dracone?66

(...). Il simbolo dell’albero è tipico della tradizione sapienziale [...]. In secondo luogo, la conoscenza del bene e del male è un tema sapienziale: Gesù ben Sirach descrive il saggio come colui che conosce il bene e il male degli uomini (Sir 39,4), così come il sacerdote deve conoscere il bene e il male (Lv 27). Mosè propone al popolo “la vita e il bene, la morte e il male” (Dt 30,15) e la proposta coincide con i precetti dell’alleanza, definiti esplicitamente “sapienza e conoscenza” (...) (Dt 4,6-8). Bene e male in questo contesto sapienziale sono un polarismo che esprime la percezione della realtà in quanto tale (...) la cui determinazione etica definitiva spetta a Dio (1Re 3,9.12)» (ivi, pp. 75-6). Tutto sommato sembra, come afferma Borgonovo, che “l’albero del bene e del male” sia stato introdotto con finalità narrative, e che l’albero della vita posto al centro abbia la stessa funzione di *axis mundi* che è attribuita - eminentemente nelle religioni sciamaniche circumpolari - al palo centrale (cfr. M. ELIADE, *Lo Sciamanismo e le tecniche dell’estasi*, Edizioni Mediterranee, 1995; *Lo spazio sacro: tempio, palazzo, «centro del mondo»*, in *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 [1976], 332-50); come anche una relazione etica esiste, nello Scintoismo giapponese, tra il più importante dei *kami*, Amenominakanushi, e la sua centralità cosmica (cfr. A. SORO, *At the end of the Kami Way: a closed door. Traces of an esoteric Shinto in the first part of the Kojiki and its possibile influence in the genesis of New attractive Japanese Religious Movements*, in *Twenty tears and more: research into Minority Religions, New Religious Movements and New Spirituality*; atti del XX convegno CESNUR, 4/16-20 2008, London School of Economics, London, indirizzo internet http://www.cesnur.org/2008/london_soro.pdf). In ogni caso, l’albero di Dante non è certamente quello coi frutti che si trova nell’Eden, anche se pure l’albero del canto del *Purgatorio* ha frutti non consentiti agli uomini, particolare che andremo ad esaminare immediatamente.

65 Pg XXXII, 48.

66 *Metamorfosi...*, 352. A p. 353 il testo in italiano: «Siete state voi, mani mie, a far chinare le corna al toro possente? voi a compiere le imprese dell’Èlide, della palude di Stinfàlo, del bosco del Partènio?»

Si tratta, in questo secondo caso, dell'albero del giardino delle «Esperidi che, al di là dell'inclito Oceano, dei pomi aurei e belli hanno cura, e degli alberi che il frutto ne portano».⁶⁷ Dante non specifica il genere di pomi, rifacendosi ovviamente non al greco Esiodo ma ad Ovidio. Siamo dunque nel giardino custodito da Atlante, e a questo punto non si ha alcuna difficoltà ad identificare la voce misteriosa che parla dall'interno con quella del drago Ladone che stava a guardia dei pomi. La scelta di Dante sembra indicare un tentativo di evidenziare la continuità tra l'antica conoscenza del mondo pagano e quella cristiana, che nobilita gli antichi simboli e li riempie di un contenuto nuovo.

Ma allora – ed è qui la rivelazione del poema – su cosa o 'su chi' stanno camminando Dante e Virgilio? Sul monte del purgatorio, certo; tuttavia nelle *Metamorfosi* (cfr. n. 52) si è visto come Atlante fu trasformato in un monte: barba e capelli divennero selve; le spalle e le mani diventarono balze; la testa si trasformò nella sommità della montagna; le ossa divennero sassi; poi crebbe enormemente in altezza.

Si ponga ora l'Eden al posto della selva dei capelli; il giardino delle Esperidi al posto della selva corrispondente alla barba del titano. Successivamente, si immagini l'Eden in corrispondenza dei capelli di Atlante pietrificato da Medusa; il giardino delle Esperidi con i pomi d'oro lo si associ alla barba; le balze le si immaginino come fenditure per salire in alto: ecco che si è rappresentata perfettamente la montagna del purgatorio dantesco.

Essa sarebbe stata dunque costruita 'silenziosamente' con le caratteristiche dell'Atlante pietrificato. Quale scopo avrebbe avuto Dante operando una scelta tanto eccentrica e sconcertante? Alla domanda si può rispondere considerando la genealogia di Atlante, che era legato ad Urano⁶⁸ e Gea (la Terra Madre) dal padre Giapeto, uno dei Titani. Come discendente della Terra e del Cielo, dunque, il mitico gigante ben si adatta a rappresentare simbolicamente il Cristo. D'altra parte, a questo punto anche l'inferno assume una nuova identità, e si rivela essere

voi a permettere col vostro valore la conquista della cintura cesellata, fatta con oro del Termodonte, e dei pomi custoditi dal drago insonne?».

⁶⁷ ESiodo, *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, Milano, Rizzoli, 2000, 77.

⁶⁸ «In Grecia Urano ha conservato più netti i suoi caratteri naturisti; è il cielo. Esiodo che lo mostra che si avvicina e si estende in tutte le direzioni, quando, "avidò di amore", e recando con sé la notte, avvolge la terra» (M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, 74. Tra i suoi figli, Dante cita anche Briareo (Pg XXXI, 98).

l'utero della stessa Terra Madre, il luogo della gestazione di un mondo che attende di essere trasfigurato da Gesù risorto.

Il Cristo dunque viene giù dal cielo, come 'seme' fecondante proveniente da Urano-Padre; muore, scende agli inferi e feconda la Terra Madre (che perde la verginità con lo scardinarsi dell'ingresso del seme Gesù attraverso la porta degli inferi). Il prodotto del concepimento è il mondo ipostatico, il Cristo-Atlante (*l'Adamo Universale*) che è rappresentato dalla montagna del purgatorio.

E siccome tutto rinasce col Cristo a nuova vita, il cammino di Gesù diviene il cammino di tutti gli esseri. Ecco perché Dante e Virgilio vengono fuori dall'inferno capovolti. L'acrostico NATI⁶⁹ con cui inizia la *Commedia* – forse troppo sbrigativamente considerato casuale⁷⁰ – segnerebbe una drammatica nascita: con una nascita infatti l'inferno inizierebbe, e con un'altra nascita terminerebbe.⁷¹ Ma mentre la prima sarebbe una nascita al mondo; la seconda una nascita al cielo. Questi concetti fondamentali della Gnosi, per adesso, non possono essere chiariti perché nuovi elementi sono necessari. A questo stadio della ricerca, però, si era già in possesso di elementi di una certa rilevanza. Qui al

69

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
chè la diritta via era smarrita.

Ah, quanto a dir qual'era, è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!

Tant'è amara che poco è più morte:
ma per trattar del ben ch'io vi trovai,
dirò dell'altre cose ch' i' v'ho scorte.

Io non so ben ridir com'io v'entrai
Tant'era pien di sonno a quel punto
Che la verace via abbandonai.

Viene in mente a questo punto Francesco Petrarca, che, nella sestina XXII del Canzoniere (sulla quale ci soffermeremo), si rattrista perché, scrive, le «crudeli stelle | [...] m'anno fatto di sensibil terra». Al v. 25 egli parlerà espressamente di un suo ritorno alle «ducenti stelle. Si vede chiaramente che la caduta e risalita alle stelle rappresenta un topos nella gnosi; un'altra opera che esamineremo, nel suo profilo valentiniano, è il *Petit Prince* di Sint-Exupéry, che non fa eccezione nel descrivere la iscesa dalle stelle come un evento accidentale non lieto, un qualcosa che è accaduto ma non era previsto, o comunque si è rivelato come un evento carico di negatività.

⁷⁰ «Soltanto piuttosto recentemente sono stati indicati alcuni acrostici nell'opera dantesca: nessuno era stato notato dai commentatori antichi. Sarà opportuno dir subito che alcune di tali indicazioni sono certamente da respingere, come quella che vuol vedere nelle iniziali delle prime quattro terzine del poema *NATI*» (*Enciclopedia Dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, 44).

⁷¹ «Il Signore fa morire e fa vivere, scendere agli inferi e risalire» (1Sam 2,6).

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

momento preme mettere in evidenza che la concezione dell'Inferno-Ade come un luogo della gestazione, certo non comune nel teismo,⁷² appariva a Dante pienamente in linea con l'insegnamento paolino, poiché in Rm 8,20-23, per citare il *locus classicus*, si proclama espressamente:

²⁰vanitati enim creatura subiecta est, non volens sed propter eum, qui subiecit, in spem, ²¹quia et ipsa creatura liberabitur a servitute corruptionis in libertatem gloriae filiorum Dei. ²²Scimus enim quod omnis creatura congemiscit et comparturit usque adhuc; ²³non solum autem, sed et nos ipsi primitias Spiritus habentes, et ipsi intra nos gemimus adoptionem filiorum exspectantes, redemptionem corporis nostri.⁷³

Del resto, riguardo alla fenomenologia, sull'Inferno qualche delucidazione veniva fornita da Van der Leeuw, che scriveva:

Un nostro contemporaneo, in preda a disturbi nevropatici, trovò accenti singolarmente profondi per caratterizzare questo punto di vista: «Ho imparato a conoscere l'Inferno, e presento qualche cosa di

⁷² Nel suo "trattato di teologia naturale", scrive M. P. Levine: «[Robert] Oakes afferma (...) che la concezione tradizionale dell'Inferno" implica la separazione da Dio. Se la sua analisi del teismo che comprende il panteismo è esatta, grazie a lui abbiamo la possibilità di uscire dall'Inferno Metafisico". Se siamo aspetti di Dio, non possiamo essere separati da Lui. Qual è allora, secondo Oakes, il ruolo dell'Inferno" nei teismo tradizionale? Se per lui l'Inferno non può esistere e se, come sembra, la nozione di Inferno è essenziale al teismo classico, non abbiamo un altro contrasto fra il teismo tradizionale e la sua interpretazione di teismo/panteismo? Dovremmo quindi concludere che il teismo comporti *prima facie* almeno un'incoerenza. [...] La tradizione teistica non ha mai enfatizzato troppo la distinzione ontologica, ma la presuppone soltanto, tranne nel caso di alcuni mistici i quali del resto non si preoccupavano di dare una spiegazione ontologica dell'Inferno. Il teismo fonda la separazione ontologica sulla distinzione fra creatore e creato. Al massimo, e al minimo, la separazione ontologica è condizione necessaria ma insufficiente per essere nell'Inferno. Più che tale separazione, sono importanti la mancanza di "vicinanza" a Dio, la privazione della visione beatifica, "la condizione peccaminosa" non assolta, e le proprie debolezze morali. Non c'è bisogno di interpretare la "vicinanza" in senso ontologico. E se le argomentazioni presentate in precedenza sul modo di intendere l'Unità panteistica sono più o meno corrette, la questione se un certo insieme di credenze costituisca, oppure no, panteismo sulla base della separazione ontologica appare un'evidente semplificazione» (M. P. LEVINE, *Il Panteismo, una concezione non-teistica della divinità*, Genova, ECIG, 1995, 141-2).

⁷³ Trad. it.: «²⁰Le cose create infatti furono sottoposte alla caducità, non di loro volontà, ma a causa di colui che ve le sottopose, nella speranza ²¹che la stessa creazione sarà liberata dalla schiavitù della corruzione per ottenere la libertà della gloria dei figli di Dio. ²²Sappiamo infatti che tutta la creazione geme e soffre unitamente le doglie del parto fino al momento presente. ²³Non solo essa, ma anche noi che abbiamo il primo dono dello Spirito, a nostra volta gemiamo in noi stessi, in attesa dell'adozione a figli, del riscatto del nostro corpo».

Dio. Ora so quel che pensavano i pittori del Medioevo rappresentando i tormenti infernali. Non sono immagini sadiche, è *veridica raffigurazione della strada della redenzione, nella sua prima tappa... Per questo la nostra terra, inferno non riconosciuto, è in realtà un doppio inferno. Quando arriviamo nell'inferno vero e onesto, siamo già per metà in cielo*" [corsivo nostro]. Avremmo dunque torto volendo ricondurre tutta la rappresentazione del ciclo cielo-inferno, e i loro mille paralleli, alla speranza di un premio ed al timore di un castigo. Anzitutto non si tratta per nulla di pena e di ricompensa, si tratta di potenza, radunata durante la vita terrena: "Beati mortui, qui in Domino moriuntur. Amodo iam dicit Spiritus, ut requiescant a laboribus suis: opera enim illorum sequuntur illos". Le opere possono moltiplicare la potenza o rovinarla, divinizzare o far perdere il divino. Ma la potenza non è mai intesa da un punto di vista esclusivamente morale ed eudemonico: non cessa mai di essere anzitutto religiosa. E le più orribili pitture dei supplizi dell'inferno altro non fanno che dar maggior rilievo all'aspirazione alla redenzione e alla fiducia che ispira:

CONFUTATIS MALEDICTIS
FLAMMIS ACRIBUS ADDICTIS,
VOCA ME CUM BENEDICTIS.

Da questo punto, la potenza schiacciante della *tremenda maiestas* e il *fascinans* della liberazione incondizionata, si sono confusi:

REX TREMENDAE MAIESTATIS!
QUI SALVANDOS SALVAS GRATIS,
SALVA ME, FONDS PIETATIS!».⁷⁴

Ed è così che si sono trovati elementi testuali in accordo con l'analisi qualitativa di René Guénon, che nell'*Esoterismo di Dante* aveva alluso all'inferno dantesco come ad luogo di un concepimento. Nelle sue righe riecheggiano le idee fondamentali espresse da Van der Leeuw. Il metafisico francese anzitutto ribatteva ad Éliphas Lévi, il quale sosteneva che

l'Inferno di Dante non è che un Purgatorio negativo. Voglio spiegarmi: il suo Purgatorio sembra essersi formato nel suo Inferno come in uno stampo, è il coperchio e per così dire il tappo dell'abisso, e si capisce come il Titano fiorentino, nella scalata al Paradiso, vorrebbe gettare con una pedata il Purgatorio nell'Inferno.⁷⁵

⁷⁴ G. VAN DER LEEUW, *Fenomenologia...*, 258-9.

⁷⁵ É. LEVI, *Histoire de la magie, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères*, 1860 (citato da R. GUENON, *L'esoterismo...*, 46-7).

Guénon invece osservava:

I Cieli sono gli stati superiori dell'essere; gli Inferi, come indica del resto il loro nome, sono gli stati inferiori, e quando diciamo superiori e inferiori ciò va inteso in rapporto allo stato umano o terreno, che naturalmente è inteso come termine di paragone, giacché deve servire da punto di partenza. Dato che la vera iniziazione è una presa di possesso cosciente degli stati superiori, è facile capire perché essa sia descritta simbolicamente come un'ascesa o un "viaggio celeste"; ci si potrebbe però chiedere perché questa ascesa debba essere preceduta da una discesa agli Inferi. [...] la discesa è come una ricapitolazione degli stati che precedono logicamente lo stato umano, che ne hanno determinato le condizioni particolari e devono a loro volta partecipare alla "trasformazione" da compiersi; dall'altro, essa permette la manifestazione, secondo certe modalità, delle possibilità di ordine inferiore che l'essere porta ancora in sé allo stato non sviluppato, e che devono essere da lui esaurite prima che gli sia possibile giungere alla realizzazione dei suoi stati superiori. Bisogna d'altronde sottolineare che non si tratta affatto di tornare a certi stati attraverso i quali l'essere è già passato; egli può esplorare questi stati solo in maniera indiretta, prendendo coscienza delle tracce che essi hanno lasciato nelle regioni più oscure dello stato umano; perciò gli Inferi sono situati simbolicamente come situati all'interno della Terra. Invece i cieli sono realmente gli stati superiori, e non soltanto il loro riflesso nello stato umano, i cui prolungamenti più elevati non costituiscono che la regione intermedia o il Purgatorio, la montagna in cima alla quale Dante colloca il Paradiso terrestre. Il fine reale dell'iniziazione non è solo la restaurazione dello "stato edenico", che altro non è se non una tappa sulla via che deve condurre molto più in alto, poiché è al di là di questa tappa che inizia veramente il "viaggio celeste"; il fine è la conquista attiva degli stati "sovra-umani", giacché, come Dante ripete con le parole del Vangelo, "*Regnum caelorum violenza pate*"» [Pd XX,94], ed è questa una delle differenze essenziali tra gli iniziati e i mistici. Per esprimerci in altro modo, diremo che lo stato umano deve essere portato innanzitutto alla pienezza della sua espansione, con la realizzazione integrale delle possibilità che gli sono proprie (e questa pienezza è quanto si deve qui intendere per "stato edenico"); ma, lungi dall'essere il termine, ciò non sarà che la base sulla quale l'essere poggerà per "salire a le stelle", ossia per elevarsi agli stati superiori, che nel linguaggio dell'astrologia sono simboleggiati dalle sfere planetarie e stellari, e in quello della teologia dalle gerarchie angeliche.⁷⁶

⁷⁶ R. GUÉNON, *L'esoterismo...*, 65-8.

Ma allora, nella varietà di ipotesi che si possono fare da questi primi elementi, che cosa si potrebbe pensare del senso nascosto del poema? Jean-Pierre Laurant sintetizza così il lavoro di Guénon: egli

sottolinea che lo stesso fiorentino suggerisce l'esistenza di un significato nascosto nei suoi versi, un quarto senso esoterico sul modello della Sacra Scrittura. Dante parla della "autorità" come un caposaldo della *Fede santa* (i Fedeli d'Amore), terz'ordine templare non privo di analogie con la Rosa-Croce e con certi gradi della massoneria scozzese di stampo ermetico. [...] La struttura ternaria dell'opera – Inferno, Purgatorio e Paradiso – è la chiave del sistema; secondo Guénon si tratta di una struttura tradizionale che egli accosta alle varie terne indù di qualificazione dei tre mondi: "inferi, terra e cieli", o "terra, atmosfera (o regione intermedia) e cielo". In ogni modo, "si tratta sempre di una ripartizione gerarchica dei gradi dell'esistenza, che sono realmente di una molteplicità indefinita". Il viaggio di Dante corrisponde all'esplorazione interiore di tali stati. La discesa agli inferi rappresenta la "ricapitolazione" degli stati inferiori in uno sviluppo ciclico, il cui approccio può compiersi attraverso le speculazioni sui numeri: è un cammino che il ritmo abbastanza particolare della versificazione di Dante invita a intraprendere. In sostanza, l'assimilazione o l'equivalenza del purgatorio e degli stati intermedi come dato tradizionale era comunque azzardata. Evidentemente, l'autore non mostra di sapere che la nozione si era fissata teologicamente solo un secolo dopo la *Divina Commedia*, in vista del grande discrimine del Rinascimento, ma la distinzione fra gli stati celesti reali, e quindi accessibili all'uomo liberato, e gli stati inferiori virtuali, tali perché inabbordabili in una prospettiva che esclude la reincarnazione, comporta qualche contraddizione, da lui giustificata spiegando che "la discesa è una ricapitolazione degli stati che precedono logicamente gli stati umani" e che è necessario esaurire le possibilità di ordine inferiore...⁷⁷

Ma abbiamo accennato già all'importanza del *De Raptu Proserpinae* di Claudio Claudiano. Anche solo ad una prima analisi, è facile intuire la connessione con l'idea dell'incarnazione divina e con l'ipostasi del Padre celeste, laddove si vadano a leggere i vv. 306 sgg. del III libro, quando il regno delle ombre e della morte è descritto come se tornasse alla vita all'ingresso luminoso di Proserpina, che si trova sul cocchio e viene condotta a Dite:

Pallida laetatur regio gentesque sepultrae
luxuriant epulisque vacant genialibus umbrae.

⁷⁷ J. P. LAURANT, *René Guénon...*, 84-5.

Grata coronati paragunt convivia Manes;
rumpunt insoliti tenebrosa silentia cantus;
sedantus gemitus.

[...]

Verbera nulla sonant nulloque frementia luctu
impia dilatis raspirant Tartara poenis [...].
Tunc et pestiferi pacatum flumen Averni
innocuae transistis, aves, flatumque repressit
Amsanctus: fixo tacuit torrente vorago.
Tunc Acheronteos mutato gurgite fontes
lacte novo tumuisse ferunt, hederisque virentem
Cocytton dulci perhibent undasse Lyaeo.
Stamina nec rumpit Lachesis; nec turbida sacris
obstrepitant lamenta choris. Mors nulla vagatur
in terris, nullique rogam planxere parentes.
Navita non moritur fluctu, non cuspide miles;
oppida funerei pollent immunia leti,
impexamque senex velavit harundine frontem
portitor et vacuos egit eum carmine remos.
Iam suus inferno processerat Hesperus orbi
ducitur in thalamum virgo.

[...]

Iam felix oritur proles; iam laeta futuros
expectat Natura deos.

Sul filo di questi versi, l'unione fra terra e cielo è reinterpretata da Dante in chiave ipostatica cristiana. Si pone ora il problema dell'identificazione del processo di "trasformazione" del quale Dante e Virgilio sono protagonisti e/o spettatori. Ovvero, la *Commedia* descriverebbe un processo cosmico o farebbe pensare invece ad una è allegoria di un'iniziazione personale di Dante?

Se si ipotizzasse semplicemente di un rituale iniziatico, nel corso della ricerca non si dovrebbero attendere elementi testuali che rinviino a simboli propri delle cosmogonie. In alternativa, elementi mitici connessi con la nascita o la creazione del mondo potrebbero anche essere presenti tra le terzine.

C'è tuttavia da tenere presente che «le fasi dell'iniziazione [...] riproducono quelle del processo cosmogonico».⁷⁸ Occorre dunque identificare la natura del processo. Tra le ipotesi possibili, si tratterebbe solo una iniziazione di Dante o la descrizione di avvenimenti universali?

Le teorie dei cicli cosmici potevano essere una grande tentazione per Dante, e l'ipotesi di una reintegrazione universale in realtà non era affatto aliena dalla

⁷⁸ R. Guénon, *Considerazioni sulla via iniziatica*, Genova, Melita, 1997, 50.

tradizione della Chiesa, ma correva lungo una linea teologica che arriva fino al nostro tempo (si pensi a von Balthasar), con radici fino allo stoicismo greco.

Alimentandosi di tale filosofia riletta cristianamente da Origene, l'apocatastasi fu considerata eresia nel Concilio di Costantinopoli del 553 (ma «la controversia sull'ortodossia del teologo alessandrino fu iniziata nel 394 dal vescovo Epifanio di Salamina, che iscrisse il nome di Origene nel suo catalogo degli eretici»),⁷⁹ pur se, a onor del vero, bisogna considerare che ad essere condannata non fu tanto la teoria dell'apocatastasi, quanto la proclamazione di essa alla stregua di una verità di fede, e non di una semplice cristiana speranza poggiante sulla grande misericordia divina.⁸⁰

In realtà, il viaggio ultraterreno di Dante rinviava anche ad un'altra fonte ancora non citata e piuttosto curiosa, anche perché ancor più trascurata delle *Metamorfosi*. Il passo dell'*Asino d'oro* in seconda di copertina è rivelatore di un'esperienza di classica memoria che può essere già intuita nelle sue linee generali, e che merita certamente una approfondita analisi. E' tuttavia vero che Lucio, nell'opera di Apuleio, dopo essere stato ritramutato in essere umano da Iside che di lui ebbe compassione, si sottopose a riti iniziatici che gli permisero di accedere ai misteri della dea. Su di essi, il silenzio. Si lascia sfuggire solo le seguenti frasi:

Quaeras forsitan satis anxie, studiosae lector, quid deinde dictum, quid factum. Dicerem si dicere liceret, cognosceres si liceret audire. Sed parem noxam contraherent t aures et lingua, ista impiae loquacitatis, illae temerariae curiositatis. Nec te tamen desiderio forsitan religioso suspensum angore diutinum cruciabo. Igitur audi, sed crede, quae vera sunt. *Accessi confinium mortis et, calcato Proserpinae limine, per omnia vectus*

⁷⁹ BATTISTA MONDIN, *Storia della teologia*, I, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1996, 228.

⁸⁰ «Per valutare teologicamente il pensiero teologico di Origene occorre tener conto sia delle sue intenzioni sia dell'epoca in cui egli scrisse le sue opere. Le sue intenzioni erano squisitamente speculative, “gnostiche”, tese alla ricerca della “conoscenza profonda ed esatta dei divini misteri”. Per fare questo spesso egli si incammina in territori sconosciuti, tuttora inesplorati, formulando “ipotesi” che non avevano la pretesa di fornire soluzioni definitive. Inoltre Origene non poteva ancora contare su quella grande *auctoritas*, preziosissima per il teologo, che è il Magistero ecclesiastico. Solo con i grandi concili ecumenici del IV e V secolo, questo contribuirà a completare la *Regula fidei*, fissando argini invalicabili anche per la ricerca teologica. Per questo motivo, benché certe tesi di Origene, come quella dell'apocatastasi, risultino palesemente eterodosse, tuttavia non possono essere qualificate come fortemente eretiche» (Ivi, 227).

*elementa remeavi; nocte media vidi solem candido coruscantem lumine;*⁸¹ *deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proximo.*⁸²

Del resto, una volta disegnato lo schema della tavola I, non è difficile sostituire Iside alla Terra Madre-Gea, Osiride⁸³ al Padre Celeste-Urano ed Horus al Cristo Atlante. Così come il Cristo è uguale al Padre e da lui generato nello Spirito, allo stesso modo Horus è lo stesso Osiride generato per mezzo della moglie e sorella Iside⁸⁴.

⁸² APULEIO, *L'asino d'oro*, Milano, Mondadori, 1989, 457. Trad. it.: «A questo punto, curioso lettore, sarai curioso di sapere quali parole poi furono dette, quali azioni furono compiute: te lo direi volentieri, se fosse lecito dirlo, e tu le conosceresti, se fosse lecito sentirlo. A sia le orecchie sia la lingua peccerebbero ugualmente, questa di empia loquacità, quella di sacrilega curiosità. Ra non voglio tormentarti di più e tenerti ancora sospeso in un desiderio che forse è un'ansia pia e religiosa. Ascolta dunque, e dammi fede, perché è la verità. *Io arrivai ai confini della morte, posai il piede sulla soglia di Proserpina, e poi tornai indietro passando attraverso tutti gli elementi: nella notte vidi risplendere il chiaro fulgore del sole; mi avvicinai agli dei degli inferi e a quelli del cielo, e li adorai da vicino* (ivi, 458).

⁸³ «Se le radici dei misteri di Iside affondano nell'epoca faraonica, essi trassero dal rituale osirico gli elementi formali dei riti di passaggio. Lo sviluppo del *corpus* dottrinario durante l'età ellenistica è [...] frutto di un rimodellamento che trova la sua più completa espressione nell'esperienza narrata da Apuleio nell'undicesimo libro delle *Metamorfosi* [...]. In questo oscuro Osiride e Iside costituiscono la coppia divina che ha avuto un ruolo religioso e politico decisivo nella storia millenaria dell'Egitto. Fratelli e sposi nel mito di fondazione della religione osirica [...], appaiono strettamente associati anche nelle pratiche culturali. [...] La prima fase è esclusivamente egiziana; il mito, con le sue varianti, e la pratica rituale rientrano negli schemi della giurisdizione religiosa faraonica [...]. In questo arco di tempo Osiride non occupava una posizione centrale; il suo culto probabilmente non aveva carattere misterico, ma era connesso con la triade familiare (Osiride, Iside, Oro), modello mitico del principio di successione dinastico [...]. La seconda tappa nella storia di questo culto è invece rappresentata dall'evoluzione subita in età ellenistica, nel corso della quale esso assume connotati misterici. In questa fase Iside eredita un ruolo dominante nella pratica rituale osirica. [...] E' la presenza marcata di una componente esoterica iniziatica ed escatologica a rendere classificabile in quest'epoca il culto isiaco come *μυστήρια*, paraltro considerato tale già dagli antichi» (*Le religioni dei Misteri*, a cura di P. Scarpi, Milano, Fondazione Lorenzo Valla e Arnoldo Mondadori Editore, 2003, 157-8). Poco più avanti, lo Scarpi osserva che «I documenti epigrafici [...] attestano in seguito anche l'inclusione di questo culto degli imperatori romani, da Caligola a Diocleziano, a riprova della solidità di una tradizione. Dopo un primo momento di rifiuto che termina già con Caligola, il culto isiaco viene accolto dal mondo imperiale romano. D'ora in poi si tratterà del culto straniero con più proseliti in tutto l'Occidente romano. [...] I misteri egiziani si presentano come il risultato di uno sviluppo storico risalente a epoche remote, che ha conosciuto, con il passare del tempo, l'innesto di componenti rituali prodotte dalla continua sistemazione dottrinarie compiute dalle caste sacerdotali, intente a "regolare" il delicato ingranaggio sacrale della religione del paese. Si mantenne così viva una tradizione mitico-rituale che i Greci di Erodoto chiamarono *μυστήρια*» (ivi, pp. 160, 162).

⁸⁴ Scriveva Minucio Felice nell'*Octavius*: «...Isis perditum filium cum Cynocephalo suo et caluis sacerdotibus luget plangit inquirat, et Isiaci miseri caedunt pectora et dolorem infelicissimae matris imitantur; mox inuento paruulo gaudet Isis, exultant sacerdotes, Cynocephalus inuentor gloriatur, nec desinuunt annis omnibus uel perdere quod inueniunt uel inuenire quod perdunt» (ivi, p. 212).

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Analizzeremo in seguito i versi che nell'*Inferno* descrivono il fondo dell'abisso, i quali forniscono significato ad un acrostico, ma già da adesso possiamo vedere che Dante si ispira ad Apuleio quando nella notte, nel profondo degli inferi dove è più buio, vede risplendere «il chiaro fulgore del sole»:

Io non morì, e non rimasi vivo;
 pensa ormai per te, s'hai fior d'ingegno,
 qual io divenni, d'uno e d'altro privo.

Lo 'mperador del doloroso regno
 da mezzo il petto uscia fuor della ghiaccia;
 e più con un gigante io mi convegno,
 che i giganti non fan con le sue braccia:
 vedi oggimai quant' esser dee quel tutto
 ch'a così fatta parte si confaccia.

S'el fu sí bel com' elli è ora brutto,
 e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
 ben dee da lui procedere ogne lutto.

Oh quanto parve a me gran meraviglia
 quand' io vidi tre facce a la sua testa!
 L'una dinanzi, e quella era vermiglia;

L'altr' eran due, che s'aggiugnieno a questa
 sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
 e sé giugnieno al loco de la cresta:

e la destra pareva tra bianca e gialla;
 la sinistra a vedere era tal, quali
 vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.⁸⁵

Si è detto della pertinenza tematica dei misteri di Iside e di Osiride, ed in seguito analizzeremo anche questo acrostico. Al momento, è forse meglio che la ricerca si soffermi su elementi che suggeriscono che la *Commedia* offra al lettore una visione a tre distinti livelli di percezione della medesima realtà, senza ancorarsi già da adesso ad interrogativi ermeneutici.

Per adesso si hanno in mano elementi che possono suggerire l'idea di una 'nuova creazione'. Se *tutte le cose* vengono davvero *fatte nuove*⁸⁶, e se di un 'prima' e di un 'dopo' si può parlare anche nell'eternità del terzo novissimo, allora - si perdonerà la frase fatta - per colui che sta cercando il senso ultimo della

⁸⁵ *Inf* XXXIV, 25-45.

⁸⁶ Cfr. *Ap* 21,5.

Commedia la partita è davvero “tutta da giocare”, aperta a qualunque risultato. Dipende, in fondo, dalla fiducia che si nutre per i medievali, circa la loro capacità di pensare in profondità pur facendo salvo il dogma e senza interagire minimamente con la dottrina istituzionalizzata.

Gradi diversi di realtà

Le simmetrie che sono state elencate agli inizi di questa sezione, in realtà, sarebbero potute essere molte di più. Ci si è fermati alle principali, consapevoli di ripetere cose già dette in precedenza. E’ tuttavia proprio nelle simmetrie meno appariscenti che Dante ha nascosto indizi estremamente importanti. Vediamo alcuni fra tali elementi.

I due vecchi

Consideriamo i due vecchi agli inizi delle prime due cantiche. Si prenda il canto II dell’*Inferno*, dove si trova il crudele Nocchiero che si avvicina alla *riva malvagia* per prendere il nuovo carico di anime:

Ed ecco verso di noi venir per nave
un *vecchio, bianco per antico pelo*,
gridando: “Guai a voi, anime prave!”⁸⁷

Si passi adesso al *Purgatorio*, al canto II:

[...]
vidi presso di me *un veglio solo*,
degnò di tanta reverenza in vista,
che più non dee a padre alcun figliuolo.
*Lunga la barba e di pel bianco mista*⁸⁸ (...)

⁸⁷ *Inf* III, 82-84.

Tante spiegazioni sono state fornite per spiegare la presenza, come custode del *Purgatorio*, di un personaggio tanto singolare. Perché la scelta è caduta proprio su Catone che, che al di là del merito di aver difeso la libertà, è pur sempre un suicida! Certo, il senso morale di quei versi non va modificato, e le spiegazioni si possono considerare accettabili. Esso non sono tuttavia esaustive, e purtroppo si deve constatare che i confronti tra le figure di Caronte e Catone hanno mancato il bersaglio. Il Raimondi,⁸⁹ riporta Robert Hollander nel suo commento, collegava Catone direttamente a Cristo perché entrambi persero la vita per l'ideale supremo della libertà; sicché egli nel purgatorio, per tale tesi, potrebbe essere considerato quasi un degno vicario. Tanti altri uomini storici o mitici, a ben vedere, avrebbero potuto prendere il suo posto, forse anche con credenziali superiori (magari anche uno Spartaco, un personaggio di minore spessore rispetto a Catone, ma certo emblematico). Perché allora Dante avrebbe scelto proprio lui?

Anzitutto, ricordiamo una nota particolarità relativa alla struttura: la *Commedia*, coi suoi 100 canti, ha la prima cantica composta da 34 di essi. Tuttavia il primo è da considerarsi un proemio a tutta l'opera. In questo modo siamo in armonia con le concezioni simmetriche dei medievali, che difficilmente avrebbero lasciato perdere l'idea che 100 diviso 3 lascia come resto infinite cifre decimali: per chi non trascurava il simbolismo, lo scarto numericamente irrazionale non poteva trovare un posto in un'opera inneggiante alla compiutezza dell'opera creativa divina.

Ne consegue, nel caso che attualmente stiamo considerando, che il terzo canto dell'*Inferno* ha il suo corrispondente non nel terzo del *Purgatorio*, bensì nel secondo. Perciò Caronte e Catone occupano nella struttura delle rispettive cantiche la medesima posizione. Ora, se osservando le loro caratteristiche, essi presentano notevoli somiglianze; Caronte si presenta nelle sembianze di

un **vecchio bianco** per antico pelo,

⁸⁸ Pg II, 31-34.

⁸⁹ E. RAIMONDI, *Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, in *Metafora e storia*, Torino, Einaudi, 1970 [1962], 65-94, citato da R. Hollander, *Commentary Purg I*, 71-74, PDP... La tesi è ripresa e affinata da G. BARBIRI SQUAROTTI (*Ai piedi del monte: il prologo del Purgatorio*, in *L'arte dell'interpretare: studi critici offerti a Giovanni Getto*, Torino, L'Arciere, 1984, 19-44).

e Catone

(...) un **veglio** solo,

(...) Lunga la barba, e di **pel bianco** mista.

Nella descrizione essi appaiono l'uno la trasfigurazione dell'altro, in positivo e in negativo, tutti e due responsabili delle anime in transito, posti dove i defunti sono traghettati. Ovviamente la prima spiegazione è sul piano esclusivamente morale: due uguali 'opposti'. Tale interpretazione è saccettabile ma, secondo noi, non esaustiva. Rimane il mistero della scelta dantesca di porre all'ingresso del purgatorio un personaggio che, dopotutto, anche se valido simbolo della libertà spirituale, avrebbe potuto esser sostituito da innumerevoli altri più in evidenza, tutti appartenenti alla tradizione classica. E se Caronte, forte della tradizione virgiliana, conduce la barca dell'Acheronte a buon diritto, nessun motivo razionale o spirituale colloca l'illustre politico romano in una posizione privilegiata. In realtà, il motivo della scelta è di una semplicità disarmante, quasi ridicola: Caronte poeticamente si chiama *Caron*, e Catone, alla stessa maniera, si chiama *Caton*: *Caron e Caton!*

Questa possibile spiegazione, non facile da formulare proprio a causa della sua incredibile banalità, costituisce un elemento anagogico di importanza enorme. I due personaggi potrebbero essere realmente l'uno la trasfigurazione dell'altro (ossia, sarebbero un unico personaggio osservato da due differenti stati di esistenza). Ci troveremmo così dinanzi alla medesima realtà in entrambe le cantiche; l'abisso infernale 'è' la montagna del purgatorio, ed i gironi dove si patiscono i tormenti si rivelerebbero niente più che i cerchi dove *si l'umano spirito si purga*, e sarebbero anche, sorprendentemente, i cieli della beatitudine! Dante e Virgilio altro non paiono far altro che ripassare per tre volte per la medesima riva, per poi visitare triplicemente lo stesso *colle*.

La «piaggia diserta» di *Inf* I, 29 non è dunque, in tale ottica, «il primo pendio del colle», ma si rivela essere proprio la «piaggia» ai pié del monte di *Pg* II, 50. Si tratterebbe sempre dello stesso luogo, osservato da due differenti stati di coscienza o dell'anima.

L'obiezione principale che si potrebbe opporre a tale conclusione deriva immediatamente dall'inversione di moto che viene operata dai due poeti una volta giunti al centro della terra: come si può cioè parlare di un medesimo cammino se, nell'inferno, si ha una discesa verso il centro della terra e, nel

purgatorio e nel paradiso, invece, si ha una salita rispettivamente verso l'Eden e poi verso l'Empireo?

In realtà qui ormai siamo veramente già nel campo proprio della Gnosi, e non si può più fare a meno di nominarla, soprattutto dove Dante, oltrepassato Lucifero, si sente rivolgere da Virgilio parole che paiono avere più di un senso:

Di là fosti cotanto quant'io scesi;
quand' io mi volsi, tu passasti 'l punto,
al qual si traggon d'ogne parte i pesi.⁹⁰

Tale punto è ovviamente il centro della terra, che per azione gravitazionale tutto attira. Tuttavia, Dante poco prima *aveva* fatto notare la rilevanza del luogo in cui si trovava, invitando implicitamente il lettore a non essere “grosso”, cioè a non leggere le terzine seguenti in maniera superficiale:

Io levai li occhi e credetti vedere
Lucifero com' io l'avea lasciato
e vidili le gambe in sù tenere;
e s'io divenni allora travagliato,
la gente grossa il pensi, che non vede
qual è quel punto ch'io avea passato⁹¹.

Comunicando di esser divenuto «travagliato» Dante fornisce un altro indizio relativo alla sua seconda nascita: egli è appena uscito dall'utero della Terra Madre, e fa notare che la vera realtà di quel 'centro' non può venire colta se non da chi è capace di penetrare il senso anagogico. Relativamente a questo senso, Guénon spiega che

Lucifero simboleggia l'“attrazione inversa della natura”, cioè la tendenza all'individualizzazione, con tutte le limitazioni inerenti; la sua dimora è dunque “'l punto / al qual si traggon d'ogne parte i pesi”, o, in altri termini, il centro di quelle forze attrattive e compressive che nel mondo terrestre sono rappresentate dalla gravità; e questa, che attira i corpi verso il basso (che è in ogni luogo il centro della terra) è veramente una manifestazione del *tamas*. (...) Il centro della Terra rappresenta dunque il punto estremo della manifestazione nello stato di esistenza considerato; è un vero e proprio punto di arresto, a partire

⁹⁰ *Inf* XXXIV, 109-111.

⁹¹ *Inf* XXXIV, 88-93.

dal quale si produce un cambiamento di direzione, e la preponderanza passa dall'una all'altra delle due tendenze opposte⁹².

Se il verso del moto si inverte per denotare un moto interiore opposto, ciò però non esclude il fatto che l'ambientazione scenica possa essere effettivamente 'identica' all'inizio dell'*Inferno* e del *Purgatorio*.

Facciamo emergere infine una realtà sconcertante: si vada nella *piaggia* del *Purgatorio*, dove Dante (II, 49-51) è appena sbarcato con Virgilio, ed osserva dapprima il *celestial nocchiero* andar via mentre le anime si precipitano verso la spiaggia:

Poi fece il segno lor di santa croce,
ond' ei si gittar tutti in su la PIAGGIA:
ed el sen gí, come venne, veloce.

Ma sempre di *piaggia* si parla nel primo canto dell'*Inferno*! Dante si abbandona anche ad una similitudine, paragonando il suo stato d'animo a quello di chi, scampato al mare e guadagnata la spiaggia, si volta a guardare il mare con paura:

E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.
Poi ch'ei posato un poco il corpo lasso
ripresi via per la PIAGGIA DISERTA
si che 'l pié fermo sempre era 'l più basso.⁹³

Deserta era anche la *piaggia*⁹⁴ del II canto del *Purgatorio* all'arrivo dei due poeti!

Noi andavam per lo SOLINGO PIANO
com' om che torna a le perduta strada
che 'n fino ad essa pare li ire in vano.⁹⁵

⁹² R. GUÉNON, *L'esoterismo di Dante...*, 100-1.

⁹³ *Inf* I, 22-30.

⁹⁴ Ricordiamo ancora che il termine compare in *Pg* II,50. Nonostante la lunghissima tradizione alle spalle, la differenza semantica con *Inf* I, 29 è fissata arbitrariamente.

⁹⁵ *Pg* II, 118-120.

Come detto alla n. 80, il *piano* sarebbe detto *solingo* perché pochi iniziati giungono ad esso; l'elemento ricorda la spiaggia della teofania isiaca raccontata nel capolavoro di Apuleio.

Il sostantivo *piaggia* del primo canto infernale, tradotto erroneamente come «il primo pendio ai piedi del colle»,⁹⁶ o come «il terreno in leggera salita e l'inizio della collina vera e propria»,⁹⁷ e così via, si potrebbe tradurre correttamente esattamente col senso che ha nel *Purgatorio*. Infatti, al v. 13 del primo canto dell'*Inferno* Dante scrive:

Ma poi ch' i' fui al pie' d'un colle giunto;

Questo sembra suggerire che egli, in quel primo canto dell'*Inferno*, si trova proprio sulla spiaggia del purgatorio, ai piedi della stessa montagna dell'espiazione. Si sta dunque osservando la stessa realtà in due stati di esistenza differenti, sicché le cose vengono colte da una individualità «ilica», o «psichica» o «pneumatica», se vogliamo prendere a prestito le terminologie dallo gnosticismo valentiniano (ben distante, quest'ultimo, dall'ortodossia cristiana dantesca; ci siamo limitati a prendere a prestito dalla sua terminologia). Tutta la *Commedia* può essere contemplata sotto questo triplice aspetto, come si trattasse di un viaggio compiuto contemporaneamente in tre “universi paralleli”.

Ecate, la signora dei tre regni

Un elemento a sostegno dell'ipotesi è la presenza, all'ingresso dell'Eden, di «Matelda»: essa, come ho potuto dimostrare,⁹⁸ altri non è che la «Trivia», nel mondo antico amata e, a seconda della teofania, anche temuta. Nella terza parte viene analizzato nel dettaglio anche l'acrostico inverso seguente, che al momento ci limitiamo a riportare:

⁹⁶ *La Divina Commedia. Testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli*, Milano, Hoepli, 1989 [1928], 5.

⁹⁷ *La Divina Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi..., 15-6.

⁹⁸ A. SORO, *L'acrostico inverso ECATE e l'identità di "Matelda"*, «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», march 18, 2009, <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/soro031809.html> | *Purgatorio*.

Già m'avean trasportato i lenti passi
dentro a la **SELVA ANTICA** tanto, ch'io
non potea rivedere ond' io mi 'ntrassi;

Ed ecco più andar mi tolse un rio,
che 'nver' sinistra con sue picciole onde
piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.

Tutte l'acque che son di qua più monde,
parrieno avere in sé mistura alcuna
verso di quella, che nulla nasconde,

Avvegna che si mova bruna bruna
sotto l'ombra perpetüa, che mai
raggiar non lascia sole ivi né luna.

Coi piè ristetti e con li occhi passai
di là dal fiumicello, per mirare
la gran variazion d'i freschi mai;

E là m'apparve, sì com' elli appare
subitamente cosa che disvia
per meraviglia tutto altro pensare,
una donna soletta che si già
e cantando e scegliendo fior da fiore
ond' era pinta tutta la sua via.

«Deh, bella donna, che a' raggi d'amore
ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti
che soglion esser testimon del core,
vegnati in voglia di trarreti avanti»,
diss' io a lei, «verso questa rivera,
tanto ch'io possa intender che tu canti.

TU MI FAI RIMEMBRAR dove e qual era
PROSERPINA nel tempo che perdette
la madre lei, ed ella primavera».

Ricordiamo bene l'ingresso di Dante nella selva dell'*Inferno*, quando egli scriveva di non ricordare la maniera (il 'come') in cui vi capitò:

Io non so ben *ridir com' io v'entrai*⁹⁹

Dopo essersi capovolto, egli appare essere tornato davvero alla «selva oscura», che in *Pg XXVIII* andrebbe osservata con occhi la cui riacquistata purezza permette di scorgerne la trasfigurazione. Tuttavia, Dante all'ingresso dell'Eden appare smarrito allo stesso modo che all'ingresso dell'inferno. Con

⁹⁹ *Inf*I, 10.

implicito riferimento virgiliano, al v. 26 si parla proprio proprio di «selva antica»: un appellativo che rinvia a ben vedere alla serva di *Inf* I, e non all'Eden!¹⁰⁰ La stessa presenza di Ecate, è indicativa della corrispondenza, poiché Enea dice alla Sibilla cumana: Enea riconobbe alla Sibilla cumana che «te nequiquam lucis Hecate praefecit Avernis».¹⁰¹

Ed è dunque spiegabile il disorientamento di Dante all'ingresso nella selva trasfigurata, cioè l'Eden, al v. 25, spiegato non intermini di modalità, ma di 'luogo', e reso dal verbo *rivedere* piuttosto che dal *ridir* infernale:

non potea *rivedere* ond' io mi 'ntrassi;

Sembre proprio, dunque, con questo verso che quasi appare prendere bonariamente in giro il lettore, che Dante sia tornato all'Eden, dove ritroverà anche le fiere nelle sembianze più sublimi dei tre animali simbolici. Ma, per essere più chiari, scendiamo nuovamente allo stato di esistenza inferiore, cioè quello corrispondente all'inferno, dove ci possiamo attendere di ritrovare Ecate, la signora dei tre regni, in sembianze assai meno gentili di quelle della Matelda del *Purgatorio*. Ma dove cercare?

La porta

Bisognerebbe anzitutto guardare all'ingresso dell'inferno, anche se non pare esservi alcun personaggio direttamente collegabile alla teofania negativa di Ecate. Eppure, ancora una volta un passo di Guénon può aiutare ad individuare quel che si va cercando. Al momento, fermiamoci ad osservare la porta dell'inferno: su di essa, la famosa scritta

Per me si va ne la città dolente
per me si va ne l'eterno dolore
per me si va tra la perduta gente¹⁰².

¹⁰⁰ «Lacus est circa Cumas, in qua folia atque festucae ex circumjacente silva decedentes, statim submerguntur» (CAII PLINII SECUNDI, *Historiae naturalis*. Libri XXXVII, a cura di Jo. Bf. Steph Ajasson de Grandsagne, Paris, Colligebat Nicolaus Eligius Lemaire, 1829, 379).

¹⁰¹ *Aen.*, VI, 117-118.

¹⁰² *Inf* III, 1-3.

La minacciosa porta, quando la “osserviamo” nel II, è in realtà in qualche modo meno ostile di quel che poteva apparire nei tempi antichi: essa infatti è stata violentemente fenduta dal Cristo trionfante, che, come Borea nelle *Metamorfosi* andava verso la sua amata con una corsa violenta, scuotendo l’universo intero (cfr. *Inf XII*) attraversava tutti gli elementi diretto verso il Padre celeste.¹⁰³ Questa “rottura” irreparabile della porta – evento, lo ricordiamo, di cui si parla nell’apocrifo *Vangelo di Nicodemo* - è già stata collegata nelle pagine precedenti alla discesa del Cristo come seme del Padre nell’utero della Terra, la quale viene dunque ‘sverginata’. La porta è dunque lì, davanti a Dante, ormai meno minacciosa, nonostante la scritta ostile. Per quell’entrata terribile è passata la speranza, quella Speranza alla quale noi andiam dietro, e le cui potenzialità redentive potrebbero addirittura non avere limiti.

Ma si esaminino di nuovo e con attenzione la scritta che compare sulla porta, secondo una tradizione ben consolidata nel Medioevo e di origini ancor più antiche.¹⁰⁴ Che mai può essere tale ‘porta’ che si rivolge al lettore con scritte minacciose e tuttavia velate di mistero («di colore ‘oscuro’»)?

Scriveva già il Torraca¹⁰⁵ che le tre P con cui iniziano i vv. 1-3 segnano i rintocchi come una campana a morto. In realtà, le P non hanno una funzione di tipo musicale, quanto piuttosto visiva prima e simbolica poi: per chi ha guardato la faccia del nostro satellite con attenzione, la loro sagoma può essere ritrovata nella fase di luna nuova, e corrisponde alle superfici ove si stagliano le pianure o “mari” principali (*Oceanus procellarum*, *Mare tranquillitatis* in unione col *Mare serenitatis*, *Mare della fecunditatis* e *Mare crisiium*), che si intersecano tra di loro. Guardando la porta tremenda di *Inf III*, in realtà, sembrerebbe proprio che stia osservando la Luna!

¹⁰³ Similmente, nel *De Raptu Proserpinae* di Claudio Claudiano,

¹⁰⁴ «Dès le moment où les chrétiens purent construire librement des églises, ils donnèrent à la décoration de la porte une signification. Ils en firent une invitation à entrer, conformément d’ailleurs à la parole du Christ qui se comparait lui-même à une porte (Jn 10.7); Jésus invitait à passer par lui pour entrer dans le Royaume de Dieu. La plus ancienne décoration connue d’une porte d’église est précisément un rappel de cette parole biblique: elle présente au centre du linteau un agneau portant une croix et accompagné des mots: *Ego sum ostium* (= je suis la porte). Par cette décoration l’Eglise disait indirectement ce qu’elle voulait être, ce qu’elle pensait d’elle-même, et invitait chacun à se placer sous l’autorité et la protection de Jesus-Christ. C’est de là qu’on en vint au 13^e siècle, à représenter l’Eglise par une porte» (EDOUARD URECH, *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Neuchâtel (Switzerland), Delachaux et Niestlé S. A., 1972, 154).

¹⁰⁵ *La Divina Commedia*, a cura di L. Passerini, Firenze, Sansoni, 1922, 23.



Questa ipotesi, lo ammettiamo subito, non viene formulata per immediate evidenze, poiché è bastata su presunte suggestioni di Dante, per mezzo delle quali egli farebbe corrispondere «parole di colore oscuro» alle frastagliate superfici piane lunari. Al momento, non appare esistere alcuna prova a sostegno della deduzione che sia basata su evidenze testuali. E' necessario ora procedere induttivamente, confidando nelle abilità descrittive ed nella capacità di suggestionare di Dante. Chi scrive, ad un certo punto, ha osato identificare la porta enigmatica con il nostro satellite, poiché i versi seguenti sono risultati (è il caso di dirlo!) 'illuminanti':

Queste parole DI COLORE OSCURO
Vidi scritte al sommo d'una PORTA;
perch'io: «Maestro, il lor senso m'è duro».106

Da terra, infatti, le macchie della luna sono chiaramente visibili, perché esse sono più scure rispetto alla superficie bianca, e il fatto che Dante parli di "colore" non va metaforicamente interpretato, ma anzi deve essere inteso 'letteralmente': egli sta descrivendo la Luna, e lo fa associando le variazioni cromatiche dovute ai mari con le tre lettere P.¹⁰⁷ Anna Maria Chiavacci Leonardi

¹⁰⁶ *Inf* III, 10-12.

¹⁰⁷ Ribert Hollander commenta: «Are the letters of these words 'dark in hue,' as are the inset carvings over actual gates, begrimed by time (or, as some early commentators urged, because they are hellishly menacing)? Or are they rhetorically difficult, and 'dark' in that respect? The phrase 'rhetorical colors' to indicate the rhetor's stylistic techniques is familiar from classical rhetoric and is found in Dante, e.g., in V.N.XXV.7; V.N.XXV.10. [...] Most of the early commentators are drawn, however, to the first hypothesis (dark in color), while several recent ones prefer the latter. Mazzoni [...] gives good reasons for favoring the ancient interpretation, opposing the reading offered by A. Pagliaro [...]. One should also consider the possibility that both meanings are present here. In any case, whichever understanding one chooses, one will have to make a decision consonant with an interpretation of verse 12...» (*PDP, C. Inf* III 10).

sottolinea il primato estetico del messaggio di questi tre versi, perché il primo verso «va inteso letteralmente, a caratteri scuri [...] E' questo il colore dell'inferno, che esprime di per sé angoscia e orrore».108

Anche qui l'ipotesi diviene più solida se si considera di nuovo quanto osservava Guénon, il quale faceva semplici considerazioni qualitative e non riferite proprio alla porta di *Inf* III, e tuttavia sempre pertinenti e comprovanti la valenza simbolica della terzina:

In effetti, non abbiamo forse già visto che è l'inferno a rappresentare il mondo profano, mentre non si giunge ai diversi cieli, compreso quello della Luna, se non dopo aver superato le prove iniziatiche del Purgatorio? Sappiamo tuttavia che la sfera della Luna ha un rapporto particolare con il Limbo; ma questo riguarda tutt'altro aspetto del suo simbolismo, da non confondere con quello secondo il quale viene rappresentata come il primo cielo. E difatti la Luna è al tempo stesso *Janua Coeli e Janua Inferni*, Diana ed Ecate; gli antichi lo sapevano benissimo, e anche Dante non poteva sbagliarsi, nel concedere ai profani una dimora celeste, foss'anche la più bassa di tutte109.

Ed effettivamente, la *Janua Inferni* è anche *Janua Coeli*, poiché il *Paradiso* inizia proprio con una riflessione sulla Luna e sulle sue macchie, riguardo alle quali Beatrice darà spiegazioni a Dante. La terza cantica comincia, a ben vedere, proprio con l'osservazione della Luna e dei suoi mari, e quella che appariva la porta dell'inferno con «parole di colore oscuro», adesso appare come *Janua Coeli*, “Porta del Cielo”, che in certi punti splende di ‘più’ e in altri ‘meno’:

La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e RISPLENDE
IN UNA PARTE PIÙ, E MENO ALTROVE.110

Ed è nell'osservazione della superficie lunare, e nella difformità della riflessione dei raggi del Sole, che Dante troverà spunto per parlare del modo di risplendere della gloria divina. Infine, un'ulteriore prova della presenza nascosta della Luna nel canto III dell'*Inferno* è fornita 'espressamente' nel canto XX ai vv. 124-130:

108 In *La Divina Commedia*, I, Milano, Mondadori, 79, in nota.

109 R. GUÉNON, *L'esoterismo di Dante...*, 32-3.

110 *Pd*I, 1-3.

Ma vienne omai, ché già tiene 'l confine
 d'amendue li emisperi e tocca l'onda
 sotto Sobilia **Caino e le spine**;
 e già iernotte fu LA LUNA tonda:
 ben ten de' ricordar, ché NON TI NOCQUE
 alcuna volta **per la selva fonda**».
 Sì mi parlava, e andavamo introcque.

E noto che con «Caino e le spine» si indicava la Luna con le macchie (le quali, nell'immaginario popolare, facevano pensare a «Caino che porta sulle spalle un fascio di spine»).¹¹¹ Di «Caino e le spine», cioè della Luna, è detto espressamente che nella notte precedente «fu tonda» e che «non nocque» a Dante nella «selva fonda».

Scrive A. M. Chiavacci Leopardi che «di questo fatto non si fa parola nel canto I. E' certamente un'invenzione di questo momento, per dare maggiore plausibilità alle parole di Virgilio». ¹¹² Bisogna dire obiettivamente che la spiegazione dell'illustre studiosa non appare filologicamente addotta: tramite l'avverbio azzardato *certamente*, essa attribuisce a Dante un'inventiva senza briglie; un'inventiva poco probabile, poiché il poeta fiorentino appare costruire per mezzo di immagini allegoriche regolate da schemi tratti dalle Sacre Scritture. L'ipotesi di un Dante “inventore del momento”, da accogliere comunque con molte riserve, andrebbe forse considerata solo in mancanza di alternative logicamente fondate.

In realtà, la selva è presente non solo nel canto I dell'*Inferno*, ma anche nel II, e si può dire che i poeti l'hanno superata solo quando comincia il canto III. Infatti in *Inf* II, 142-143 Dante specifica:

[...] e poi che mosso fue,
 intrai per lo cammino alto e silvestro.

A prescindere dal fatto che il cammino «alto» è segno di una salita, a cosa che confermerebbe il costante riferimento alla montagna del purgatorio e alla sua «piaggia» bagnata dall'Oceano, qui i due poeti sono ancora nella «selva oscura» di *Inf* I,2: non risulta infatti che Dante sia riuscito a venirne fuori da solo, motivo per cui era necessaria la guida di Virgilio. Se dunque, per tutto il canto II, i due

¹¹¹ *La Divina Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi..., 617.

¹¹² *Ibidem*.

poeti si trovano necessariamente ancora in quella selva, allora ancora lì sono quando si trovano davanti alla porta infernale di III, 1-3!

D'altronde Dante (con le parole di Virgilio) è stato chiaro in Inf XX, 128-29: la Luna non gli «nocque» nella selva «fonda», cioè «buia», «oscura». Ciò vuol dire, senza ipotizzare un espediente fantasioso di Dante non filologicamente dimostrabile, che la Luna, fino all'ingresso nell'*Inferno*, da qualche parte deve pur essere presente! L'indizio, però, è riservato a coloro che si sono messi alla ricerca lungo il sentiero anagogico, e pertanto esso viene fornito servendosi di una suggestione: Dante invita alla riflessione con il v. 130 dello staso canto XX, la cui vera funzione è di confermare che quanto scritto risponde a verità: la luna era presente quando furono nella selva, e *non nocque!*

Si mi parlava, e andavamo *introcque*.

Il termine *introcque*, «nel frattempo (dal lat. *inter hoc*). Dante cita questo vocabolo dialettale toscano come esempio di parlare basso e inadeguato allo stile illustre in *Vulg. El.* I, XIII 2. Esso non è qui usato a caso, ma vuol suggellare il canto degli indovini a livello «comico», quasi a disperdere quel tanto di solenne e nobile la cui presenza popolare circondava quegli uomini.¹¹³

Analogamente Robert Hollander scrive:

Having proscribed the word *introcque* from the illustrious vernacular in *De vulgari eloquentia* (V.E.I.xiii.2), Dante here employs it. It is a latinism (derived from *inter hoc*) and means, roughly, 'meanwhile.' That is how Dante uses it as an example of crude Florentine 'municipal' speech in *De vulgari*: 'Since we ain't got nuthin' else to do, let's eat' would be a colloquial American equivalent of the example he gives. If writers of the illustrious vernacular are to avoid such expressions, we are perhaps forced to reflect that Dante's Comedy, unlike Virgil's lofty Tragedy, is written in the low style (and has a 'happy ending').¹¹⁴

E' indubbio che, contestualmente, l'*introcque* dialettale sia da considerarsi assai azzecato. Tuttavia, a nostro avviso, se sul piano letterale esso può suonare davvero come un «happy ending» - tuttavia esistono forse episodi del poema

¹¹³ In *La Divina Commedia...*, 617, in nota.

¹¹⁴ R. HOLLANDER, PDP, *C. Inf* XX 130.

anche più “comici” – sul oiano anagogico il termine toscano dialettale potrebbe avere una funzione differente. L'*introcque* va posto, infatti, secondo noi, in relazione diretta col primo emistichio del v. 130: *sì mi parlava*. L'associazione sembra dunque suggerire che l'ironia del termine non intenda affatto chiudere il canto comicamente – del resto, le parole pronunciate da Virgilio nelle terzine precedenti sono serie – ma intenda invece porre il lettore dinanzi ad una vera sfida, alla ricerca di un elemento che deve essere scorto quasi “aguzzando la vista”: la Luna era presente nella selva, e «ben ten dee ricordar». Dopodiché afferma Dante, quasi considerasse la stranezza delle parole di Virgilio, il mio maestro mi disse effettivamente così: *sì mi parlava!* Che il significato del verso sia tale è secondo noi evidente, perché non ci sarebbe altrimenti bisogno di una lapalissiana annotazione («sì mi parlava»). Allora, a questo punto, il cacciatore di elementi anagogici che si ritrovasse spaesato dopo il suggerimento velato dovrebbe tornare indietro e, con attenzione, rivisitare i primi tre canti in cerca della Luna.¹¹⁵

¹¹⁵ Come mi segnalò Robert Hollander, esistono altri elementi personaggi o elementi che Dante menziona solo dopo averli incontrati nel luogo di pena loro assegnato. Ad esempio, «la corda che Dante non portava nel primo canto» e che si trova in *Inf* XVI, 106-108: «Io aveva una corda intorno cinta | e con essa pensai alcuna volta | prender la lonza alla pelle dipinta». Il secondo elemento è Geri del Bello (*Inf* XXIX, 27). Secondo la nostra opinione, tuttavia, l'elemento della «corda» ha una pura valenza morale, ed è perciò che nel primo canto non viene citato. Prendere al laccio la lonza significa, in definitiva, tenere a freno le passioni; una cosa che Dante non poteva compiere esclusivamente con le proprie forze, e senza avere ricevuto nuove risorse spirituali dal suo pellegrinaggio. Egli infatti trovò la strada sbarrata dalle fiere, e Virgilio gli disse: «A te convien tenere altro viaggio». Che poi si tratti di un elemento da inquadrare sul piano morale si può dedurre anche da *Pg* I, 94-96, dove Catone darà disposizioni a Virgilio riguardo a Dante: «Va' dunque, e fa' che tu costui ricinghe, | d'un giunco schietto, e che si lavi 'l viso | sì ch'ogni sudiciume quindi stringhe». La corda ritorna dunque come mezzo penitenziale, al termine di un itinerario spirituale per il primo regno oltremondano, al fine di purificarsi da qualunque spircizia d'animo. Ciò che all'inizio della prima cantica non poteva essere compiuto nell'orgoglio (cercando di «prender la lonza», cioè di dominare la passione con le proprie forze), nel *Purgatorio* può realizzarsi con la penitenza e l'umiltà. Dunque poco importa che la corda di *Inf* XIX non comparisse in *Inf* I, perché essa è direttamente un simbolo di un atteggiamento morale, e l'elemento non ha rilevanza anagogica. Per questo motivo, pensando di citarla solo al momento della stesura del ventinovesimo canto, il poeta non pensò vi fosse incongruenza nel non averla citata nel canto I. Per Geri del Bello il discorso è appena diverso: qui l'interrogativo non si pone sul piano morale, e nemmeno a ben vedere su quello testuale. Citato in *Inf* XXIX, 27, Virgilio dice a Dante: «...io vidi lui a piè del ponticello», senza che, com'è noto, in precedenza si aprasse di lui. Ma in questo caso, per comprendere il silenzio di Dante, bisognerebbe inquadrare il personaggio: egli era cugino del padre del poeta. «Guelfo, come tutta la famiglia, [...] è citato in un memoriale bolognese del 1266; [...] condannato in un processo in contumacia a Prato nel 1280, per aggressione a un cittadino. [...] secondo i figli di Dante fu seminatore di zizzania...» (A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *La Divina Commedia*, I..., 866). Poiché Geri del Bello era stato ucciso da Pietro dei Sacchetti e il delitto, per i costumi del tempo, richiedeva una vendetta da parte della famiglia Alighieri (compiuta da un membro della famiglia nel 1310) Virgilio ricorda che il personaggio aveva indirizzato verso Dante il suo sdegno («mostrarti e minacciar forte col dito») perché ancora la vendetta non era stata compiuta. Il mancato precedente

Ma noi la Luna l'abbiamo già individuata cogliendo le suggestioni della porta infernale e quelle fornite dai primi tre versi del *Paradiso*: perciò, per noi, la conclusione del canto XX dell'*Inferno* ha più che altro funzione rafforzativa di un'intuizione: la porta per la quale Dante accede all'oltremondo risulterebbe essere quella in corrispondenza del primo cielo, cioè si tratterebbe proprio della Luna, rappresentata nel *Paradiso* come Diana, e nell'*Inferno* col suo lato più 'oscuro'. E ciò è perfettamente naturale per la fenomenologia: come notava Jung, discutendo sul libro di Giobbe, «le forze naturali hanno sempre due aspetti» (lo stesso può dirsi delle personalità, realtà che ha reso celebre il romanzo di Robert L. Stevenson, *The strange case of Dr. Jekyll and mr. Hide*).¹¹⁶

Ma c'è un ulteriore interrogativo, carico di significati profondi: ammesso che la porta di *Inf* III sia la Luna; che Dante veda essa risplendere benigna in *Pd* I; postulato che la *Commedia* descrive la stessa realtà a tre livelli, allora dove si trova la Luna nel *Purgatorio*? A ben vedere noi la Luna nella seconda cantica l'abbiamo già incontrata, in sembianze completamente diverse da quelle che ha negli altri due regni, ed è la «bella donna» Matelda, la cui valenza simbolica in quanto Ecate rimanda al nostro satellite!

Già m'avean trasportato i lenti passi
dentro a la SELVA ANTICA tanto, ch'io
non potea rivedere ond' io mi 'ntrassi;

Ed ecco più andar mi tolse un rio,
che 'nver' sinistra con sue picciole onde
piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.

Tutte l'acque che son di qua più monde,
parrieno avere in sé mistura alcuna
verso di quella, che nulla nasconde,

Avvegna che si mova bruna bruna

accenno a Geri, dunque, può avere diversi significati; come è stato già detto, può indicare quasi un atteggiamento di vergogna da parte di Dante. Ma anche, in fondo, può forse pure esprimere il suo dissenso nei confronti del costume della vendetta (pur se assai radicato nel tempo, ma non si scordi che Dante era un individuo di grande levatura, e dunque in grado entro certi limiti di staccarsi dalle usanze che poteva reputare ingiuste), anche considerando la figura del parente, che non era certo esemplare. Dante, in definitiva, può anche avere voluto evitare l'incontro.

¹¹⁶ C. G. JUNG, *Il canto della falena*, in *Opere*, V, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, 115 (tit. orig. *Symbole der Wandlung: Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*, Olten, Walter-Verlag, 1973). Nella pagina citata è riportato un disegno del serpente rappresentante l'orbita della luna. A p. 105, invece, è citata la «bella preghiera di Lucio alla regina del cielo (la luna): “Regina del cielo, sia che il tuo nome sia Cerere, feconda madre dei frutti dei campi, oppure Venere celeste... o la sorella di Febo... o Proserpina che riempie le notti di terrore con i suoi ululati... tu che con la tua luce femminile rischiari tutta la città...».

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

sotto l'ombra perpetua, che mai
raggiar non lascia sole ivi né luna.

Coi piè ristetti e con li occhi passai
di là dal fiumicello, per mirare
la gran variazion d'i freschi mai;

E là m'apparve, sì com' elli appare
subitamente cosa che disvia
per meraviglia tutto altro pensare,
una donna soletta che si già
e cantando e scegliendo fior da fiore
ond' era pinta tutta la sua via.

Siamo in corrispondenza della «selva antica», cioè di quel che nello stato di esistenza inferiore è la «selva oscura», l'Eden nel *Purgatorio*. Dante dunque ha invertito il moto ed è tornato al punto di partenza, ormai prossimo ad attraversare i cieli, e prova nuovamente un senso di smarrimento (trasfigurato) al già citato v. 25: *non potea rivedere ond' io mi 'ntrassi*.

La differenza ontica tra Matelda-Ecate e la Luna è nulla sul piano simbolico, piano al quale l'allegoria della *Commedia* è ininterrottamente ancorata. Infatti, abbiamo già citato Guénon a questo proposito, «la Luna è al tempo stesso *Janua Coeli* e *Janua Inferni*, *Diana ed Ecate*» [corsivo nostro].

Come si vede, la simmetria è perfettamente rispettata. E' nel *Purgatorio*, regno di mezzo, che troviamo in parvenze umane e dunque più intelligibili la signora dei tre regni: Matelda o, come notava l'Hollander riprendendo un'idea di G. Goudet,¹¹⁷ con lettura da destra a sinistra e pronunciando 'Ad Letam' o 'Ad Laetam', cioè "colei che conduce al Leté" o "colei che conduce alla felicità". E la funzione di Ecate era proprio quella di condurre alla felicità, poiché ella era anche *Janua Coeli*.

Per terminare, torniamo all'ingresso dell'inferno, ed osserviamo di nuovo la terrificante Porta, quella porta che nel *Purgatorio* assume le belle sembianze di Matelda-Ecate:

Per me si va ne la città dolente
per me si va ne l'eterno dolore
per me si va tra la perduta gente¹¹⁸.

¹¹⁷ G. GOUDET, *Une nommée Matelda*, «Revue des études italiennes», 1 (1954), 20-60.

¹¹⁸ *Inf* III, 1-3.

In prossimità del regno della dannazione, che nell'*Eneide* era il luogo nel quale stavano le anime dei morti, ci si dovrebbe attendere di trovare la teofania negativa di Ecate, la "Trivia" nelle sue apparenze infernali.

E allora, nell'effetto ripetitivo delle 'tre P iniziali' dei versi della terzina, non potrebbe essere che Dante ci stia indicando la Luna come *Janua inferni*, cioè la "Trivia" dell'abisso, (cioè Matelda-Ecate nella seconda cantica), adesso nelle minacciose sembianze di Proserpina?

Un altro aspetto da considerare riguardo alla porta dell'inferno è la sua somiglianza con un arco trionfale romano. Questa acuta teoria si deve a Robert Hollander, che osserva:

In all the many commentaries on that imposing structure, no one, to my knowledge, has yet seen that upon which it is modeled: the Gate of Hell is a representation of a Roman triumphal arch. Every one of these that has been preserved stands with its central portal showing above it several lines of capital letters sculpted in stone, beginning with the traditional formula IMP·CAESARI·DIVI, and going on to name and enumerate the hero in whose honor is erected. Thus each sinner come to Hell through an archway which reminds him of the perfection of justice, human and divine, which rules the world he sinned in. The words sculpted in stone in capital letters with which the visionary part of the *Commedia* begins serve not only to remind us that the words of this poem are «real», but also that the poem begins by invoking the memory of that shape which for a Roman poet most mocks opposers and most celebrates true justice as well as the hand of God, which made this arch in triumphant display of divine justice. It is also fitting the visionary part of the poem begins with the very words of God, sculpted in stone as on the tablets of the Law, for this is the poem which has taken as its model God's way of writing.¹¹⁹

Noi mostreremo come questa bella trovata di Robert Hollander non sia affatto distante dalle nostre deduzioni. Per il momento osserviamo la drammaticità di quei primi tre versi del canto, che veramente sanciscono il trionfo della giustizia divina di fronte all'anima peccatrice che deve varcare quella soglia. Abbiamo dinanzi una triplice via; infatti:

per quella strada passa chi va a «la città dolente»;

¹¹⁹ R. HOLLANDER, *Allegory...*, 300.

quella è la via da prendere per «l'eterno dolore»;
 lì passa anche il sentiero che conduce alla «perduta gente».

Ancora una volta, il triplice elemento mostra che ci si trova davanti alla «Trivia», cioè alla signora dei crocevia e dei trivii. Perché diciamo questo? Dapprima potremmo pensare che la porta di *Inf* III non individui un trivio. Infatti, i tre versi reiteratamente indicano la stessa tragica meta. Dunque non si tratta di tre cammini da compiere, ma di uno solo. Ma proprio qui, in realtà, sta la genialità della trovata Dante: si tratta infatti di un trivio 'rovesciato', dove convergono in un'unica direzione tre diverse vie: lì si incontrano coloro che vanno alla «città dolente», quelli che vanno verso «l'eterno dolore» e chi deve raggiungere la perduta gente! Invece di avere una via che si divide in tre, tre vie si unificano in una sola, che conduce all'abisso della perdizione.

Quale il senso? Se il trivio 'al dritto' si ricollega ad Ecate, che Dante ha celato in Matelda nel *Purgatorio*, il trivio al rovescio ben si addice a Proserpina, teofania negativa della divinità lunare. Se nel purgatorio e nei cieli essa indica le vie celesti, dove ogni speranza svanisce - ed ogni libertà umana si dissolve nella convergenza verso il peccato mortale - essa a tutti i dannati ingiunge di passare per la via che conduce all'eterno castigo.

Per quanto concerne l'ipotesi di Hollander, sembra che effettivamente la porta rimandi ad una situazione di 'trionfo'. Tuttavia, sia la porta che la vittoria che vede protagonista il Cristo paiono lontanamente ispirate a Dante dal rapimento di Proserpina da parte di Dite nell'opera di Claudio Claudiano.

Come vedremo - e lo abbiamo accennato già poche pagine sopra - se l'inferno di virgiliana tradizione assume in Dante le caratteristiche dell'utero di gestazione della Terra Madre che viene fecondata da Cristo (seme - o *pneuma* - del Padre Celeste) allora il particolare dello scardinamento della porta infernale, che non può più essere chiusa, rivela tutte le caratteristiche di un evento 'imenaico': la terra è stata "sverginata". Se Dante riferisce il particolare è perché esso deve avere la sua importanza! Ci torneremo oltre, quando cercheremo di chiarire la natura del trionfo del Cristo e l'importanza relativa della porta di quel terzo canto infernale.

Un'illuminazione dal simbolismo della porta

Fra tutte le simbologie, forse la più influente nell'animo umano perché dal significato ancestrale, è certamente quella che stiamo considerando, cioè quella della porta, del varco. La porta è il simbolo eminentemente indicativo del passaggio da una realtà ad un'altra. «La porta si apre su un mistero. Ma essa ha un valore dinamico, psicologico, poiché non solo indica un passaggio, ma invita a superarlo. E' l'invito al viaggio verso un aldilà...».120 Pierre Prigent osserva:

La porta ha anche un significato escatologico. La porta come luogo di passaggio, e soprattutto d'arrivo, diventa naturalmente il simbolo dell'imminenza dell'accesso e della possibilità di accesso ad una realtà superiore (o inversamente dell'effusione di doni celesti sulla terra).121

La Bibbia insiste molto sul simbolismo della porta, che «ha anche un significato escatologico».122 Essa «diventa il simbolo dell'imminenza dell'accesso e della possibilità di accesso ad una realtà superiore (...)». »

Ma c'è ancora un altro piano ermeneutico da considerare:

La porta si presta a numerose interpretazioni esoteriche. Per gli alchimisti e i filosofi, secondo dom Pernety, “essa ha lo stesso significato della chiave, inizio e modo di operare in tutto il corso dell'opera”. La porta rappresenta la comunicazione con l'oggetto occulto, con lo strumento segreto.123

Non è fuori luogo far presente di quale tensione psichica potrebbe esser veicolo la porta, dal momento che l'essere umano, la prima 'porta', la varca al momento della nascita. E' dunque alle porte, ai passaggi, ai varchi che si dovrebbe concentrare molta della nostra attenzione (e già abbiamo visto la rilevanza della porta di *Inf* III). Angeli candidi o, a seconda del contesto, orrendi guardiani stanno davanti ad esse; a testimonianza del fatto che, nel solco della tradizione, ci si trova davanti ad elementi che potrebbero avere rilevanza esoterica. Proprio per quanto concerne i guardiani, infatti, il loro simbolismo

120 J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, II..., 240.

121 *Ivi*, 242.

122 *Ibidem*.

123 *Ibidem*.

mutua dall'iniziazione (= entrata) che può essere interpretata come il superamento della porta. *Giano*, dio latino dell'iniziazione ai misteri, custodiva le chiavi delle *porte solstiziali*, cioè delle fasi ascendente e discendente del ciclo annuale. Si tratta rispettivamente della *porta degli dei* e della *porta degli uomini*, che danno accesso alle due vie di cui Giano (come *Ganesha* in India) è il maestro: *pitri-yana* e *deva-yana*, dice la tradizione indù, vie degli *avi* e degli *dei*. Le due porte sono ancora *Ianua inferni* e *Ianua coeli*, porta degli inferi e dei cieli. ¹²⁴

Si è esaminata la porta d'ingresso dell'inferno; rimangono da esaminare i varchi, alla ricerca di indizi significativi. Un passo particolarmente complesso si trova nel canto XXIV dell'*Inferno*, dove Virgilio mostra la sua esitazione per essere caduto vittima degli inganni di un diavolo. La ragione è disorientata, segno che ci si trova davanti ad una grossa prova iniziatica. Ai primi versi si legge:

In quella parte del giovanetto anno
che 'l sole i crin sotto l'Acquario temprà
e già le notti al mezzo dì sen vanno,
quando la brina in su la terra assempra
l'immagine di sua sorella bianca,
ma poco dura e la sua penna temprà,
lo villanello a cui la roba manca,
si leva, e guarda, e vede la campagna
biancheggia tutta; ond' ei si batte l'anca,
ritorna in casa, e qua e là si lagna,
come 'l tapin che non sa che si faccia;
poi riede, e la speranza ringavagna,
veggendo 'l mondo aver cambiata faccia
in poco d'ora, e prende suo vincastro
e fuor le pecorelle a pascer caccia.¹²⁵

Con una lunga similitudine, Dante sta descrivendo i mutamenti di espressione del suo maestro. Qui invece preme mostrare un particolare: Dante, nella similitudine, accenna al periodo dell'anno in cui il sole 'entra' nella costellazione dell'Acquario. I due poeti, cioè, non stanno compiendo il loro viaggio quando il sole è in tale costellazione, poiché la traversata dei tre regni oltremondani da parte di Dante e Virgilio dura una settimana.

¹²⁴ J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli...*, II, 241.

¹²⁵ *Inf* XXIV, 1-15.

Se è tanto breve, per necessità astronomica non può accadere che l'astro diurno entri nell'Acquario nel momento dei citati vv. infernali 1-15 e ne esca quando Dante e Virgilio si trovano nel purgatorio, tra avari e prodighi, nel canto XIX. Perché ciò sia possibile, infatti, devono intercorrere circa tre settimane!

Tuttavia è qui che si può celare un vero inganno: cioè, il valore ontologico della similitudine è molto simile a quello che ai nostri occhi può rivelarsi un mito; cioè si tratta di un vissuto reale e concreto reso con una similitudine analogica. Si è verificata - diciamo ancora, in attesa di una vera 'prova' "si è postulata" - una visione a tre livelli della stessa realtà, e ricordando la struttura connessa alla triade Iside-Osiride-Horus, per la quale l'inferno è il grande vuoto dentro al quale si sviluppa il mondo ipostatico, ci dovremo aspettare, nel passare dalla prima alla seconda cantica, una inversione esistenziale a tutti i livelli. Il processo di caduta è insomma ripreso al contrario: se una similitudine rende conto di un vissuto, allora è probabile che - a un altro livello - quel vissuto verrà intimamente partecipato al contrario, con un orientamento spiritualmente proteso verso un'ascesi.

In altre parole, si spiega benissimo perché nel canto XIX Dante scrive:

Ne l'ora che non può 'l calor diurno
intepidar più 'l freddo de la luna,
vinto da terra, e talor da Saturno,
- quando i geomanti lor Maggior Fortuna
veggiono in oriente, innanzi a l'alba,
surger per via che poco le sta bruna
mi venne in sogno una femmina balba,
ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,
con le man monche, e di color scialba.

Si esaminerà più avanti il canto XIX, un canto difficilissimo, e con sorprese veramente enormi, a cominciare dall'agire 'nascosto' della *femmina balba*¹²⁶ che nei secoli è rimasto celato tra gli enigmatici versi. Al momento, interessa solamente l'elemento astronomico. Un esauriente commento alle terzine si trova nella *Divina Commedia* del Di Salvo, che scrive tra l'altro, riguardo al v. 4, parlando dei *geomanti*:

¹²⁶ Per una analisi del passo con «femmina balba» cfr. D. Cervigni, *Dante's Poetry of Dreams*, Firenze, Olschki, 1986.

in genere si chiamavano così gli indovini che traevano le loro risposte consultando la terra; in realtà, essi si fondavano sullo studio di figure geometriche che ricavano da punti e linee tracciati sulla sabbia e tra loro congiunti secondo determinate corrispondenze, da loro stabilite, tra le figure celesti e quelle tracciate. Tra le sedici figure che così ottenevano, una godeva di particolare importanza: era la Fortuna Maggiore, una specie di trapezio con coda simile alla figura in cui si dispongono in cielo i Pesci. In altri termini attraverso questa raffinata indicazione di figure e posizioni celesti Dante intende riaffermare con esattezza tra poetica e astrologia che il sogno l'ebbe non solo all'ora sopra indicata, ma nella stagione primaverile, quando *il sole è uscito dalla costellazione dell'Acquario e si trova insieme con i Pesci* [corsivo mio].¹²⁷

Robert Hollander spiega con chiarezza chi erano i geomanti:

The early commentators who deal with the problems encountered here are in fairly close accord. Beginning with Benvenuto da Imola they indicate the following: geomancers are diviners who create charts based on random points on the earth's surface and drawn in the sand (and later copied onto paper or in sand on a tabletop) that can be linked in such a way, by joining various of these points with lines, to create a number of figures (Daniello [DDP¹²⁸ Daniello.Purg.XIX.4-6], following Landino, names sixteen of these). The facts behind the passage seem to be pretty much as Grandgent (DDP Grandgent.Purg.XIX.4-6) said: "Geomancers" foretold the future by means of figures constructed on points that were distributed by chance. Their specialty was the selection of favorable spots for burial. They were the first in Europe to use the compass. One of their figures, called *fortuna major*, or "greater fortune," resembled a combination of the last stars of Aquarius and the first of Pisces. As these constellations immediately precede Aries, in which the sun is from March 21 to April 21, the figure in question can be seen in the east shortly before sunrise at that season.' Their name, geomancer, reflects the fact that such an adept draws his figures in the sand (or earth -- Greek *ge*) and that he is a diviner (Greek *mantis*).¹²⁹

¹²⁷ *La Divina Commedia*, a cura di T. Di Salvo, II..., 331.

¹²⁸ Il *Dartmouth Dante Project*, che si trova all'indirizzo internet <http://dante.dartmouth.edu>.

¹²⁹ R. HOLLANDER, *The Princeton Dante Project* [PDP], Commentary [C.] *Purg* XIX 4-6.

Dal piano metaforico¹³⁰ siamo passati alla dimensione esistenziale, ma adesso tutto si muove ‘specularmente’: se prima il sole entrava nell’Acquario, infatti, nella similitudine dei versi del canto del *Purgatorio* ne sta uscendo.

Siccome i due eventi, nel testo, vengono narrati avvenendo quasi contemporaneamente (cfr. nota 129), si tratta davvero della descrizione di due realtà parallele ed opposte. Però qui sorge il problema: che cosa ha voluto rappresentare Dante con una descrizione sì allegorica, ma pur sempre con riferimenti cosmologici?

Un prima interpretazione suggerisce che il capovolgimento descritto ricorderebbe un po’ una figura di una carta da poker: tracciando la bisettrice si divide la figura in due parti congruenti; per rendere la polarità etica (dei due regni oltremondani) tra le estremità della figura si traccia la linea mediana e si dà colore bianco ad una delle due e colore nero alla metà restante.

I due volti guardano uno verso destra e l’altro verso sinistra. Però, considerando le simmetrie, e ricordando che il sole in un emisfero si avvicina alla costellazione e nell’emisfero opposto ne esce, dobbiamo in questo caso constatare che l’esempio non è affatto adeguato, perché qui il sole si avvicinerebbe verso entrambi gli osservatori, pur se essi guardano in direzioni opposte; quindi non vi è esattamente la simmetria “da figura del poker”.

Scartando varie possibilità, sembrerebbero esservi ben poche alternative: l’unica in grado di realizzare un modello simile a quello a cui si riferisce la similitudine di Dante sembrerebbe quella in cui si rappresentano le due volte celesti, boreale ed australe, come ruotanti in senso opposto. Ovviamente, per vedere realizzato il modello, si dovrebbero aggiungere due soli: uno per ogni emisfero. Solo così si avrebbero due descrizioni speculari. Tuttavia, anche qui vi sarebbe il problema di rappresentare due volte anche le costellazioni: ad una di esse bisogna associare un sole che entra nell’Acquario, all’altra un sole che ormai si approssima ai (o è nei) Pesci: un dualismo cosmologico difficilmente traducibile, tenuto conto che per i medievali l’universo ha una chiave di lettura teleologica.

¹³⁰ Non si può trattare di un evento reale in entrambi i casi. Se, come detto, il viaggio di Dante dura una settimana, il tempo risulta insufficiente per l’attraversamento del Sole che, col suo moto apparente nella volta celeste dovuto alla rivoluzione terrestre, per percorrere lungo l’eclittica la costellazione dell’Acquario dalla stella Albali a φ , estesa circa 2h 30m, necessita di almeno un mese e mezzo. Dante sfrutta però il limite astronomico a suo vantaggio, approfittandone per distinguere, allegoricamente, anche con una similitudine, livelli di esistenza diversi nella stessa realtà.

Inoltre questa opzione renderebbe impossibile tracciare nella volta celeste l'eclittica, che nella realtà attraversa tutte le costellazioni una volta sola, mentre nel caso considerato – se anche non dovesse risultare come una linea spezzata – finirebbe col non toccare alcune costellazioni, e col passare due volte nella metà dello zodiaco. Perciò anche questa seconda 'possibile' ipotesi è da scartare.

In realtà, quella che si è appena descritta è la teoria della precessione degli equinozi, che aveva nell'antichità un'importanza enorme, dal momento che l'umanità non era considerata disgiunta dalla natura. In virtù dei cicli astronomici gli uomini sviluppavano alcune potenzialità e contemporaneamente retrocedevano da altri punti di vista. La teoria dei cicli, che meriterebbe una discussione a parte in altra sezione, qui può interessare solo per alcuni dettagli. La precessione degli equinozi fa sì che l'intersezione fra l'eclittica e l'equatore celeste si sposti, migrando fra la costellazione dei Pesci e quella dell'Acquario.

Sul piano anagogico, allora, tra gli avvenimenti narrati nell'*Inferno* e quelli narrati nel *Purgatorio* intercorre un tempo più che millenario! Infatti il Sole è entrato nell'Ariete grosso modo al tempo di Cristo (considerando confini non ben determinati tra le costellazioni), e solo adesso sta entrando nell'Acquario. Tra le due cantiche intercorre una relazione di inversione, ma di simmetria. Al momento si sospende ogni giudizio sulla teoria dei cicli, e si passa invece alla ricerca di altre simmetrie negli stessi canti, simmetrie che tolgano una volta per tutte i dubbi su una triplice visione della realtà.

Basta considerare tre terzine del canto XXIV dell'*Inferno*, e tre terzine del canto XIX del *Purgatorio* per individuare degli elementi a sostegno dell'ipotesi, a meno di non poterne dimostrare 'sul testo' la casualità, anche in termini di probabilismo matematico. Ecco infatti i nove versi di *Inf* XXIV, 16-24:

Così mi fece sbigottir lo mastro
 quand'io li vidi sì turbar la **fronte**,
 e così tosto al mal giunse lo 'mpiastro;
 ché, come noi venimmo al guasto **ponte**,
 lo duca a me si volse con quel piglio
 dolce ch'io vidi prima a piè del monte.
 Le **braccia aperse**, dopo alcun consiglio
 eletto seco riguardando prima
 ben la **ruina**, e diedemi di piglio

ed ecco i nove di *Pg* XIX, 40-48:

Seguendo lui, portava la mia **fronte**
 come colui che l'ha di pensier carca,
 che fa di sé un mezzo arco di **ponte**;
 quand'io udi' «Venite, qui si varca»
 parlare in modo soave e benigno,
 qual non si sente in questa mortal marca.
 Con **l'ali aperte**, che parean di cigno,
 volseci in su colui che sì parlonne
 tra due pareti del **duro macigno**.

In sequenza si notano le parole identiche o sinonimiche in versi via via corrispondenti: *fronte-fronte*, *ponte-ponte*, *braccia aperse - ali aperte*, *la ruina - duro macigno*. Le due scene hanno anche altri particolari in comune, ma già questi bastano a verificare l'ipotesi di una visione a livelli distinti della stessa realtà. La trasfigurazione gloriosa di questa scena esiste, pur se più difficile da individuare: si trova nel *Paradiso* ai versi 10-12 del canto XXV:

però che nella fede che fa conte
 l'anime a Dio, quivi **intra'**¹³¹**io** poi
Pietro¹³² per lei sì mi girò la **fronte**.

Il passaggio è ora spiritualizzato: Dante si sforza di entrare *per la porta stretta* dopo essere stato esaminato dal *Ponti-fex* (altra trasfigurazione) del quale si accenna alla *fronte*. Inoltre, in *Pg XIX*, 47 Dante racconta che “volseci in su colui che sì parlonne”; in *Inf XXIV*, 27 vi è “così, levando me sur ver la cima”, per descrivere anche lì una salita. E i versi del *Paradiso* citati non si fatica ad immaginare Pietro che, voltata la *fronte*, indica a Dante i cieli più alti. E' dunque vano interpretare l'*intra' io* come «entrai a far parte di coloro che hanno la fede in Cristo»,¹³³ perché l'intenzione vera di Dante è stata quella di mostrare la più alta trasfigurazione di un varco.

¹³¹ Il varco materiale è divenuto un varco spirituale. «Whatever we make of the first nine verses (e.g., do they present Dante's hunger for a not truly Christian poetic immortality or his shrugging it off?), this tercet says the "right" things about the "right" kind of immortality. He wants to be "crowned" in the Baptistery because it was there he entered the Catholic faith. His belief in Jesus Christ has just now ([Par XXIV 152]) been celebrated when his temples were thrice circled by St. Peter, named for the first time since his appearance in the last lines of Canto XXIII (Par XXIII 137-139)». (R. HOLLANDER, *PDP*, C. *Par XXV* 10-12).

¹³² Pietro è *Ponti-fex*.

¹³³ *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di T. Di Salvo..., 468.

La triplice visione della realtà ci interessa al momento solo per avere una base solida su cui poggiare ulteriori ricerche; perché la fase successiva è quella descrivibile con maggiore semplicità: si tratta di cercare, a partire dall'acrostico IOSEP AV' del canto XXXIII del *Paradiso*, altri eventuali acrostici utili per la ricostruzione del senso anagogico lungo il sentiero già tracciato su una mappa ideale.

In conclusione di questa parte si può dire che l'analisi testuale sembra confermare l'esistenza di una descrizione di un processo cosmologico. Resta da vedere il ruolo dell'atto creatore; se cioè esso sia dinamico - con un continuo svolgimento - oppure se la natura faccia semplicemente da palcoscenico, confermando così le ipotesi classiche di un mondo fisso ed immutabile, destinato a durare in eterno se non nel caso di un futuro intervento divino di apocalittica distruzione o cancellazione. Ovviamente, l'alternativa di un universo dinamico e 'in gestazione' sarebbe perfettamente in linea col pensiero paolino prima e di una tradizione patristica ininterrotta poi.

E' necessario, per trovare una risposta, entrare ancora più dentro nella struttura della *Divina Commedia*. E, come detto, si passerà alla ricerca di eventuali messaggi nascosti.

Il problema è: dove cercare?

Gli acrostici

Con uno stratagemma preso probabilmente dalla poesia provenzale, Dante pare aver affidato i dettagli del senso anagogico ad un sistema di acrostici (ne segnaliamo qui solamente alcuni), la cui classificazione che presentiamo appare ancora provvisoria.

Li abbiamo suddivisi in diretti ed inversi, e si premette da subito che gli acrostici legati direttamente all'origenismo sembrano essere quelli diretti, cioè scritti dall'alto verso il basso.

DIRETTI

- **NATI**
- **OLISS**

- **CAOS**
- **IUL** (acrostico doppio; cioè, presente sia alle terzine che ai versi della prima terzina)
- **EON LVC**
- **IL SOLE**

Gli acrostici inversi, certamente affascinanti, sono però generalmente assai complessi, e talvolta profondamente legati a questioni filosofiche. Quattro fra essi si presentano assai semplici (PESCE, ECATE). Due tra i possibili sono quelli filosofici (LASCERO' L'EDEN COSMICA, PREESISTO). Questi due (ma in misura assai minore anche PESCE ed ECATE) sono caratterizzati da un vero e proprio proto-simbolismo: le terzine lungo le quali si stagliano, infatti, hanno la caratteristica di comunicare, con l'acrostico, anche immagini spaziali o impressioni del poeta. Vedremo in seguito nel dettaglio tali straordinari acrostici, che ricordano, neanche tanto alla lontana, gli espedienti simbolici del francese Mallarmé.

I rimanenti acrostici inversi sono legati agli stati di purificazione di Dante, e forse in relazione diretta con la coscienza dei suoi peccati personali nel corso della vita. Di questi, nella tesi ne verranno riportati solo alcuni, discussi nella sezione riservata agli acrostici.

INVERSI

“Certi”

- **PESCE**
- **ECATE**

Probabili

- **PREESISTO** (filosofico)
- **SVIN**

In studio

- **AROGANC MALAI DV OM**
- **LASCERO' L'EDEN COSMICA** (filosofico)
- **CVPO MO** (proto-simbolismo elementare)

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Ora procederemo col mostrare gli acrostici e la loro funzione; per la loro analisi più dettagliata si può consultare la seconda sezione.

Discesa e risalita dei celesti: gli acrostici inversi, espediente per un ritorno

Chi scrive, traendo le conclusioni a posteriori, può dire che, per qualche loro affermazione, i redattori dell'*Enciclopedia Dantesca* erano fuori strada; e se è vero che gli acrostici nella *Divina Commedia* sono spesso ben nascosti con un espediente semplice (ma difficile da individuare), è però anche vero che una piccola parte di essi in realtà è ben visibile, e si può leggere a tutte le terzine! Si tratta così talvolta di sviste plurisecolari che, a dire il vero, sconcertano.

Ci sarebbe molto da soffermarsi sulla fenomenologia dell'acrostico, che si potrebbe veramente considerare già di per se un 'simbolo'. Per una figura retorica, una tale classificazione appare inusuale; eppure, all'acrostico corrispondono proprio le caratteristiche del simbolo, a cui è stata attribuita una carica

di affettività e dinamismo [...] gioca su una serie di strutture mentali [...]. Lo si potrebbe definire *idolo-motore* per caratterizzarne il duplice aspetto rappresentativo ed efficace. Il termine *eidolon* situa il simbolo al livello dell'immagine e dell'immaginario, invece che al livello intellettuale proprio dell'idea (*eidos*). Ciò non significa che l'immagine simbolica non produca alcuna attività intellettuale. Essa resta come il centro intorno al quale gravita tutto lo psichismo che mette in movimento. [...] Gli esempi più pregnanti di questi schemi idolo-motori sono quelli che Jung ha definito archetipi. [...] Gli archetipi sarebbero, secondo Jung, come dei prototipi di insiemi simbolici così profondamente iscritti nell'inconscio da costituire una struttura, degli *engrammi* secondo l'espressione dell'analista zurighese. Nell'anima umana sono come dei *modelli* preformati, ordinati (tassonomici) e ordinatori (teleonomici) cioè insiemi rappresentativi ed emotivi strutturati, dotati di un dinamismo formatore.¹³⁴

¹³⁴ J. CHEVALIER, *Introduzione* a J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, I..., XIII-XIV.

Si cercheranno di motivare ‘sul testo’ le affermazioni sul valore simbolico dell’acrostico, e si farà notare come il metodo di scrittura dantesco possa lontanamente far venire in mente la successiva poesia simbolista di un Mallarmé, dove scrittura e spazialità costituiscono un binomio indissolubile e ricco di significato. Tale stile “eccentrico”, lo anticipiamo subito, Dante lo collegherà anche alla struttura gnostica ed iniziatica del poema.

E’ opportuno, si è detto, soffermarci brevemente sull’*Enciclopedia Dantesca*, anche se ad essa si è già accennato a proposito dell’acrostico NATI. L’elemento da cui è partita la ricerca di acrostici è infatti proprio l’unico acrostico che superi le tre lettere che sia stato accettato fra quelli ipotizzati nella *Divina Commedia*:

In te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s’aduna
quantunque in creatura è di bontate.

Or questi, che dall’infima lacuna
dell’universo infin qui ha vedute
le vite spirituali ad una ad una,

Supplica a te, per grazia, di virtute
tanto che possa con li occhi levarsi
più alto verso l’ultima salute.

E io, che mai per mio veder non arsi,
più ch’i’ fo per lo suo, tutti miei prieghi
ti porgo, e priego che non sieno scarsi,

Perché tu ogni nube li dislegghi
di sua mortalità co’ prieghi tuoi,
sì che ‘l sommo piacer li si dispieghi.

Ancor ti priego, regina, che puoi
ciò che tu vuoi, che conservi sani,
dopo tanto veder, li affetti suoi.

Vinca tua guardia i movimenti umani:
vedi Beatrice con quanti beati
per li miei preghi ti chiudon le mani!¹³⁵

Oltre a questo – non accettato da tutti - universalmente riconosciuti sono VOM in *Pg* XII e LVE in *Pd* XIX. Tuttavia, l’*Enciclopedia* non si mostra tanto entusiasta nel segnalare la scoperta, e ne fa quasi un evento allucinatorio, nonostante le argomentazioni a favore dell’acrostico siano innumerevoli ed assai

¹³⁵ *Pd* XXXIII, 19-39.

consistenti (soprattutto colpisce l'ingiustificabile assenza di San Giuseppe nel *Paradiso*). Sull'acrostico JOSEP AV' così scrive Lia Baldelli nell'*Enciclopedia*:

[...] J. P. Deroy (*Un acrostico sulla preghiera di san Bernardo*, in *Miscellanea Dantesca*, edita dalla Società Dantesca dei Paesi Bassi, Utrecht-Antwerpen 1965, 103-113) *ha visto* [corsivo nostro] il nome di *Iosep* nelle iniziali di *Pd XXXIII*, 19-31, dove l'a. "ci apre gli occhi per vedere...delle allusioni al sangue reale di Giuseppe, alla sua funzione di guardia, alla sua esitazione, al suo dubbio, cioè ai suoi movimenti umani nell'avvicinamento del ministero".¹³⁶

Se una certa dose di scetticismo qui appare comprensibile, l'*Enciclopedia* accetta 'con riserva' persino acrostici che Dante ha scritto tanto evidenti da non poter essere ignorati:

Il Medin in *Pg XII* 25-63 lesse l'a. *VOM*, e molti dei commentatori moderni hanno accolto la proposta. In tali versi v'è la descrizione degli esempi di superbia punita, che sono in tutto tredici, a ognuno dei quali è dedicata una terzina: le prime quattro terzine cominciano con *Vedea* e contengono esempi di violenza contro la divinità; il secondo gruppo è di quattro terzine inizianti con la particella vocativa *O*, con esempi di violenti che furono la rovina di sé stessi; il terzo gruppo è di quattro terzine che si aprono con *Mostrava*, con esempi di violenti contro il prossimo; i tre gruppi sono chiusi da una tredicesima terzina riassuntiva, in cui e tre versi cominciano rispettivamente con le parole *Vedea*, *O*, *Mostrava*. La disposizione delle iniziali delle terzine viene così ribadita e la probabilità dell'a. si rafforza. L'a. *VOM* è l'uomo, creatura miserabile e superba insieme [...].

Altro acrostico menzionato, tenendosi a debita distanza con un inspiegabile eccesso di prudenza è LUE:

Il Flamini lesse l'a. *LUE* in *Pd XIX* 115-141, e alcuni commentatori moderni hanno accolto la proposta. In tali versi si elencano le opere spregevoli dei reggitori d'Europa, registrate nel libro della giustizia: le prime tre terzine cominciano con *Lì*, poi altre tre con *Vedrasì*, e finalmente tre con *E*, componendo appunto LVE, "a indicare che i cattivi principi sono la peste della cristianità" (Sapegno)¹³⁷

In chiusura si menzionano

¹³⁶ L. BALDELLI in *Enciclopedia Dantesca*, I., 44.

¹³⁷ *Ibidem*.

gli scettici anche verso gli a. più probabili (*VOM* e *LVE*): “A me pare, in verità, che trovar due soli acrostici in tutto il poema, ed in luoghi che non hanno tal significato o importanza che possa farli considerare a parte, conduca a riconoscere che di questo artificio Dante era schivo, e se alcuna volta può sembrar che v’incorra, è un semplice effetto del caso” (P. Savi-Lopez in “Bull.” X [1902-3] 328).¹³⁸

Eppure, come scrive il Marzot,

La scienza dell’acrostico giungeva a Dante, diretta, dalle Scritture Sacre, cioè dai Salmi, dalla tradizione letteraria latino-cristiana; dalla letteratura patristica, che aveva decifrato il segno del pesce..., dalla simbologia grafica tombale delle antiche basiliche. Si aggiunga anche che la tradizione laica provenzale, entrata nella nostra cultura e ben viva al tempo di Dante, giovava ad accreditare, come nota di scienza peregrina e di aristocrazia intellettuale, lo studio dell’enigma: che ha sempre un fascino segreto e, attraverso il lavoro del pensiero nel fare e disfare le ipotesi, non manca del diletto della fantasia.¹³⁹

Sarebbe bastato presentare al Savi-Lopez il passo di *Pg* XIX 100-111, dove un acrostico compare non solo alle terzine, ma anche nei primi versi. Curiosamente, anche questo è sfuggito per lungo tempo, forse perché non si è pensato di inquadrarlo contestualmente (eppure, il senso ierocratico è facilmente deducibile dalle terzine interessate dall’acrostico):

Intra Siestri e Chiaveri s’adima
Una fiumana bella, e del suo nome
Lo titol del mio sangue fa sua cima.
Un mese e poco più prova’ io come
 pesa il gran manto a chi dal fango il guarda,
 che piume sembran tutte l’altre some.
La mia conversione, omè!, fu tarda;
 ma, come fatto fui roman pastore,
 così scopersi la vita bugiarda.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ G. MARZOT, *Lectura Dantis Scaligera*, II, Firenze, Le Monnier, 1967 (citato da T. DI SALVO, *La Divina Commedia*, II..., 205).

L'acrostico (che, come vedremo, si riferisce a Giulio Cesare), presente in tutta la sua 'invadenza' in un canto dal contesto apparentemente del tutto estraneo, pone con grande serietà numerosi interrogativi sul valore ermeneutico dell'*Enciclopedia Dantesca* (pur nella sua mera funzione di enciclopedia), relativamente alla voce "acrostico".

Si deve purtroppo aggiungere che l'*Enciclopedia Dantesca* consultata non aveva neppure la voce "GNOSI" e, fatto addirittura ingiusto, come di struzzo che mette la testa sotto la sabbia, nemmeno una voce su René Guénon, che pure ha scritto il molto discusso *Esoterismo di Dante*.¹⁴⁰ poiché il testo è emblematico di un'intera scuola di pensiero, esso, pur magari accompagnato da eventuali critiche (come altrove critiche gli hanno mosso, da differenti punti di vista, Umberto Eco, Jean Danielou, ecc.) si sarebbe dovuto citarlo nell'*Enciclopedia*, magari anche in poche righe scarse. Tacere un elemento così in vista solo perché torna comodo nascondere, ebbene, questo non è onesto.

Vero è, secondo noi, che se quattro sensi ha la *Commedia*, allora si dovrebbe cercare, ove possibile, di inquadrare i nuovi elementi a cominciare dal piano letterale fino a quello anagogico; il volerne ignorare anche solo uno farebbe pensare ad un atleta che volesse gareggiare nel Triathlon partecipando solo alla corsa ciclistica, o a un nuotatore che pretendesse di cimentarsi nei 400 misti servendosi di tre soli stili.

A suo tempo la ricerca era partita, per quanto concerne gli acrostici, proprio da quello scoperto da Deroy e non universalmente riconosciuto, IOSEP AV'. A voler postulare una costruzione stilistica che tenesse conto della struttura triadica della *Commedia*, si aveva come l'impressione che si sarebbero trovati almeno altri due acrostici, uno nella prima ed uno nella seconda cantica. Non sarebbe stata davvero giustificabile per Dante una asimmetria stilistica tanto rilevante, quando sarebbe costato molto poco aggiungere due acrostici.

E così, andando a tentoni, si iniziò la prima timida indagine, correndo dietro ad una impressione senza possedere elementi sufficienti per reputare attendibile un'ulteriore ipotesi: essa in realtà aveva una ragione nello schema di pensiero

¹⁴⁰ Tanto più che il saggio risulta nel catalogo della Società Dantesca Italiana l'edizione francese del 1925, *L'esotérisme de Dante*, Paris, Bosse. Visto della monografia si parlò parecchio, in Francia ma non solo, sia negli ambienti esoterici che in quello cattolico, nell'*Enciclopedia Dantesca* si sarebbe dovuto necessariamente accennare al metafisico francese e al suo testo.

della Gnosi, uno schema che nelle sue implicazioni letterarie si poteva solo immaginare, poiché non trova riscontro nelle fonti se non nella sua formulazione teologica esoterica pura (fanno eccezione pochissime opere; a proposito di ciò, fra poco ci soffermeremo brevemente sul *Petit Prince* di Saint-Exupéry). In sostanza, ci si aspettava di trovare acrostici scritti al contrario, cioè dal basso verso l'alto. Si riconosce qui la mancanza di vere giustificazioni razionali all'ipotesi. Ma, come si è lasciato intendere or ora - e si avrà modo di parlarne poi - è solo sul piano della fenomenologia - dello psichismo, se si preferisce - che si può realmente intendere la pertinenza di un siffatto 'meccanismo' retorico nel poema iniziatico di Dante, il quale induce a scrivere all'inverso laddove si intende esprimere un *ritorno*.

A rischio di finire con l'esprimersi per parabole, appare davvero problematico cercare di comunicare il concetto di *ritorno* gnostico senza poter fare riferimento ad un vissuto. Si può forse comprenderne la natura leggendo il racconto della perla riportato negli *Atti di Tommaso*, che rende la nostalgia del ritorno e la lontananza di una voce che 'chiama' nel simbolo della lettera portata dall'Aquila. Noi lo riportiamo qui per intero, perché è solo nella sua interezza che comunica il senso di lontananza e nostalgia caratteristico dello schema di pensiero della gnosi.

«Quand'ero un piccolo fanciullo
 dimoravo nel mio regno,
 nella casa di mio padre
 lieto della ricchezza e del fasto
 dei miei nutritori.
 Dall'Oriente, nostra casa,
 i miei genitori mi equipaggiarono
 e mi mandarono,
 dalla ricchezza del nostro tesoro
 attinsero abbondantemente
 allestendomi un carico
 grande, ma leggero,
 ch'io stesso potevo portare:
 oro di Beth-Ellāyē
 e argento della grande Gazak
 rubini d'India
 e agate di Beth-Cāshān,
 mi provvidero di diamante
 che può frantumare il ferro.
 Mi tolsero la veste scintillante
 che nel loro amore mi avevano fatto
 e la toga purpurea,
 misurata e tessuta sulla mia statura.

Fecero con me un contratto
 e lo scrissero nel mio cuore
 affinché non fosse dimenticato:
 “Se tu non discenderai in Egitto
 e porterai la perla
 che è in mezzo al mare
 attorno al serpente sibilante,
 tu indosserai la tua veste scintillante
 e la tua toga di cui ti allieti
 e con tuo fratello, il più vicino alla nostra autorità,
 sarai erede del nostro regno”.
 Io lasciai l’Oriente e discesi,
 accompagnato da due custodi,
 lungo la strada pericolosa e difficile
 ed io ero molto giovane per percorrerla.
 Attraversai le frontiere di Maishān
 punto d’incontro dei commercianti dell’Oriente,
 raggiunsi la terra di Babel,
 e attraversai le mura di Sarbug,
 discesi in Egitto
 e i miei compagni si allontanarono da me.
 Andai diritto dal serpente
 e mi fermai presso la sua dimora
 nell’attesa che si appisolasse e dormisse
 per portargli via la perla.
 Allorché fui unico e solo,
 divenni estraneo alla mia famiglia.
 vidi laggiù un orientale,
 uno della mia stirpe, un uomo libero,
 un giovane gentile e amabile
 figlio di venditori d’olio;
 mi si avvicinò, si unì a me,
 ed io ne feci il mio intimo amico, un collega,
 con il quale spartire la mia merce.
 Lo misi in guardia contro gli Egiziani,
 contro quanti sono in comunione con l’impuro;
 indossai le loro vesti
 affinché non mi avessero in avversione
 essendo giunto dall’estero
 per prendere la perla
 e aizzare il serpente contro di me.
 Ma in un modo o in un altro
 essi si accorsero ch’io non ero un loro compatriota,
 dimorarono con me slealmente
 e mi diedero a mangiare il loro cibo.
 Io dimenticai che ero figlio di re,
 e fui al servizio del loro re.
 Dimenticai la perla
 per la quale ero stato inviato dai miei genitori
 e a motivo del peso delle loro oppressioni

giacqui in un sonno profondo.
 Ma di tutte queste cose che mi accaddero
 si accorsero i miei genitori
 ed erano afflitti per me.
 Nel nostro regno fu fatto un proclama
 affinché tutti venissero alla nostra porta
 re e principi dei Parti
 e tutti i dignitari dell'Oriente.
 In mio favore scrissero un piano
 affinché non fossi lasciato in Egitto.
 Mi scrissero una lettera
 ed ogni dignitario la sottoscrisse:
 "Da tuo padre, re dei re,
 e da tua madre, signora dell'Oriente,
 da tuo fratello, nostro secondo,
 a te nostro figlio, che sei in Egitto, salute!
 Su, alzati, dal tuo sonno
 e ascolta le parole della nostra lettera!
 Ricordati che sei figlio di re!
 Considera la schiavitù a cui sei sottoposto!
 Ricordati della perla,
 per la quale tu fosti inviato in Egitto!
 Pensa alla tua veste
 e ricordati della tua magnifica toga
 che porterai e che ti adorerà.
 Il tuo nome fu letto nella lista degli eroi
 e con tuo fratello, nostro viceré,
 tu sarai nel nostro regno!".
 La mia lettera è una lettera
 che il re ha sigillato con la sua destra
 per custodirla dai malvagi, dai figli di Babel,
 e dai selvaggi demoni di Sarbug.
 Essa volò nelle sembianze di un'aquila,
 re di tutti gli uccelli,
 volò e si affiancò a me
 e divenne tutto un discorso.
 Alla sua voce e al suono del suo rumore
 io partii e mi destai dal sonno.
 La afferrai e la baciai
 e presi a leggerla:
 conformi a quanto è segnato in cuor mio
 erano le parole della mia lettera.
 Mi ricordai che i miei genitori erano re
 e la nobiltà dei miei natali affermò la sua natura.
 Mi ricordai della perla,
 per la quale ero stato mandato in Egitto,
 e incominciai a incantare
 il terribile serpente sibilante.
 Lo costrinsi a dormire e lo cullai nel suo assopimento
 pronunciando su di lui il nome di mio padre

e il nome del nostro secondo
 e quello di mia madre, regina dell'Oriente.
 Afferrai la perla e mi volsi
 per ritornare a casa di mio padre.
 Mi tolsi la loro sordida e immonda veste
 e la lasciai nel loro paese,
 e subito ripresi la via del ritorno
 verso la luce di casa nostra, l'Oriente.
 La mia lettera, la mia destatrice,
 trovai davanti a me sul cammino
 e come essa mi destò con la sua voce
 così la sua luce mi guidava.
 Essa che abita nel palazzo
 con la sua forma irradiò la sua luce davanti a me,
 con la sua voce e con la sua guida
 mi spinse ad accelerare il passo,
 e con il suo amore mi sospinse.
 Procedendo, passai da Sarbug,
 lasciai Babel sulla sinistra
 giunsi alla grande Maishān,
 porto dei commercianti,
 posta in riva al mare.
 L'abito splendido che mi ero tolto
 e la toga che era avvolta con esso
 da Rāmthā e Rekem
 i miei genitori mi mandarono
 per mezzo dei loro tesoreri
 che per la loro fedeltà potevano godere
 di una tale fiducia.
 Io più non ricordavo il suo modello
 avendo fin dall'infanzia abbandonato la casa di mio padre,
 ma subito, non appena lo ricevetti,
 mi parve che l'abito
 fosse diventato uno specchio di me stesso.
 L'osservai molto bene
 e con esso io ricevetti tutto
 giacché noi due eravamo distinti
 e tuttavia avevamo un'unica sembianza.
 Anche i tesoreri, che lo portarono,
 io vidi allo stesso modo:
 erano due, ma in un'unica sembianza
 poiché lo stesso segno del re
 su di loro era tracciato
 dalle mani di colui che per mezzo di loro
 mi restituì la fiducia e la ricchezza,
 la mia veste ricamata,
 adorna di splendidi colori,
 di oro e berilli, di rubini e agate,
 di sardonici dai colori diversi.
 A casa sua su, in alto,

fu abilmente lavorata
 con fermagli di diamante
 erano unite tutte le giunture,
 l'immagine del re dei re,
 era interamente ricamata e dipinta su di essa,
 e come pietre di zaffiro
 rilucevano le sue tinte.
 Vidi che in tutto il suo essere
 pulsavano i moti della conoscenza
 e che si preparava a parlare,
 udii il suono degli accenti
 che egli bisbigliava con se stesso:
 "Io sono colui che è operoso nelle azioni
 quando mi educavano presso il padre
 io mi compresi e percepìi che la mia statura
 cresceva in proporzione del suo lavoro".
 Con i suoi movimenti regali
 si versò tutto in me
 e sulle mani dei suoi dispensatori
 si affrettò affinché lo prendessi.
 L'amore mi spingeva a correre,
 ad andargli incontro e accoglierlo,
 mi protesi in avanti e lo presi.
 Mi adornai con la bellezza dei suoi colori
 e mi avolsi interamente nella mia toga,
 dalle tinte sgargianti,
 l'indossai e mi recai su alla porta.
 Chinai il capo e adorai la maestà
 del padre mio che mi aveva mandato:
 io avevo adempiuto i suoi comandamenti
 ed egli mantenne quanto aveva promesso
 alla sua porta
 mi associai con i suoi principi:
 egli si rallegrò di me e mi accolse
 ed io fui con lui, nel suo regno,
 mentre lo lodava
 la voce di tutti i suoi servi.
 Promise che anche alla porta
 del re dei re sarei andato con lui
 con la mia offerta e con la perla
 mi sarei, con lui, presentato al nostro re». ¹⁴¹

E' nostra opinione che il meccanismo degli acrostici inversi di Dante sia, *in primis*, ispirato da una fonte letteraria antica, il *De consolatione philosophiae*. E

¹⁴¹ *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, II, Casale Monferrato (AL), Piemme, 1994, 389-397.

tuttavia, il fatto che gli acrostici inversi si riveleranno presenti solo nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*, mostrerà come essi sono distribuiti proprio in ragione di un movimento di ritorno dopo che Dante e Virgilio raggiungono il centro della terra e si capovolgono. Nell'*Inferno* non ve ne sono perché si procede 'al dritto' obbedendo all'attrazione della natura nella quale gli spiriti sono "imprigionati"; tutto ciò, ovviamente, non esclude che, negli anni in cui scriveva l'*Inferno* Dante non avesse ancora avuto l'idea degli acrostici inversi (mentre un acrostico diretto anostro avviso può essere individuato, come vedremo, nel XXXIV canto).

La fenomenologia gnostica è però comunicata in maniera impareggiabile per mezzo d'un'opera letteraria contemporanea, il *Piccolo Principe* di Saint-Exupéry. In essa il senso più profondo non può essere davvero colto se non attraverso il coinvolgimento emotivo; mettendo, per così dire, in quarantena la razionalità:

Ainsi le petit prince apprivoisa le renard. Et quand l'heure du départ fut proche :

– Ah ! dit le renard... Je pleurerai.

– C'est ta faute, dit le petit prince, je ne te souhaitais point de mal, mais tu as voulu que je t'apprivoise...

– Bien sûr, dit le renard.

– Mais tu vas pleurer ! dit le petit prince.

– Bien sûr, dit le renard.

– Alors tu n'y gagnes rien !

– J'y gagne, dit le renard, à cause de la couleur du blé.

Puis il ajouta :

– Va revoir les roses. Tu comprendras que la tienne est unique au monde. Tu reviendras me dire adieu, et je te ferai cadeau d'un secret.

Le petit prince s'en fut revoir les roses :

– Vous n'êtes pas du tout semblables à ma rose, vous n'êtes rien encore, leur dit-il. Personne ne vous a apprivoisées et vous n'avez apprivoisé personne. Vous êtes comme était mon renard.

Ce n'était qu'un renard semblable à cent mille autres. Mais j'en ai fait mon ami, et il est maintenant unique au monde.

Et les roses étaient bien gênées.

– Vous êtes belles, mais vous êtes vides, leur dit-il encore. On ne peut pas mourir pour vous. Bien sûr, ma rose à moi, un passant ordinaire croirait qu'elle vous ressemble. Mais à elle seule elle est plus importante que vous toutes, puisque c'est elle que j'ai arrosée. Puisque c'est elle que j'ai mise sous globe. Puisque c'est elle que j'ai abritée par le paravent. Puisque c'est elle dont j'ai tué les chenilles (sauf les deux ou trois pour les papillons). Puisque c'est elle que j'ai écoutée se plaindre, ou se vanter, ou même quelquefois se taire. Puisque c'est ma rose.

Et il revint vers le renard :

– Adieu, dit-il...

- Adieu, dit le renard. Voici mon secret. Il est très simple : on ne voit bien qu’avec le coeur. L’essentiel est invisible pour les yeux.
- L’essentiel est invisible pour les yeux, répéta le petit prince, afin de se souvenir.
- C’est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante.
- C’est le temps que j’ai perdu pour ma rose... fit le petit prince, afin de se souvenir.
- Les hommes ont oublié cette vérité, dit le renard. Mais tu ne dois pas l’oublier. Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé. Tu es responsable de ta rose...
- Je suis responsable de ma rose... répéta le petit prince, afin de se souvenir.¹⁴²

L’operazione che Exupéry porta a termine - con un’abilità forse senza eguali - è la comunicazione ad un profano del senso di struggente nostalgia dello gnostico, che si accentua man mano che si prosegue nella lettura. Una volta ‘scomparso’, il Principe “contagia” a sua volta il protagonista, che è stato iniziato a una nuova visione (assieme al lettore) dal bambino coi capelli color del grano.

La perla del racconto degli *Atti di Tomaso* qui è sostituita dalla rosa, ma la missione è la stessa (ed in entrambi i brani il protagonista è un principe), anche se l’ermetismo di Exupéry non si risolve in concetti teologici, ma conserva un alone di mistero: il *Principe* celeste non sa come accadde che scese sulla terra (proprio come Dante non sa *ben ridir* come entrò nella selva!), il luogo del caos, del transeunte e del dolore; l’Egitto del racconto apocrifo. E tuttavia egli scende per i diversi cieli, dove trova personaggi metaforici che rimandano agli arconti dei miti gnostici (metaforici dei pianeti),¹⁴³ esseri celesti che ingannarono Sophia e la precipitarono sulla terra: ed è così che il *Petit Prince* incontra nel suo itinerario uomini che incarnano vari vizi umani.

Sceso sulla terra attraverso i sette cieli, l’ambiente è il deserto, simbolo del disordine del mondo che offusca la percezione di Dio. Andando ancora oltre, la vicenda si svolge nel Sahara, deserto che va dall’Atlantico al Mar Rosso, e che attraversa anche l’Egitto; il luogo dell’avventura del *Petit Prince* è, appunto, lo

¹⁴² A. DE SAINT-EXUPÉRY, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1959, 472-4.

¹⁴³ Cfr. *La natura degli Arconti*, in *La Gnosi e il Mondo*, a cura di L. Moraldi, Torino, TEA, 1988, 59-80.

stesso deserto che, nel racconto del Principe e della perla degli *Atti di Tommaso*, assurge a simbolo della *Hyle*, la materia fredda opposta al caldo *Pleroma*.¹⁴⁴

La trama procede per mezzo di una simbologia fortemente gnostica. In un mondo in cui «l'essenziale è invisibile agli occhi», le realtà più grandi sono nascoste da oggetti ed esseri infimi, e lo gnosticismo raggiunge il suo apice nel personaggio del serpente. Il Principe dirà trattarsi di un animale cattivo, ma qui sta l'inganno riservato agli 'ilici', cioè agli uomini fatti solo di materia e di sensi: dal punto di vista dello gnosticismo, infatti, ciò che tende a strappare le anime alla prigione materiale è sempre buono.

Il veleno è, per l'alchimia, simbolo di rigenerazione, in grado di restituire all'uomo decaduto la vera vita. Questo serpente è, in realtà, lo stesso serpente che nella Bibbia troviamo nel primo libro del Pentateuco, e che compare nei miti dello gnosticismo: il serpente del Genesi, nei miti gnostici, perde le caratteristiche di malignità; dona la conoscenza delle cose eterne ed opera contro il demiurgo (il Dio dell'Antico Testamento, che negli stessi miti è una brutta copia del misterioso e buon Dio celeste). L'uomo, che ancora non si è *scalappiato dalla rete che qui lo impiglia*,¹⁴⁵ in quanto vittima del demiurgo cerca di opporre ogni resistenza, sottomesso ad un'etica falsa. Se nel racconto di Exupéry le cose più grandi sono le più umili, ecco che la divinità suprema si cela in sembianze addirittura repellenti, umile fra gli umili!

Ma il serpente, a ben vedere, rivela la sua identità, pur se sottilmente (perché vuole essere compreso solo dagli 'eletti'). Anzitutto, si dovrebbe notare la sua sicurezza nel parlare, e la sua sapienza:

- Où sont les hommes ? reprit enfin le petit prince. On désert...
- On est seul aussi chez les hommes, dit le serpent¹⁴⁶

oppure:

- Oh! J'ai très bien compris, fit le petit prince, mais pourquoi parles-tu toujours par énigmes ?

¹⁴⁴ «Il deserto...rappresenta il caos del mondo che offusca la percezione di Dio. Simile per certi aspetti è la simbologia gnostica associata al freddo, e Dante nella sua *Commedia*, rivestirà di ghiaccio gli abissi infernali» (A. SORO., *I Puffi, la "vera" conoscenza e la massoneria. Con Introduzione di Massimo Introvigne*, Sassari, Edes, 2006, 50).

¹⁴⁵ Cfr. Pg XXI, 76-77.

¹⁴⁶ A. DE SAINT EXUPÉRY, *Œuvres...*, 462.

– Je les résous toutes, dit le serpent.¹⁴⁷

Qui, se si esamina con attenzione, il serpente non ha voluto esaltare la propria furbizia, come potrebbe sembrare di sfuggita, bensì ha appena affermato di essere onnisciente, e cioè di essere il vero Dio!

Ma è nelle seguenti parole che, invece, si dichiara onnipotente e si svela:

Le petit prince le regarda longtemps :
 – Tu es une drôle de bête, lui dit-il enfin, mince comme un doigt...
 – Mais je suis plus puissant que le doigt d'un roi, dit le serpent.¹⁴⁸

Se si pensa che il re ha il potere di far togliere la vita con un cenno, nessuno può essere considerato più potente, ad eccezione di chi la vita invece la può dare o restituire! Il serpente ha dunque il potere non solo sulla morte, ma persino (prerogativa divina) sulla vita. Può inoltre far tornare gli uomini illici (materiali) alla polvere, e rispedire fra le stelle¹⁴⁹ le anime pneumatiche (spirituali), le *cittadine d'una vera città*,¹⁵⁰ anime nella favola rappresentabili con corpi dalla simbologia celeste (ad es. i capelli color del sole del Principe):¹⁵¹

Il s'enroula autour de la cheville du petit prince, comme un bracelet d'or :
 – Celui que je touche, je le rends à la terre dont il est sorti, dit-il encore.
 Mais tu es pur et tu viens d'une étoile...¹⁵²

¹⁴⁷ Ivi, p. 464.

¹⁴⁸ Ivi, p. 462.

¹⁴⁹ «Io sono una stella che con voi va errando e che risplende sin dalle profondità» (DIETERICH, *Mithrasliturgie*, Leipzig, 1910 [1903], citato da C. G. JUNG, *Opere...*, 95).

¹⁵⁰ Cfr. Pg XIII, 94-95.

¹⁵¹ Per lo stesso motivo, comunemente, Gesù nelle immaginette è raffigurato con capelli biondi ed occhi azzurri, in disaccordo con le caratteristiche somatiche ebraiche: «Presso gli antichi erano biondi dei, dee, eroi; lo stesso Dioniso, nonostante che l'inno omerico ce lo descriva come bruno, non ha tardato a diventare, dice Euripide, "un bel ragazzo dagli occhi neri, dalle trecce bionde". Si tratta del fatto che il colore biondo è il simbolo delle forze psichiche emanate dalla divinità. La Bibbia conferma questa tradizione: il re Davide è biondo-rosso (I Samuele, 16,12) come sarà Cristo in molte opere d'arte" (J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dizionario...*, I, 151). Per quanto riguarda l'azzurro, invece, «è il colore più immateriale. [...] L'azzurro non appartiene a questo mondo, suggerisce piuttosto l'idea di un'eternità tranquilla e conchiusa, sovrumana – o inumana. [...] L'azzurro e il bianco, colori mariani, sono l'espressione del distacco dai valori di questo mondo e dell'ascesa dell'anima liberata a Dio, cioè all'oro [ritroviamo qui il colore biondo] che muoverà ad incontrare il bianco virginale dell'ascensione attraverso l'azzurro celeste» (Ivi, 119-20).

¹⁵² *Ibidem*.

Ed è proprio a causa della natura celeste che il principe, ‘ucciso’ dal morso ‘rigenerante’ del serpente, non lascerà alcuna traccia materiale di sé: gli eletti sono «stranieri» nel mondo; un tratto docetista della favola dovuto al fatto che, quello del Principe, era «un corpo molto leggero»: addirittura etereo (o meglio *pneumatico*).

Un particolare appare molto importante: il principe, *allogenēs* in questo mondo, torna sul suo pianeta - la patria celeste - esattamente un anno dopo la sua discesa. L'elemento rinvia all'incontro di Mani col suo gemello celeste, che discende sulla terra dal cielo con astronomica periodicità. E su quello schema Exupéry ha costruito la trama di una favola allegorica, che descrive in realtà l'incontro dell'autore col proprio *dídymos*; cioè, della sua *psychē* con la propria scintilla pleromatica presente in quanto ‘eletto’.

Nella favola di Exupéry tutti gli elementi sono semplici, ridotti alla loro essenza spirituale. Non ci sono adulti, almeno sulla fine. Infatti, anche i testi canonici cristiani tramandano (Mc 10, 14-16):

...quos cum videret Iesus indigne tulit et ait illis sinite parvulos venire ad me et ne prohibueritis eos talium est enim regnum Dei ¹⁵amen dico vobis quisque non receperit regnum Dei velut parvulus non intrabit in illud ¹⁶et complexans eos et inponens manus super illos benedicebat eos.¹⁵³

E' pur vero che San Paolo affermava che «¹¹cum essem parvulus loquebar ut parvulus sapiebam ut parvulus cogitabam ut parvulus quando factus sum vir evacuavi quae erant parvuli».¹⁵⁴ Però tale passo va visto nel contesto escatologico in cui è collocato, poiché subito dopo segue: «videmus nunc per speculum in enigmate tunc autem facie ad faciem nunc cognosco ex parte tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum».¹⁵⁵

¹⁵³ *Vangeli ed Atti degli Apostoli. Greco, latino, italiano*, a cura di P. Beretta, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2005, 384: «"Lasciate che i bambini vengano a me e non li ostacolate, perché di quelli come loro è il regno di Dio. In verità vi dico che chi non accoglierà il regno di Dio come un fanciullo, certamente non vi entrerà"» (Ivi, p. 385).

¹⁵⁴ *Nuovo testamento. Greco, latino, italiano*, a cura di P. Beretta, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2003, 1442; «Quand'ero bambino parlavo da bambino, pensavo da bambino, ragionavo da bambino» (ivi, p. 1443).

¹⁵⁵ *Ibidem*; «Ora vediamo in modo confuso, come in uno specchio; allora vedremo faccia a faccia» (ivi, p. 1443).

L'espressione *tornare bambini* cela un processo anzitutto di *ritorno*; esso andrebbe qualificato come un processo che porta all'unione spirituale con Dio per una via che non sia quella determinata dagli schemi della ragione. Ciò naturalmente non implica un percorso che con la ragione è in antitesi; è semplicemente indipendente dai procedimenti razionalistici e dai loro schemi limitati. Il punto di approdo è una vera unione della persona umana, in tutte le sue componenti, con gli altri elementi della *Grande Triade*, Cielo e Terra. Al vertice di quel percorso l'uomo non è, contrariamente a quel che si ritiene comunemente, staccato dal mondo, ma vive, pensa opera e respira «in piena concordia con la legge interiore che è una cosa con l'ineffabile sospiro dell'*Anima Mundi*».¹⁵⁶

Si è posto in relazione il racconto della perla degli *Atti di Tommaso* con il viaggio del *Piccolo Principe* perché entrambi esprimono, con simbologia equivalente quando non coincidente, quella che, dal punto di vista fenomenologico, è la stessa esperienza interiore umana. In Dante il ritorno alla purezza infantile si può contemplare in *Pd XXXIII*, dove egli, rigenerato come un novello *Horus*, si approssima a contemplare la più sublime delle visioni:

Ormai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch' io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella.¹⁵⁷

Il cammino iniziatico del Lucio di Apuleio, il viaggio sulla terra del *Petit Prince*, l'attraversamento dei tre regni da parte di Dante paiono narrare sempre la stessa esperienza. Ancora al nostro tempo, e dagli albori dell'umanità, questa discesa è, nella sua essenza, la discesa dello sciamano, soprattutto nella sua funzione di psicopompo. Mircea Eliade ed Elémire Zolla notavano come l'azione salvifica di Cristo sia a tutti gli effetti un'azione sciamanica sulla creazione.¹⁵⁸ In Dante e in Apuleio, tuttavia, non troviamo uno spiritualismo

¹⁵⁶ A.S., *I Puffi, la "vera" conoscenza e la massoneria...*, 27.

¹⁵⁷ *Pd XXXIII*, 106-108.

¹⁵⁸ CFR. M. ELIADE, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1992; E. ZOLLA, *I letterati e lo sciamano. L'indiano nella letteratura americana dalle origini al 1988*, Milano, Bompiani, 1969; C. CAPACCHI, *L'aldilà degli sciamani*, Parma, Palatina, 1996. Eliade scriveva che «l'elezione o iniziazione sciamanica nell'America del Sud segue talvolta lo schema esatto di una morte e risurrezione rituale» (*Lo Sciamanismo...*, 106). Inoltre, l'aspirante sciamano ha bisogno a sua volta di una guida proveniente dal mondo dei morti, perché «le anime dei morti, quale pur sia la parte che esse hanno nel risveglio della vocazione o nell'iniziazione dei futuri sciamani, non creano questa vocazione per la loro

‘exasperato’ come in Exupéry. In essi lo sguardo sulle vicende narrate si posiziona a fianco del protagonista: il narratore cammina insieme a lui, dagli inferi fino alle regioni celesti; dalla vita più abbruttita alla consacrazione di sé.

Nel *Piccolo Principe*, invece, lo sguardo gettato sul mondo è quello di un angelo caduto ‘accidentalmente’ dal cielo, ma sempre un angelo: un eletto, un pneumatico di natura diversa dalla maggior parte di creature fatte di polvere e destinate a tornare alla polvere: in qualche modo, appartenente a una ‘specie’ a parte, nonostante nell’aspetto non differisca dagli altri uomini!

E’ questo la differenza fondamentale tra Dante, Apuleio ed il contemporaneo Saint-Exupéry: il *Petit Prince* dello scrittore francese è escatologicamente valentiniano, mentre negli altri due casi la salvezza è potenzialmente estesa a tutti gli uomini.

Ma, ad ogni modo, il ‘pellegrinaggio’ nel sovrumano è esattamente lo stesso. Il sistema simbolico di discesa e risalita ci conduce probabilmente nel campo archetipico junghiano,¹⁵⁹ ed è proprio in forza dell’universalità del simbolismo che si può procedere con una certa sicurezza, se si comprendono le strutture a cui obbedisce la rappresentazione dell’oltremondo dantesco. Si tratta di un insieme organico di elementi simbolici appartenenti all’inconscio collettivo, il quale per Jung

corrisponderebbe alla parte più profonda del mondo psichico, e non sarebbe di natura individuale ma universale, in quanto si esprimerebbe con comportamenti «cum grano salis» sono gli stessi dappertutto per tutti gli individui.¹⁶⁰

Dal punto di vista letterario, le pietre miliari del percorso iniziatico son rese con effetto utilizzando l’espedito dell’acrostico. A questo stadio della ricerca è prematuro soffermarsi sulla natura degli acrostici danteschi, che hanno alle spalle

sola presenza [...], ma servono al candidato come mezzo per entrare in contatto con gli Esseri divini o semi-divini (mediante i viaggi estatici in Cielo o negli Inferni, ecc.) o per appropriarsi delle realtà sacre accessibili ai soli defunti. [...] Sembra appunto che la funzione principale dei morti nel conseguimento dei poteri sciamanici sia meno quella di “prender possesso” del soggetto che non aiutarlo a trasformarsi in un “morto”: in una parola, quella di aiutarlo a divenire anche lui uno “spirito”» (ivi, 107). Anche lo schema dei personaggi principali della *Commedia*, in fondo, è proprio quello di una iniziazione sciamanica, soprattutto considerando Virgilio e Beatrice, che per loro ruolo assumono i connotati rispettivamente di una semi-divinità e di uno spirito ausiliare (pur se esso più spesso nello sciamanesimo ha sembianze animali).

¹⁵⁹ C. G. JUNG, *Gli archetipi dell’inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1982.

¹⁶⁰ P. BERTOLETTI, *Mito e simbolo*, Bari, Dedalo, 1986, 65.

già una tradizione sia nella Bibbia che nella letteratura provenzale. Le lettere che compongono un poema hanno di per se stesse un significato esistenziale, esplicitato nei suoi momenti iniziatici più importanti da acrostici, diretti o inversi.

Proprio per quanto concerne questi ultimi, sembra che Dante abbia tratto immediata ispirazione *De Consolazione philosophiae* di Boezio, fonte questa che ritroveremo ed analizzeremo più in dettaglio a proposito del possibile acrostico PREESISTO, probabilmente ispirato dal capolavoro boeziano. Nel I capitolo dell'opera, infatti, lo scrittore latino riferisce il suo incontro con Filosofia, la quale:

Vestes erant tenuissimis filis subtili artificio indissolubili materia perfectae, quas, uti post eadem prodente cognovi, suis manibus ipsa texuerat; quarum speciem, veluti fumosas imagines solet, caligo quedam neglectae vetustatis obduxerat. *Harum in extremo margine Π Graecum, in supremo vero Θ legebatur intextum atque in utrasque litteras in scalarum modum gradus quidam insigniti videbantur, quibus ab inferiore ad superius elementum esset ascendus. Eandem tamen vestem violentorum quorundam sciderant manus et particulas, quas quisque potuit, abstulerant.*¹⁶¹

Vista le strette connessioni tra questi passi e l'acrostico relative alle terzine su Sapia Salvani, sembrerebbe che Dante abbia fatto riferimento direttamente a Boezio. Per trovare almeno alcuni acrostici danteschi, in realtà, è necessario più che altro utilizzare il buonsenso, unito ad una attenzione capace di cogliere i barlumi di *humor* che Dante fa filtrare a volte nella sua opera; barlumi che, in chi (come vedremo) si definisce OM CVPO, “uomo cupo”, controbilanciavano forse aspetti della sua personalità magari anche spigolosi.

Il primo degli acrostici, quello su cui è poggiata successivamente la ricerca di tutti gli altri, è nascosto nel canto XII del *Purgatorio*. Analizziamo adesso il canto, dividendolo in due parti: la prima dal v. 1 al v. 66, è nota per il celebre acrostico VOM:

Di pari, come buoi che vanno a giogo,
m'andava io con quell' anima carca,
fin che 'l sofferse il dolce pedagogo.
Ma quando disse: «Lascia lui e varca;
ché qui è buono con l'ali e coi remi,
quantunque può, ciascun pinger sua barca»;
dritto sì come andar vuolsi rife'mi

¹⁶¹ SEVERINO BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, a cura di C. Moreschini, Torino, UTET, 2006, 82 e 84. Il corsivo è mio.

con la persona, avvegna che i pensieri
mi rimanessero e chinati e scemi.

Io m'era mosso, e seguia volentieri
del mio maestro i passi, e amendue
già mostravam com' eravam leggeri;

ed el mi disse: «Volgi li occhi in giù:
buon ti sarà, per tranquillar la via,
veder lo letto de le piante tue».

Come, perché di lor memoria sia,
sopra i sepolti le tombe terragne
portan segnato quel ch'elli eran pria,

onde lì molte volte si ripiagne
per la puntura de la rimembranza,
che solo a' piii dà de le calcagne;

sì vid' io lì, ma di miglior sembianza
secondo l'artificio, figurato
quanto per via di fuor del monte avvanza.

Vedea colui che fu nobil creato
più ch'altra creatura, giù dal cielo
folgoreggiando scender, da l'un lato.

Vedëa Briareo fitto dal telo
celestial giacer, da l'altra parte,
grave a la terra per lo mortal gelo.

Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte,
armati ancora, intorno al padre loro,
mirar le membra d'i Giganti sparte.

Vedea Nembròt a piè del gran lavoro
quasi smarrito, e riguardar le genti
che 'n Sennaar con lui superbi fuoro.

O Niobè, con che occhi dolenti
vedea io te segnata in su la strada,
tra sette e sette tuoi figliuoli spenti!

O Saül, come in su la propria spada
quivi parevi morto in Gelboè,
che poi non senti pioggia né rugiada!

O folle Aragne, sì vedea io te
già mezza ragna, trista in su li stracci
de l'opera che mal per te si fé.

O Roboàm, già non par che minacci
quivi 'l tuo segno; ma pien di spavento
nel porta un carro, senza ch'altri il cacci.

Mostrava ancor lo duro pavimento
come Almeon a sua madre fé caro
parer lo sventurato adornamento.

Mostrava come i figli si gittaro
sopra Sennacherib dentro dal tempio,

e come, morto lui, quivi il lasciaro.

Mostrava la ruina e 'l crudo scempio
che fé Tamiri, quando disse a Ciro:
«Sangue sitisti, e io di sangue t'empio».

Mostrava come in rotta si fuggiro
li Assiri, poi che fu morto Oloferne,
e anche le reliquie del martiro.

Vedeva Troia in cenere e in caverne;
o Ilión, come te basso e vile
mostrava il segno che lì si discerne!

Qual di pannel fu maestro o di stile
che ritraesse l'ombra e 'l tratti ch'ivi
mirar farieno uno ingegno sottile?

Un acrostico vistoso - secondo noi un insidioso espediente di Dante, come uno specchietto per allodole dal significato morale facilmente individuabile - allo scopo di nascondere il sentiero anagogico, che passa proprio per i versi di questo canto! Nulla da obiettare sull'efficacia dello stratagemma dal momento che, per settecento anni, nessuno è passato per quella stradina stretta.

Si vada adesso oltre, senza farsi incantare da VOM, e si prosegua fino alla fine del canto, cioè si esamini il testo dal v. 67 al v. 136:

Morti li morti e i vivi parean vivi:
non vide mei di me chi vide il vero,
quant' io calcai, fin che chinato givi.

Or superbite, e via col viso altero,
figliuoli d'Eva, e non chinate il volto
sì che veggiate il vostro mal sentero!

Più era già per noi del monte vòlto
e del cammin del sole assai più speso
che non stimava l'animo non sciolto,
quando colui che sempre innanzi atteso
andava, cominciò: «Drizza la testa;
non è più tempo di gir sì sospeso.

Vedi colà un angel che s'appresta
per venir verso noi; vedi che torna
dal servizio del di l'ancella sesta.

Di reverenza il viso e li atti addorna,
sì che i diletti lo 'nviarci in suso;
pensa che questo dì mai non raggiorna!».

Io era ben del suo ammonir uso
pur di non perder tempo, sì che 'n quella
materia non potea parlarmi chiuso.

A noi venìa la creatura bella,
biancovestito e ne la faccia quale
par tremolando mattutina stella.

Le braccia aperse, e indi aperse l'ale;
disse: «Venite: qui son presso i gradi,
e agevolmente omai si sale.

A questo invito vegnon molto radi:
o gente umana, per volar sù nata,
perché a poco vento così cadi?».

Menocci ove la roccia era tagliata;
quivi mi batté l'ali per la fronte;
poi mi promise sicura l'andata.

Come a man destra, per salire al monte
dove siede la chiesa che soggioga
la ben guidata sopra Rubaconte,
si rompe del montar l'ardita foga
per le scalee che si fero ad etade
ch'era sicuro il quaderno e la doga;
così s'allenta la ripa che cade
quivi ben ratta da l'altro girone;
ma quinci e quindi l'alta pietra rade.

Noi volgendo ivi le nostre persone,
'Beati pauperes spiritu!' voci
cantaron sì, che nol diria sermone.

Ahi quanto son diverse quelle foci
da l'inferral! ché quivi per canti
s'entra, e là giù per lamenti feroci.

Già montavam su per li scaglion santi,
ed esser mi pareva troppo più lieve
che per lo pian non mi pareva davanti.

Ond' io: «Maestro, dì, qual cosa greve
levata s'è da me, che nulla quasi
per me fatica, andando, si riceve?».

Rispuose: «Quando i P che son rimasi
ancor nel volto tuo presso che stinti,
saranno, com' è l'un, del tutto rasi,
fier li tuoi piè dal buon voler sì vinti,
che non pur non fatica sentiranno,
ma fia diletto loro esser sù pinti».

Allor fec' io come color che vanno
con cosa in capo non da lor saputa,
se non che ' cenni altrui sospecciar fanno;
per che la mano ad accertar s'aiuta,
e cerca e truova e quello officio adempie
che non si può fornir per la veduta;
e con le dita de la destra scempie
trovai pur sei le lettere che 'ncise
quel da le chiavi a me sovra le tempie:
a che guardando, il mio duca sorrise.

Dante e Virgilio si trovano in questo canto nella prima cornice, fra i superbi. Mentre cercano un varco per passare alla cornice successiva, il Nostro rimane

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

colpito da bassorilievi posti sul loro cammino; in essi vi sono e raffigurazioni di celebri superbi puniti dalla giustizia divina: Lucifero, Briareo, Nembrot, Niobe, Saul, Aracne, Roboamo e così via. Lungo i versi, nella prima parte del canto citata, si trova l'acrostico VOM che esprime una valutazione complessiva sullo stato di peccato dell'umanità, un acrostico del quale Marzot scrive:

L'acrostico dantesco non viene da libertà ed originalità di sensazioni ma sta tutto incorporato con la visione intellettuale, che si accampa con quella fornita dal senso; non trasfigurandolo secondo un naturale processo estetico, ma intendendolo come rivelazione di una certa autonoma verità. Il senso non è perciò ingenuo in Dante, come invece nei romantici e decadenti; e come, per scienza teologica, in Cristo ci sono due nature nella stessa persona, la poesia che a tale teologia si conformi è intesa come unione ipostatica di senso e intelletto.¹⁶²

Di questo acrostico e di altri ipotizzati nella *Divina Commedia* scrive Robert Hollander:

Reading down the left-hand margin of the verses, we find a series of repeated letters beginning a series of tercets. They spell out a word. Lia Baldelli, 'acrostico' (*ED*.1970.1, p. 44), points out that perception of Dante's deployment of this technique escaped the attention of the early commentators; it was only in 1898 that Antonio Medin noticed the presence of the acrostic in these lines, the word VOM [or UOM, *uomo*, or 'man'], while the presence of a similar acrostic, found at [*Par* XIX 115-141], yielding LVE [or LUE, 'plague'], was only noted by Francesco Flamini in 1903. Most now accept the fact, despite a perhaps understandable modern distaste for such contrivance, that these two acrostics were deliberately constructed by the author (see, for more on Dante's acrostic proclivities, Scott [...]). Spurred by these findings, others have tried to establish a wider pattern of such things, e.g., Deroy. [...] For a withering sceptical response to these over-ingenious efforts see Barolini (*Baro*.1992.1), pp. 308-10. Nonetheless, Kay's article offers a useful compendium (p. 26) of treatments of acrostics in various encyclopedias and dictionaries of classical and medieval learning.¹⁶³

Hollander, nel suo estremo rigore metodologico, non manca di menzionare a margine anche lo zoccolo duro dello scetticismo, perché aggiunge: «For a discussion of negative critical reactions to the acrostic on aesthetic grounds, as

¹⁶² G. MARZOT, *Lectura Dantis Scaligera*,...

¹⁶³ R. HOLLANDER, PDP, *C. Purg* XII 25-63.

well as of its function in its context here, see Aurigemma (Auri.1970.1), pp. 113-19»,¹⁶⁴

Se il primo acrostico, già noto, è connesso al senso morale, il secondo – quello nascosto – è invece legato al significato anagogico. Ma come può essere trovato? Dal v. 67 Dante e Virgilio proseguono il loro cammino passando sui bassorilievi. Ad un certo punto Virgilio distoglie Dante dalle sue riflessioni, lo riporta al presente del suo cammino personale di salvezza. Un angelo si sta dirigendo verso di loro, insieme all’Ora Sesta personificata. L’angelo è il primo di sette, e cancella a Dante una delle sette P che gli erano state impresse da un altro angelo, nel canto IX,¹⁶⁵ dopo che questi aveva esortato gli uomini a non cadere «a poco vento così», cioè a non cedere ad vanità tanto grande quant’è la superbia. Si osservi adesso la scena dal v. 77, dove parla Virgilio

«Vedi colà un angel che s’appresta
pr venir verso di noi; vedi che torna
del servizio del di l’ancella sesta.

Di reverenza il viso e li atti addorna,
sí che i diletti lo ‘nviarci in suso;
pensa che questo dí mai non raggiorna!».

Io era ben del suo ammonir uso
pur di non perder tempo, sí che ‘n quella
materia non potea parlarci chiuso.

A noi venía la creatura bella,
biancovestito e ne la faccia quale
par tremolando mattutina stella.

Le braccia aperse, e indi aperse l’ale;
disse: «Venite: qui son presso i gradi,
e agevolmente ormai si sale.

A questo invito vegnon molto radi:
o gente umana, per volar sú nata,
perché a poco vento così cadi?».

Menocci ove la roccia era tagliata¹⁶⁶;

¹⁶⁴ MARCELLO AURIGEMMA, *Il Canto XII del Purgatorio*, in *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, IV, pp. 105-27.

¹⁶⁵ Riportiamo i versi del canto IX (112-117) nei quali si descrive l’azione dell’angelo: Sette P ne la fronte mi descrisse | Col puntun de la spada, e “Fa che lavi, | quando se’ dentro, queste piaghe” disse. | Cenere, o terra che secca si cavi, | d’un color fora col suo vestimento; | e di sotto da quel trasse due chiavi.

¹⁶⁶ Si ricordi che queste spaccature sono conseguenza del terremoto cosmologico; ne abbiamo parlato facendo riferimento alla fonte ovidiana, al *De raptu Proserpinae di Clausiano* e, dal punto di vista storico-religioso, ai misteri di sive e di Osiride. Siamo dunque nel bel mezzo della ‘salita’ iniziatica: un punto valido per un acrostico connesso al senso anagogico.

quivi mi batté l'ali per la fronte;
poi mi promise sicura l'andata¹⁶⁷.

L'angelo «batté l'ali per la fronte», cioè «percosse la fronte con le ali, cancellandone [...] il primo de' sette P incisivi dall'Angelo portiere».¹⁶⁸ Ed è in questo atto mondatore che avviene nascostamente il salto spirituale di Dante: gli è stato cancellato il peccato di superbia. Un indizio velato su un elemento da cercare ci viene dai v. 114 sgg., dove una strana conversazione impegna i due poeti:

Già montavam su per li scaglion santi,
ed *esser mi pareva troppo più lieve*
che per lo pian non mi pareva davanti.
Ond'io: «Maestro, di, *qual cosa greve*
levata s'è da me, che nulla quasi
per me fatica, andando, si riceve?».
Rispuose: «Quando i P che son rimasi
ancor nel volto tuo presso che stinti,
saranno, com' è l'un, del tutto rasi,
fier li tuoi piè dal buon voler sì vinti,
che non pur non fatica sentiranno,
ma fia diletto loro esser sù pinti».
Allor fec' io come color che vanno
con cosa in capo non da lor saputa,
se non che cenni altrui sospacciar fanno;
per che la mano ad accertar s'aiuta,
e cerca e truova e quello officio adempie
che non si può fornir per la veduta;
e con le dita de la destra scempie
trovai pur sei le lettere che 'ncise
quel da le chiavi a me sopra le tempie:
a che guardando, il mio duca sorrise.

Coi corsivi si son voluti indicare quei passi che indicherebbero che qualcosa in Dante è realmente mutato. Ad una lettura che non propriamente ermeneutica può sfuggire quello che pare un tentativo di Dante di comunicarci la presenza di un nuovo elemento. Il poeta qui si tocca la fronte; Virgilio, immediatamente dopo, assume un'espressione spiegabile veramente solo con il disvelamento di un mistero, o meglio con un accadimento ierofanico segnalato dal suo sorriso.

¹⁶⁷ XIX, 77-99.

¹⁶⁸ *La Divina Commedia*, a cura di G. Vandelli..., 406.

Dante in questi versi – è ciò che il poeta cerca di suggerire – non è infatti uno spettatore passivo, come accade dinanzi ad un'esperienza mistica,¹⁶⁹ ma è protagonista di una vera iniziazione, e in lui si è compiuta una prima «trasformazione». A questo punto, al tastare di Dante la propria fronte deve seguire quasi un «tastare» le terzine da parte del lettore. Ed ecco, lungo i versi, la sorpresa: leggendo i capoversi dal basso verso l'alto (vv. 70-127) compare un acrostico in lingua provenzale:

Morti li morti e i vivi parean vivi:
non vide mei di me chi vide il vero,
quant' io calcai, fin che chinato givi.

Or superbite, e via col viso altero,
figliuoli d'Eva, e non chinate il volto
sì che veggiate il vostro mal sentero!

Più era già per noi del monte vòlto
e del cammin del sole assai più speso
che non stimava l'animo non sciolto,
quando colui che sempre innanzi atteso
andava, cominciò: «Drizza la testa;
non è più tempo di gir sì sospeso.

Vedi colà un angel che s'appresta
per venir verso noi; vedi che torna
dal servizio del dì l'ancella sesta.

Di reverenza il viso e li atti addorna,
sì che i diletti lo 'nviarci in suso;
pensa che questo dì mai non raggiorna!».

Io era ben del suo ammonir uso
pur di non perder tempo, sì che 'n quella
materia non potea parlarli chiuso.

¹⁶⁹ Cfr. *Via iniziatica e via mistica*, in *Considerazioni sulla via iniziatica...*, 25 sgg. E' scritto fra l'altro: «Si dice spesso (...) che il misticismo sia “passivo” mentre l'iniziazione sia “attiva”; ed è d'altronde verissimo, a condizione di ben determinare l'accezione in cui si deve intendere esattamente un tal fatto. Vogliamo dire che, nel caso del misticismo, l'individuo si limita a ricevere semplicemente ciò che gli si presenta e come gli si presenta, senza che egli stesso c'entri per nulla; e, diciamolo subito, è proprio in tal fatto che risiede per lui il pericolo principale, perché così è “aperto” a tutte le influenze, di qualsiasi ordine, e per di più, in generale e salvo rare eccezioni, non ha la preparazione dottrinale che sarebbe necessaria per permettergli di stabilire fra queste influenze una discriminazione qualsiasi. Nel caso dell'iniziazione invece appartiene all'individuo la iniziativa di una “realizzazione” che perseguirà metodicamente, sotto un controllo rigido ed incessante, e che dovrà normalmente condurre a superare le stesse possibilità dell'individuo come tale; è indispensabile aggiungere che questa iniziativa non basta, poiché è evidente che l'individuo non può superare se stesso solo con i suoi mezzi propri, ma (...) è essa a costituire obbligatoriamente il punto di partenza di ogni “realizzazione” per l'iniziato, mentre il mistico non ne ha alcuna, anche in merito a certe cose che non vanno affatto oltre il dominio delle possibilità individuali» (ivi, p. 31).

A noi venìa la creatura bella,
biancovestito e ne la faccia quale
par tremolando mattutina stella.

Le braccia aperse, e indi aperse l'ale;
disse: «Venite: qui son presso i gradi,
e agevolmente omai si sale.

A questo invito vegnon molto radi:
o gente umana, per volar sù nata,
perché a poco vento così cadì?».

Menocci ove la roccia era tagliata;
quivi mi batté l'ali per la fronte;
poi mi promise sicura l'andata.

Come a man destra, per salire al monte
dove siede la chiesa che soggioga
la ben guidata sopra Rubaconte,
si rompe del montar l'ardita foga
per le scalee che si fero ad etade
ch'era sicuro il quaderno e la dogia;
così s'allenta la ripa che cade
quivi ben ratta da l'altro girone;
ma quinci e quindi l'alta pietra rade.

Noi volgendo ivi le nostre persone,
'Beati pauperes spiritu!' voci
cantaron sì, che nol diria sermone.

Ahi quanto son diverse quelle foci
da l'infernali! ché quivi per canti
s'entra, e là giù per lamenti feroci.

Gia montavam su per li scaglioni santi,
ed esser mi pareva troppo più lieve
che per lo pian non mi pareva davanti.

Ond' io: «Maestro, di, qual cosa greve
levata s'è da me, che nulla quasi
per me fatica, andando, si riceve?».

Rispuose: «Quando i P che son rimasi
ancor nel volto tuo presso che stinti,
saranno, com' è l'un, del tutto rasi,
fier li tuoi piè dal buon voler sì vinti,
che non pur non fatica sentiranno,
ma fia diletto loro esser sù pinti».

Allor fec' io come color che vanno
con cosa in capo non da lor saputa,
se non che ' cenni altrui sospettar fanno;
per che la mano ad accertar s'aiuta,
e cerca e truova e quello officio adempie
che non si può fornir per la veduta;
e con le dita de la destra scempie

trovai pur sei le lettere che 'ncise
 quel da le chiavi a me sovra le tempie:
 a che guardando, il mio duca sorrise.

L'acrostico appare perfettamente inserito nel contesto, che è quello dei superbi: *l'uomo malato di arroganza*¹⁷⁰ ha perso la prima *P*, lettera che inframezza l'acrostico al v. 73. In effetti, man mano che si incontrano gli acrostici inversi connessi con i peccati di Dante, puntualmente tra le terzine si trovano le *P* che di volta in volta vengono cancellate, a volte appena distanti dall'acrostico quando la cancellazione del peccato è accompagnata da una progressiva, graduale illuminazione.

Questo acrostico è spezzato nella parte bassa, e ciò, probabilmente, perché la mano di Dante non si muove sicura mentre tasta la fronte. Egli lo dice con la mano «cerca», procedendo a tentoni, cosicché il poeta cerca di comunicare, oltre al peccato cancellato, l'esitazione nella ricerca per mezzo del tatto.

Sul piano sintattico, si può osservare che gli acrostici procedono con le iniziali dei periodi (e la ragione della scelta del metodo, come vedremo, sembra essere puramente fenomenologica, e comunica un espediente artistico che ci ha fatto parlare di *proto-simbolismo*); un elemento che, già di per sé, può averli sottratti agli sguardi fino ad oggi. Una volta scoperto il meccanismo di scrittura, non è difficile trovare gli altri acrostici. Quello che segue, infatti, è nel canto XIV, tra gli invidiosi, stavolta a tutte le terzine:

Tra brutti **porci**, più degni di galle,
 che d'altro cibo fatto in uman uso,
 dirizza prima il suo povero calle.
 Botoli trova poi, venendo giuso,
 ringhiosi più che non chieder lor possa,
 e da lor disdegnosa torce il muso.
 Vassi caggendo; e quant' ella più 'ngrossa,
 tanto più trova di can farsi lupi
 la maledetta e sventurata fossa.
 Discesa poi per più pelaghi cupi,

¹⁷⁰ In proposito, di lui scriveva Giannozzo Manetti (1396-1459): «*Arrogans* [corsivo nostro] aliquantum fuisse perhibetur, quod ipsum tunc vel maxime declarasse dicunt, cum Bonifacius, summus pontifex, per id temporis Gibellinorum exulum precibus fatigatus, carolum quendam, vel Philippi Francorum regis fratrem vel potius propinquum, ad componendum civitatis statum mittere constituerat...» (GIANNOZZO MANETTI, *Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Palermo, Sellerio, 116): «Dicono che fosse un po' arrogante, come pare aver dimostrato quando il sommo pontefice Bonifacio, incalzato dalle richieste degli esuli Ghibellini, si risolse a mandare Carlo – fratello, o meglio parente stretto di re Filippo di Francia – per ricomporre le discordie cittadine...» (ivi, p. 117).

trova le volpi sì piene di froda,
che non temono ingegno che le occúpi.

Né lascerò di dir perch' altri m'oda;
e buon sarà costui, s'ancor s'ammenta
di ciò che vero spirto mi disnoda.

Io veggio tuo nepote che diventa
cacciator di quei lupi in su la riva
del vero fiume, e tutti li sgomenta.

Vende la carne loro essendo viva;
poscia li ancide come antica belva;
molti di vita e sé di pregio priva.

Sanguinoso esce de la trista selva;
lasciala tal, che di qui a mille anni
ne lo stato primaio non si rinselva.¹⁷¹

La *P* che viene cancellata, l'unica *P* iniziale di una terzina in tutto il canto, si trova invece al v. 130, dove si legge:

Poi fummo fatti soli procedendo,
folgore parve quando l'aere fende,
voce che giunse contra dicendo:
'Anciderammi qualunque m'apprende';
e fuggì come tuon che si dilegua,
se subito la nuvola scoscende.¹⁷²

Il protagonista dell'azione è ancora una volta un angelo, il quale, puntualmente come accade in presenza di ogni acrostico inverso, cancella un'altra *P* dalla fronte di Dante e cita il secondo emistichio di Gn 4,14, riguardante le parole pronunciate Caino quando, ormai fuggiasco, si è macchiato del sangue di Abele.

Non è in realtà chiaro a cosa Dante alluda riguardo a se stesso con l'epiteto SVIN, che può essere interpretato in maniere diverse. Hollander commenta che

«Beginning with the glosses found in the Codice Cassinese [...], this porcine part of the Casentino is associated with the Conti Guidi (see *C.Inf.XXX.58-61*) and in particular with the branch of the family

¹⁷¹ XIV, 43-66.

¹⁷² XIV, 130-135.

who ruled in Porciano, a fortified town near Mt. Falterona along the shallow stream that will grow to become the Arno».173

Tuttavia, scriveva il Vandelli, «già antichi commentatori vedono in *porci* un'allusione alla lussuria sfrenata dei conti Guidi».174 E dunque, l'affinità sinonimica con l'acrostico suggerirebbe in effetti di orientarsi verso tale interpretazione. Si continua così per i vari cerchi. In quello seguente, degli iracondi, il peccato cancellato a Dante è sulla fine, dove si legge CVPO OM, *uomo cupo*, con iniziali a tutte le terzine:

«**O** Marco mio», diss' io, «bene argomenti;
e or discerno perché dal retaggio
li figli di Leví furono essenti.

Ma qual Gherardo è quel che tu per saggio
di ch' è rimaso de la gente spenta
in rimprovèro del secol selvaggio?».

O tuo parlar m'inganna, o el mi tenta,
rispuose a me; «ché, parlandomi toscò,
par che del buon Gherardo nulla senta.

Per altro soprannome io nol conosco,
s'io nol toglieSSI da sua figlia Gaia.
Dio sia con voi, ché più non vegno vosco.

Vedi l'albor che per lo fummo raia
già biancheggiare, e me convien partirmi
(l'angelo è ivi) prima che io li paia».

Così tornò, e più non volle udirmi.175

Ancora una volta, più che il significato dell'acrostico conta l'effetto, la suggestione che crea con un espediente che ha lo scopo di rendere il movimento d'ala dell'angelo. Come nel caso di OM MALAI DV AROGANÇ, qui la cancellazione non è lineare: con un primo colpo d'ala da sinistra a destra l'angelo cancella OM; dopodiché, invertendo il senso di moto, cancella CVPO, che si può immaginare collocato sulla fronte di Dante come segue:



173 R. HOLLANDER, *C. PDP, Purg XIV* 43-45.

174 *La Divina Commedia*, a cura di G. Vandelli..., 421.

175 XVI, 130-145.

← CUPO

La *P* cancellata si trova al v. 139 (*Per...*). Momentaneamente sorvoliamo sul quarto acrostico, che si trova nel canto XVII (*LASCERO' L'EDEN COSMICA*), che è complesso e di ispirazione filosofica, e che viene trattato oltre, nella sezione di studio di alcuni acrostici.

Gli acrostici rimanenti, corrispondenti ad altre due *P* che devono scomparire dalla fronte di Dante, si trovano invece nel canto XIX del *Purgatorio*: un canto difficile, ermeneuticamente complesso e che richiede un'analisi minuziosa. I due acrostici sono scritti non al contrario, ma dall'altro verso il basso, poiché si riferiscono ad una esperienza spirituale differente da una espiatione di peccato. Per interpretarli bisogna mettere in conto anche alcuni elementi cosmologici che finalmente inizieranno a conferire contorni origeniani all'opera di Dante.

Intanto, invece, indichiamo immediatamente dove si trova l'ultimo acrostico corrispondente alla settima *P* cancellata. E' un acrostico, pure questo, scritto al dritto, poiché si tratta della cancellazione di un peccato di omissione; si trova nel canto XXXIII del *Purgatorio*. Dante ha già recuperato la propria condizione edenica¹⁷⁶ di armonia con la natura – è *tornato all'Eden cosmico* – mentre deve

¹⁷⁶ Nel canto XXVII del *Purgatorio* (vv. 133-135; Virgilio sta parlando a Dante) si legge: «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce; | vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli | che qui la terra sol da sé produce». Viene così introdotta un'armonia, scrive di Salvo, che rimanda alla IV Egloga di Virgilio e a *Met.* I, 101-102, dove è descritta l'età dell'oro. Qui si riportano i versi 101-106: «Ipsa quoque immunis rastroque intacta nec ullis / saucia vomeribus per se dabat omnia tellus / contentique cibus nullo cogente creatis | arbuteos fetus montanaque fraga legebant | cornaque et in duris haerentia mora rubetis | et, quae deciderant patula Iovis arbore, glandes. | Ver erat aeternum, placidique tepentibus auris | mulcebant Zephyri natos sine semine flores; | Mox etiam fruges tellus inarata ferebat, | nec renovatus ager gravidis canebat aristis; | flumina iam lactis iam flumina nectaris ibant, | flavaque de viridi stillabant ilice mella» (PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi...*, 8): «E la terra, non obbligata, non toccata dal rastrello e non squarciata da vomeri, produceva ogni cosa da sé, e gli uomini si accontentavano dei cibi creati spontaneamente, raccogliendo i frutti del corbezzolo, e le fragole montane, e le corniole, e le more attaccate alle siepi spinose, e le ghiande che cadevano dal vasto albero sacro a Giove. Era primavera eterna: con tiepidi soffi i placidi Zèfiri accarezzavano i fiori nati senza seme, e prontamente il suolo produceva, non arato, le messi, e i campi senza dover restare a riposo erano gialli di grosse spighe. Fiumi di latte scorrevano, fiumi di nettare; giù lungo il verde leccio stillava il miele biondo» (ivi, p. 9). La condizione edenica è archetipica nelle varie tradizioni del mondo, e perciò a maggior ragione non meraviglia trovare tante corrispondenze tra i versi di Ovidio e Gn 1,28-30: Dio ha appena creato la prima coppia umana, e «disse loro: “Siate fecondi e moltiplicatevi, riempite la terra, soggiogatela e dominate sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo e su ogni essere vivente che striscia sulla terra”.²⁹E Dio disse: “Ecco, io vi do ogni erba che produce seme e che è su tutta la terra, e ogni albero in cui è il frutto, che produce seme: saranno il vostro cibo» (*La Bibbia*, a cura di F. Dalla Vecchia..., 72). Come si

ancora ritrovare la coscienza della sua storia, del proprio vissuto spirituale. Dante nell'ultimo canto del *Purgatorio* è accompagnato da Beatrice, che gli fa alcune rivelazioni profetiche sul futuro dell'Impero e lamenta la corruzione del papato. Più avanti Beatrice, accorgendosi che Dante non riesce ad afferrare appieno il senso dei suoi discorsi, afferma che i piaceri terreni hanno offuscato nel poeta la visione corretta delle cose. Ella fa presente a Dante che la scienza razionale su cui egli ha risposto la sua fiducia, in realtà, non riesce a cogliere le verità profonde insite nelle sue parole. Dante afferma di non riuscire a 'vedere' con gli occhi della mente tanto in alto quanto richiederebbero le parole di Beatrice:

Ma perché tanto sovra mia veduta
vostra parola disiata vola,

constata inequivocabilmente nel *Genesi*, scrive il teologo P. De Benedetti, docente di Giudaismo alla Facoltà teologica dell'Italia settentrionale di Milano, «l'uomo fu un dio buono verso gli animali fino ai giorni di Noè: infatti nel paradiso il Signore gli aveva dato come cibo "ogni albero del giardino", e solo dopo la grande tragedia del diluvio Noè sarà autorizzato a mangiare "tutto ciò che si muove e che ha vita" (Gen 9,3). E da quel momento l'uomo incute "paura e terrore su tutti gli animali della terra e tutti gli uccelli del cielo" (Gen 9,2). Comincia così quella divaricazione tra coloro che erano stati riuniti nella stessa arca, quel destino misterioso che sottopone gli animali innocenti alla malvagità dell'uomo peccatore, e li rende partecipi della sua infelicità senza che, nel racconto biblico, si narri di una caduta degli animali...» (P. DE BENEDETTI, *E l'asina disse...*, Magnano (BI), Qiqajon, 1999, 38). Quanto al "dominio" dell'uomo sugli esseri viventi Gn (1,28), G. Borgonovo scrive che «il compito dell'uomo è definito dal "dominio" su tutti gli animali. I verbi ebraici usati indicano anche il "dominio" del re (cfr. Nm 24,19; 1 Re 5,4; al 72,8; 110,2; Is 14,6; Ez 34,4); presentando l'uomo come "re" si allude a un dominio che è rispetto e benessere per tutto il creato. Come il re rappresentava tutto il popolo e la terra in una dimensione corporativa, così è l'uomo per tutto il creato» (*La Bibbia*, a cura di F. Dalla Vecchia e A. Pitta..., 73). La descrizione idilliaca ovidiana, di ascendenza metafisica – che, nel suo rimandare all'Età dell'Oro, pare riecheggiare quella dottrina universale dei cicli cosmici che nell'Induismo divide il *Mamvantara* (l'equivalente del Grande Anno persiano) in 4 *yuga* regolati da leggi aritmetiche - ha sul piano spirituale la stessa valenza dei versi del Cantico dei Cantici: «Giardino chiuso tu sei, sorella mia, sposa, giardino chiuso, fontana sigillata. [...] Levati, aquilone, e tu, austro, vieni, soffia nel mio giardino, si effondano i suoi aromi. [...] Sono venuto nel mio giardino, sorella mia, sposa, e raccolgo la mia mirra e il mio balsamo; mangio il mio favo e il mio miele, bevo il mio vino e il mio latte. Mangiate, amici, bevete; inebriatevi, o cari» (*La Bibbia...*, 1506). Nel messaggio teologico del Cantico si tiene conto anche del rapporto tra uomo e cosmo: «Accanto alla coppia umana, i due primi capitoli della Genesi pongono gli altri "esseri viventi", gli animali. Essi sono creati assieme all'uomo, il sesto giorno (Gn 1,24-25), e all'uomo essi vengono affidati, come al custode della vita (v. 28). Tra l'uomo e gli animali regna la pace: per questo il nutrimento, sia dell'uomo, sia degli animali, sarà esclusivamente vegetale (vv. 29-30). Nessun essere vivente per nutrirsi dovrà uccidere un altro essere vivente. Nel secondo capitolo della Genesi, gli animali sono la prima compagnia dell'uomo, anche se insufficiente a riempire la sua solitudine, e ad essi l'uomo "dà il nome", umanizzandoli (Gn 2,18-20). Il Cantico riflette questa armonia tra uomo e cosmo. Gli animali non sono il cibo dell'uomo, ma metafore dell'amore. In esse l'autore del Cantico vede presente la stessa forza che spinge l'uomo verso la sua donna, forza di vita e di morte, affascinante e terribile, tanto che per questa forza egli giura: "Vi scongiuro, figlie di Gerusalemme, per le gazzelle o per le cerva dei campi" (Ct 1,7; 3,5)» (*Cantico dei Cantici*, a cura di G. Barbiero, Milano, Edizioni Paoline, 2004, 438).

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

che più la perde quanto più s'aiuta?¹⁷⁷

La risposta di Beatrice invita Dante a prendere atto dell'inadeguatezza di «quella scuola» filosofica che presumeva di poter fare a meno della guida di lei (nella quale viene vista la teologia). Subito dopo Dante si giustifica, afferma di 'non ricordare' di essersi mai allontanato da lei; non avverte alcun rimorso di coscienza, perché la sua memoria non può accusarlo.

Dunque Dante, in queste terzine, 'non vede' e 'non ricorda': proprio il suo non ricordare, gli dice Beatrice affettuosa, dimostra che il peccato c'era. Infatti egli bevette l'acqua del Letè, che cancella il ricordo del peccato. L'amnesia è dunque un segnale di una precedente caduta dalla grazia.

Dante poi si trova davanti ad una sorgente, la cui acqua si divide in due corsi. Egli chiede informazioni su quanto contempla a Beatrice, ancora una volta 'non ricordando' gli accadimenti passati: ella invita Dante a domandare a Matelda, che però spiega che «questo e altre cose dette li son per me», poiché già gliene parlò in XVIII, 121-132. Al che Beatrice ipotizza:

[...] Forse maggior cura
che spesse volte la memoria priva,
fatt' ha la mente sua ne li occhi oscura.¹⁷⁸

Se degli eventi possono aver colpito Dante al punto da aver cancellato da lui la memoria di alcune tappe del suo cammino di riedificazione umano e interiore, ecco che Dante si trova ora davanti all'Eunoè, le cui acque hanno la virtù di far tornare il ricordo delle buone opere (mentre il Letè, come detto, cancella il ricordo dei peccati). Dante, grazie a quell'acqua, potrà così concludere:

S'io avessi, lettor, più lungo spazio
da scrivere, i' pur cantere' in parte
lo dolce ber che mai non m'avria sazio;
ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren de l'arte.
Io ritornai da la santissima onda
rifatto sí come piante novelle
rinovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire alle stelle.¹⁷⁹

¹⁷⁷ XXXIII, 82-84.

¹⁷⁸ XXXIII, 124-126.

Avendo l'acqua tolto l'oscurità alla sua mente, ora finalmente egli 'vede' e 'ricorda': per un peccato di omissione cancellato, l'acrostico appropriato è al dritto, cioè dall'alto al basso. Ecco, proprio in quelle terzine, si può leggere un *MEMO E VEDO*, più la *P* che scompare dalla fronte del poeta; anche questo acrostico è interrotto in alcuni punti, poiché Dante riacquista la memoria e la visione della realtà non senza esitazione ed ostacolato dalle conseguenze della «maggior cura» di cui parla Beatrice al v. 134:

Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra e, impetrato, tinto,
sì che t'abbaglia il lume del mio detto,
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che 'l te ne porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto».

E io: «Sì come cera da suggello,
che la figura impressa non trasmuta,
segnato è or da voi lo mio cervello.

Ma perché tanto sovra mia veduta
vostra parola disiata vola,
che più la perde quanto più s'aiuta?».

«**P**erché conoschi», disse, «quella scuola
c'hai seguitata, e veggi sua dottrina
come può seguitar la mia parola;
e veggi vostra via da la divina
distar cotanto, quanto si discorda
da terra il ciel che più alto festina».

Ond'io rispuosi lei: «Non mi ricorda
ch'i' straniasse me già mai da voi,
né honne coscienza che rimorda».

«**E** se tu ricordar non te ne puoi»,
sorridente rispuose, «or ti rammenta
come bevesti di Letè ancoi;
e se dal fummo foco s'argomenta,
cotesta oblivion chiaro conchiude
colpa ne la tua voglia altrove attenta.

Veramente oramai saranno nude
le mie parole, quanto converrassi
quelle scovrire a la tua vista rude».

E più corusco e con più lenti passi
teneva il sole il cerchio di merigge,

che qua e là, come li aspetti, fassi
 quando s'affisser, sì come s'affigge
 chi va dinanzi a gente per iscorta
 se trova novitate o sue vestigge,
 le sette donne al fin d'un'ombra smorta,
 qual sotto foglie verdi e rami nigri
 sovra suoi freddi rivi l'Alpe porta.

Dinanzi ad esse Eufratès e Tigri
 veder mi parve uscir d'una fontana,
 e, quasi amici, dipartirsi pigri.

«**O** luce, o gloria de la gente umana,
 che acqua è questa che qui si dispiega
 da un principio e sé da sé lontana?».

E' questo certamente uno degli acrostici più complessi e dubbi, proprio a causa della frammentazione interna, che a nostro avviso intenderebbe comunicare al lettore tutta l'esitazione con la quale Dante, manifestamente insicuro, comunica il difficile recupero della memoria di sé, e la visione corretta dei suoi passati errori. In questa sede noi ci limitiamo a segnalare questo possibile acrostico, che per essere accettato merita senz'altro un'analisi assai dettagliata. Ci limitiamo esclusivamente ad indicarlo, nella speranza in futuro di poterne discutere meglio la possibile non casualità, anche in forza di altri acrostici in relazione con esso, acrostici la cui presenza è assai meno dubbia.

A onor del vero, bisogna anche premettere un dato di fatto: per dimostrare l'ipotesi di un senso anagogico origeniano, gli acrostici inversi - pur se molto suggestivi - sono forse i meno importanti, anzi, sono 'quasi' inutili.

Come si vedrà, infatti, se gli acrostici dal basso all'alto son più legati allo stato di coscienza di Dante (e il loro esser scritti al contrario andrebbe collegato ad un ritorno alla purezza spirituale), quelli scritti al dritto sono in relazione coi tre diversi stati di esistenza a cui le tre cantiche farebbero riferimento per allegoria, e nel loro insieme appaiono sposare il poema con la teoria dell'apocatastasi.

Gli acrostici del canto XIX: la *femmina balba* tra due mondi

Nel porsi dinanzi al canto XIX del *Purgatorio*, il più complesso ed indispensabile per l'individuazione del senso anagogico, si deve sempre tenere presente la struttura ternaria della *Commedia*, che prevede una realtà che si disvela all'iniziato ai misteri su tre livelli distinti. In precedenza abbiamo accennato al fatto che gli avvenimenti del *Purgatorio* paiono collocati cronologicamente (nel senso anagogico) in un'età del mondo differente da quella in cui si svolgono i fatti narrati nell'*Inferno* e nel *Paradiso*, secondo una concezione per la quale l'*Inferno* rappresenta l'età del ferro, il *Purgatorio* invece riferisce degli avvenimenti successivi, per poi tendere verso quella che gli antichi, nella nostra area culturale, chiamavano *età di Saturno*¹⁸⁰ (pianeta nominato oltretutto nei primi versi dello stesso canto XIX).¹⁸¹ Di Saturno si parla espressamente al v. 3; due terzine dopo aver introdotto un'atmosfera magica, Dante ha una visione. Si tratta però, 'in

¹⁸⁰ «Credo Pudicitiam Saturno rege moratam | in terris visamque diu, cum frigida parvas | praeberet spelunca domos ignemque Laremque | et pecus et dominos communi clauderet umbra, | silvestrem montana torum cum sterneret uxor | frondibus et culmo vicinarumque ferarum / pellibus, haut similis tibi, Cynthia, nec tibi, cuius | turbavit nitidos extinctus passer ocellos, | sed potanda ferens infantibus ubera magnis | et saepe horridior glandem ructante marito. | Quippe aliter tunc orbe novo caeloque recenti / vivebant homines, qui rupto robore nati compositive luto nullos habuere parentes» (GIOVENALE, *Satire*, Milano, Rizzoli, 1982 [1960], 110): «Io credo realmente che, durante l'età di Saturno, la Pudicizia abitò sulla terra e si mostrò per lungo tempo agli uomini, quando una gelida spelunca offriva un modesto asilo e insieme riuniva sotto un'ombra comune il fuoco, i Lari, il gregge e lo stesso pastore. La moglie montanara preparava allora un silvestre giaciglio con fronde e paglia e pelli di animali della sua terra, così diversa, o Cinzia, da te, e da te pure, cui bastò la morte d'un passero a turbare gli occhi lucenti; offriva ai suoi grassi poppanti le mammelle rigonfie, più irsuta spesso a vedersi dello stesso marito, ruttatore di ghiande. Ché ben diversamente allora vivevano gli uomini, in quella primavera del mondo, sotto il cielo recente, rampollati dalla scorza delle querce, o fatti di fango e senza genitori» (ivi, p. 111).

¹⁸¹ Nelle *Metamorfosi* (I, 89-100) è scritto: «Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo, | sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat. | Poena metusque aberant, nec verba minantia fixo | aere legebantur, nec supplex turba timebat | iudicis ora sui, sed erant sine vindice tuti. | Nondum caesa suis, peregrinum ut viseret orbem, | montibus in liquidas pinus descenderat undas, | nullaque mortales praeter sua litora norant. | Nondum praecipites congebant oppida fossae, | non tuba directi, non aeris cornua flexi, / non galeae, non ensis erant: sine militis usu | mollia securae paragebant otia gentes» (PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi...*, 8): «Fiori per prima l'età dell'oro; spontaneamente, senza bisogno di giustizieri, senza bisogno di leggi, si onoravano la lealtà e la rettitudine. Non c'erano pene a incutere paura, né parole minacciose si leggevano su tavole di bronzo, né gente implorante clemenza temeva le labbra del giudice, ma tutti vivevano sicuri senza che alcuno li tutelasse. Non ancora, tagliato dai suoi monti, il pino era calato sulle limpide onde per visitare terre straniere, e ogni mortale non conosceva altri lidi all'infuori dei propri. Non ancora fossati scoscesi cingevano le città, non c'era la tromba di bronzo, diritta, non c'erano corni di bronzo, ricurvi, né elmi, né spade c'erano: senza bisogno di soldati, i popoli vivevano tranquilli in molli ozi» (ivi, p. 9).

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

realtà', di un sogno, giacché nell'ultimo verso del canto XVIII, il n. 145, il poeta fiorentino scriveva:

E 'l pensamento in sogno trasmutai.

Robert Hollander, con una intuizione che brilla, coglie la relazione numerica che intercorre tra i sogni teofanici danteschi e i canti del poema nei quali si situano; il periodismo ci porta alla *Vita Nuova*, e questo potrebbe fornire indicazioni ulteriori, probabilmente, anche sulla funzione e l'identità della donna «santa e presta» che interverrà in soccorso di Dante al v. 26 del canto XIX:

[...] I should like to review the relationship of this dream to the first one, which occurs in *Purgatorio* IX, and then to see the rhetoric which the three dreams establish before the vision of Beatrice takes place. The three dreams of *Purgatorio* parallel in some respect are three visions of Beatrice, which Dante recounts in *Vita Nuova*, at least in that they are numerically relatable to Dante's age in each of the three visions: nine, eighteen, and twenty-seven are the numbers of the cantos which contain the dreams – or they are if we count the fact that Dante *says* that he dreamed in the concluding line of Canto XVIII («'l pensamento in sogno trasmutai» [...]). Insofar as Dante has deliberately invoked those earlier and truer visions, they would seem to be of structural use mainly by playing against the dreams, thus preparing him to us for the new vision of Beatrice. The patterns of allusion in the three dreams which Dante uses to this end are extraordinarily rich, even for him.¹⁸²

Su queste premesse Hollander ipotizza che la donna che interviene contro la «strega» sia proprio Beatrice. Ed in effetti, egli sembra veramente cogliere il nodo di connessione tra il passo della *Commedia* e la *Vita Nuova*, perché se nel poema Dante scrive «e 'l pensamento in sogno trasmutai», nel libello egli racconta: «E, pensando a lei, mi sopraggiunse un soave sonno».¹⁸³ Sull'identificazione con Beatrice Hollander riporta:

Attempting to identify this lady, Fedele Romani, [...] one hundred years ago opted for Beatrice, but has had few followers. Paparelli [...], p. 717, reviewing the question, adds a piece of evidence for those who think the lady is Beatrice: as Lucy, introduced along with Beatrice in *Inferno* II,

¹⁸² R. HOLLANDER, *Allegory...*, 145.

¹⁸³ *Vn* III 3.

is central to the first dream in *Purgatorio* IX, so Beatrice, introduced to the poem in that same passage, operates in the second dream as its morally central character. However, Paparelli continues, the fact that Dante does not recognize her simply voids this interpretation. Perhaps Paparelli (and many another who follows this line of argument) does not take into sufficient account the fact that this scene is presented *as a dream*, i.e., a 'text' that requires interpretation in order to be understood. In this formulation it is essential that Beatrice *not* be presented as herself, but as being discoverable from her qualities. If one wanted to cite a single passage that reveals the convoluted and implausible arguments of those who seek another solution for the problem, Paparelli's discussion (pp. 714-29), which ends up opting for 'Justice' as this lady's identity, would serve admirably.

Ma esistono anche teorie diverse, puntualmente citate dall'Hollander:

Among more recent proponents of Beatrice's candidacy see Poletto (DDP Poletto.Purg.XIX.25-27), who clearly prefers her as best fitting what happens in the poem, while ultimately not being quite certain; Carroll (DDP Carroll.Purg.XIX.25-33), although he is still more tentative than Poletto and, indeed, eventually prefers an unlikely choice, Matelda (whom we will meet in *Purg.* XXVIII); Vandelli (DDP Vandelli.Purg.XIX.26-33); Giacalone (DDP Giacalone.Purg.XIX.25-27), who offers the fullest and best defense of Beatrice as being the lady in question. And see Hollander (Holl.1969.1), pp. 141-44, who strongly supports this view. Mazzotta (Mazz.1993.1), p. 145, (Mazz.1995.2), p. 127, also believes that this lady in Dante's dream is Beatrice. And see Picone (Pico.2001.3) for a similar view.

Traendo alcune conclusioni, in primo luogo potremmo affermare con certezza che i sogni di Dante non sono eventi puramente fisiologici. Si tratta invece di ierofanie, collocate, nelle narrazioni bibliche, in punti ermeneuticamente indicativi dell'incontro tra umanità e divinità; un avvenimento che, dal punto di vista dialettico, segna l'irrompere dell'immutabile e del perfetto nella storia dell'uomo.

Ciò che occupa e concerne Dante è soprattutto la configurazione dello spazio in modo simbolico, al fine di ottenere una visione per quanto possibile completa dei rapporti del mondo fisico abitato dai protagonisti della *Vita Nuova* con l'universo spirituale con cui essi vivono e infine con il mondo dell'intelletto e della fede.¹⁸⁴

¹⁸⁴ DINO S. CERVIGNI, *Spazialità e sacralità nella Vita Nuova*, reperibile all'indirizzo internet <http://www.unc.edu/~cervgn/Articles/Cervign%20-%20Sacred%20Space%20&%20Time.pdf>.

Il sogno di Dante, narrato nelle prime terzine del canto XIX, dal punto di vista simbolico è di difficile classificazione. J. Chevalier, nelle linee generali, distingue sei tipi principali: il sogno profetico,¹⁸⁵ il sogno iniziatico,¹⁸⁶ il sogno telepatico, quello visionario,¹⁸⁷ il sogno presentimento¹⁸⁸ ed infine il sogno mitologico.¹⁸⁹ Volendo costringersi a tale schema, il sogno della *femmina balba* sembrerebbe mostrare maggiormente connotati del genere «visionario» (ma, lo vedremo, potrebbe avere anche caratteri mitologici). L'alternativa sarebbe quella di un sogno iniziatico; però il protagonista della *Commedia* non sta raccontando un viaggio immaginario: il viaggio è postulato come un avvenimento reale. Le ripercussioni del sogno - come vedremo poi - saranno concrete ed immediate, già dopo il v. 33, quando Dante si risveglierà:

Io mossi li occhi, e 'l buon maestro: «Almen tre
voci t'ho messe!», dicea, «Surgi e vieni;
troviam l'aperta per la qual tu entre».190

Sarebbe errato porre i due differenti stati esistenziali di Dante – la realtà ed il sogno – in un rapporto dialettico che li considerasse non interdipendenti. Il sogno di Dante è anzitutto di forte valenza simbolica, per quanto

il sogno è stato spiegato molto bene da Frédéric Gaussen: “simbolo dell'avventura individuale, così profondamente collocato nell'intimità della coscienza da sfuggire al suo stesso creatore, il sogno ci appare come l'espressione più segreta e più impudica di noi stessi. 191

¹⁸⁵ «Il sogno profetico o didattico, avvertimento più o meno celato su un evento critico passato, presente o futuro; l'origine di questi sogni è spesso attribuita a una potenza celeste» (J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dizionario...*, II..., 396).

¹⁸⁶ «Il sogno iniziatico, dello sciamano o del buddhista tibetano del Bardo-Thodol, carico di efficacia magica e destinato ad introdurre in un altro mondo attraverso una conoscenza e un viaggio immaginari.

¹⁸⁷ «Il sogno visionario, che trasporta in quello che H. Corbin chiama *il mondo immaginale* e che presuppone nell'essere umano, a un certo livello di coscienza, forze che la nostra civiltà occidentale ha forse atrofizzato o paralizzato, forze di cui H. Corbin trova testimonianza presso i mistici persiani; si tratta, qui, non di presagi né di viaggi, ma di visioni» (*ibidem*).

¹⁸⁸ «Il sogno presentimento, che fa presentire e privilegiare una possibilità fra mille...» (*ibidem*).

¹⁸⁹ «Il sogno mitologico, che riproduce alcuni grandi archetipi e riflette un'angoscia fondamentale e universale» (*ibidem*).

¹⁹⁰ Pg XIX, 33-35.

¹⁹¹ J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, II..., 394.

Tuttavia, gli studi moderni mostrano che la corrente in cui si incanalano gli eventi onirici della *Commedia* è quella dei sogni biblici, ed è importante tenere presente che il sogno stabilisce una corrispondenza con un sistema simbolico. Esso, infatti, è «veicolo e creatore di simboli»¹⁹² e, come afferma Jung, può avere persino un fine:

I sogni, ci dice Jung, sono spesso anticipazioni che perdono significato e si esaminano in ottica puramente casuale. Il sogno, come ogni processo vivente, non è solo una sequenza causale, ma anche un processo orientato verso una meta. Si possono dunque chiedere al sogno – che è un'autodescrizione del processo della vita psichica – indicazioni sulle cause oggettive della vita psichica e sulle tendenze oggettive di quella.¹⁹³

Tuttavia forse, nel caso che esaminiamo, l'affermazione più pertinente e significativa è quella di Gaston Bachelard: «Il sogno è preludio alla vita attiva»¹⁹⁴ proprio perché le immagini veicolate da esso nella mente di Dante, subito dopo, eserciteranno la loro influenza sugli accadimenti. Proprio per questo, riguardo a Dante, si potrebbe dire in maniera esemplare:

Se (...) è utile ascoltare il racconto preciso di un sogno, nondimeno è altrettanto necessario conoscere più sogni dello stesso soggetto, sogni svoltisi in date ravvicinate, poi in date e in luoghi diversi; un sogno fa parte di un intero insieme immaginativo; non è che una scena di un grande dramma al centro di atti diversi. Si tratta di non confondere o sovrapporre queste scene, ma di coglierne le articolazioni.¹⁹⁵

Per l'ermeneutica dei sogni danteschi, però, si deve tenere conto in primo luogo del senso che il sogno aveva nella Bibbia. Per quanto riguarda la spiritualità ebraica 'ortodossa', il sogno è sintomatico di un dialogo intimo dell'uomo con la divinità, o anche di un *logos* che manifesta la sua forza operante nei vissuti umani. Lemma di partenza per tale asserzione potrebbe essere un celebre versetto di Osea, che sul piano simbolico bene introduce il valore escatologico del sogno, al

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Ivi, 399.

¹⁹⁴ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Parigi, 1948, citato in: ivi, 400.

¹⁹⁵ Ivi, 401.

di là del significato esegetico originario: «Perciò, ecco, la attirerò a me, la condurrò nel deserto e parlerò al suo cuore».¹⁹⁶

Il passo si riferisce alla sposa infedele (Israele); «la attirerò a me» è letteralmente

«la sedurrò»; questo termine è usato in rapporto alla seduzione di una vergine (Es 22,15) o per indicare le arti di una prostituta che vuole carpire i segreti dell'amante (Gdc 14,15).[...] «il deserto» è considerato in modo idealizzato come il luogo del primo incontro del popolo con Dio dopo l'Esodo dall'Egitto, e il tempo dell'assoluta fedeltà al Signore; «condurre nel deserto» significa iniziare una nuova storia d'amore¹⁹⁷ [...]; «parlare al cuore» è un altro termine del linguaggio amoroso e significa: corteggiare una donna per conquistarla.¹⁹⁸

La fenomenologia può aiutare nel cogliere l'area di intersezione fra attività onirica e sfera religiosa. Van der Leeuw scriveva, parlando dei demoni:

I demoni sono creati non dalla cosiddetta immaginazione libera, fantastica, già resa responsabile di tutte le figurazioni; li crea piuttosto l'intervento del sogno, dotato di una sua struttura e insorgente col peso di una realtà. [...] Tutti gli spauracchi che atterrivano i nostri sogni infantili avevano per noi la stessa realtà che hanno nelle credenze popolari. Tutte le angosce della giornata si sono insinuate nel sogno e vi esercitano la loro potenza in forma terrificante. Tali la *lamia* greca, un'orchessa; la *labartu* assiro-babilonese, che infesta le montagne e le bassure fangose [...]. All'esperienza del sonno è connessa l'origine sessuale della rappresentazione del demone. Il sogno sessuale o di eiaculazione diede origine alle innumerevoli figure di *incubi* e *succubi*. L'*ardat lili* babilonese, la vergine della notte, sopravvissuta nella tradizione ebraica del personaggio di Lilith, "prima moglie di Adamo". Nei racconti popolari, il tema delle nozze in sogno, detto *Märtenebe*, aveva parte importante. L'unione con un essere demoniaco (Malusina; per i musulmani il matrimonio fra esseri umani e ginn, in Scandinavia quello con i trolld, nei paesi celtici con le fate), può essere interpretato come avvenimento successo in sogno; benché vada tenuto presente che in sogno un atto di potenza, quantunque fissato sulla persona di

¹⁹⁶ Os 2,16.

¹⁹⁷ Viene qui in mente il v. 5 del cap.8 del *Cantico dei Cantici*: «Chi è colei che sale dal deserto, appoggiata al suo diletto?», un'immagine metaforica dell'amore come unica realtà che sottrae l'uomo al nulla, un'amore "forte come la morte è l'amore" (Ct 8,6). Come afferma lo stesso Gianfranco Ravasi, Il *Cantico* «non ha mai il nome di Dio; Dio è silenzioso sempre, e il nome di Dio appare solo nell'ultima riga, e in un modo non tanto "luminoso"» (Dalle registrazioni audio di una conferenza di G. Ravasi al Circolo Culturale S. Fedele di Milano il 26 marzo 1983 dal titolo "Mettimi come sigillo sul tuo cuore").

¹⁹⁸ *La Bibbia*, a cura di F. alla Vecchia..., 1510.

chi sogna (autismo), si compie non meno che nell'esperienza vissuta del giorno....¹⁹⁹

Lo stesso Van der Leeuw, a proposito delle fiabe - dove compaiono anche le fate - osserva che

I racconti non si narrano per il semplice piacere di inventare, ma producono un effetto magico. [...] Come il mito, il racconto «non ha patria; aleggia per aria, qua e là, come i raggi del sole». I suoi personaggi non hanno nome né storia, sono il principe, la suocera, il visir, oppure semplicemente Hans, Gretel, Jussuf, Alí. Il tempo si ferma, come nel castello della Bella addormentata; una bambina diventa improvvisamente da marito; Penelope non invecchia mai. «C'era una volta», cioè sempre, eternamente. Pollicino e tutti gli altri vivono oggi come da migliaia d'anni. «C'era una volta, sarà un giorno: questa è la prima frase di tutte le favole – non c'è se, né quando né forse». Lo spazio è annullato non meno del tempo; «va al Mar Rosso», dicono, e la bella ci va, è semplicissimo. Nessuna consistenza dei fenomeni, nessuna identità. La metamorfosi è cosa tanto normale che quando, per caso, il leone rimane leone mentre il cavallo è trasformato in topo, dicono quasi scusandosi “il leone era leone, e leone rimase”. *Non c'è dubbio che l'atmosfera in cui la favola si svolge sia quella del sogno [corsivo nostro]. «Le coq chanta et il éait jour», questa chiusa caratteristica di certe favole francesi accentua esplicitamente il carattere di sogno proprio della favola. Ma tale carattere di sogno non significa affatto, in origine, che si pensi a cose fuori della realtà, che si passi nell'oltretomba; si deve piuttosto sentire qui l'espressione della mentalità primitiva, molto più realista che teorica, e che rimane presente nella favola. Chi si ispira a mentalità scientifica dirà «taglia il ramo e cadrà la mela», la favola invece dice così «suona la tromba e crollerà il castello del gigante». Concezione, questa, assai più realista; l'altra è soltanto un'affermazione astratta.*²⁰⁰

Questo passo può bene adattarsi a valutare l'azione dell'ammaliatrice, la «strega» del canto XIX, la cui azione – lo vedremo – non sarà una mera illusione originata da un sogno. Van der Leeuw aggiunge di più, sostenendo qualcosa per noi può fungere da premessa utile per le deduzioni che seguiranno:

[...] la dominazione magico-mitica del mondo rappresenta la stessa parte che la vita del sogno sostiene rispetto alla coscienza sveglia. La psicologia recente ci ha insegnato che l'una non è meno reale dell'altra.

¹⁹⁹ G. VAN DER LEEUW, *Fenomenologia della religione...*, 195-6.

²⁰⁰ Ivi, 325-6.

Lo studio del sogno, per penetrare nel segreto della vita, segue una via non meno sicura delle ricerche sulla coscienza allo stato di veglia. W Raabe ha detto: «Si solleva un lembo del manto che copre il grande mistero del mondo, quando si osserva e si considera con estrema precisione il fatto che idioti e poveri di spirito possono sognare i sogni più meravigliosi e spiritualmente ricchi, singolari e spirituali come gli intelligenti, sia di giorno che di notte». [...] Il sogno si distingue dalla coscienza sveglia in tre punti: 1. «Il pilastro protettore della coscienza sveglia, tensione fra soggetto e oggetto, sparisce». 2. Il sogno dispone gli avvenimenti in modo asintattico, rispetto alla coscienza sveglia; ha una struttura *diffusa*; le sue immagini si raggruppano secondo l'emotività del soggetto, secondo i suoi timori e desideri, aggruppamento *catatimico*. 3. Il mondo del sogno resta severamente chiuso alla realtà diurna; è un mondo mitico, non ha né passato né avvenire. Naturalmente il sogno in sé non è religioso. Ma è vivo. La vita è un sogno, il sogno è una vita. E il sogno ci mostra la vita, anzitutto qual è per render possibile la dominazione del mondo in modo magico-mitico, poi come si presenta nella sua estrema profondità, al limite della coscienza meccanizzata. “Siamo fatti della sostanza dei sogni, e la nostra breve vita è tutta cinta dal sonno”, dice il Prospero di Shakespeare.²⁰¹

Così, il sogno di Dante del canto XIX manifesta un punto di svolta nel cammino spirituale ed iniziatico del poeta. Entriamo ora dunque nel merito dell'ermeneutica, a partire proprio dal personaggio dell'ammaliatrice che, nel sogno di Dante, esordisce parlando di sé e del suo agire.

Possiamo concludere la riflessione con le parole di Marcello Ciccuto, che osserva che il sogno del poeta è «il preludio naturale, anche se non essenziale, alla visione, e accosta il *dolce sonno* della riposta cavalcantiana (*Vedeste, al mio parere*, 13). Così sulla trasmutazione del *pensamento* in sogno» - *sic!* - v. *Purgatorio*, XXVIII, 139-145».²⁰²

Un indizio sul genere di ricerca che dobbiamo portare avanti, una volta giunti a scoprire gli acrostici fino al canto XVII, Dante lo forniva già ai vv. 136-139, cioè gli ultimi del canto, che sono anche quelli dove comincia l'acrostico più difficile del poema tra quelli possibili individuati, LASCERO' L'EDEN COSMICA (del quale parleremo a fine trattazione). In tali versi si legge qualcosa di enigmatico; oltre al senso letterale essi accettano un'interpretazione più sottile:

²⁰¹ Ivi, 430.

²⁰² *Vita Nuova*. Introduzione di Giorgio Petrocchi. A cura di M. Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1984, 98, nota 23.

L'amor ch'ad esso troppo s'abbandona
 di sovr'a noi si piange per **tre cerchi**;
 ma come **tripartito** si ragiona,
 tacciolo, acciò che tu per te **ne cerchi**.

Il primo significato dei versi è chiaro: Virgilio annuncia che nel quarto cerchio (i due poeti sono al terzo) Dante troverà le anime che espiano la colpa di un eccessivo amore per i piaceri mondani.

Le anime sono distribuite in tre cerchi, ma – ed è qui che bisogna fare attenzione – l'espiazione è *tripartita* secondo un criterio che, per quanto afferma Virgilio, spetta a Dante (e dunque al lettore) scoprire di persona! Virgilio invita Dante a cercare da solo, o meglio, forse, *a cerchiare* per svelare l'arcano. Virgilio, sta proponendo veramente un enigma, poiché non sarebbe molto sensato invitare Dante a *cercare* in quale cerchio si espia ciascuno dei tre falsi amori di cui ha parlato nelle terzine precedenti: il Nostro, infatti, per rispondere a tale quesito non dovrà affatto “cercare”: gli basterà salire ed osservare quel che avrà davanti agli occhi, come ha sempre fatto dall'inizio del suo pellegrinaggio! Come si sa, tripartizione sarà evidentissima, ed il silenzio di Virgilio ai vv. 136-139 appare davvero privo di senso se invita a *cercare*. Poiché però Dante nulla dice o fa dire a caso ai suoi personaggi, dovremo aspettarci una tripartizione niente affatto ovvia, ma che ci costringerà davvero a ‘cercare’, magari tentando di individuare qualche elemento non tanto appariscente, nascosto.

Robert Hollander individua una corrispondenza allegorica neotestamentaria con le «tre voci» messe da Virgilio, poiché fa notare:

In Dante's 'Surgi e vieni' [...] seems to have been the first commentator (and few have subsequently joined him) to hear what is clearly a biblical echo, even if his hearing is a little dull. He cites {NT.Matth.9.5-6}, the passage in which Jesus urges the paralyzed man to walk; perhaps more applicable is {NT.Matth.26.36-46}, where Jesus three times leaves his disciples in Gethsemane in order to pray in a place apart and three times comes back to find them sleeping, finally arousing them with 'Surgite, eamus' (Rise, let us be going), for His betrayal (by Judas) is at hand. The rhythm of those three disheartening visits to those who should have been awake is preserved in Dante's 'Three times at least I've called you,' as was suggested in 1969 by two undergraduate students at Princeton, John Adams and Christopher McElroy. Lost in

his dream, Dante is like the disciples who sleep while their Lord suffers alone.²⁰³

In questa matrice hollanderiana noi possiamo tranquillamente cercare le tre voci come esortazione per Dante a proseguire nel suo cammino di ascesi spirituale. Si può azzardare da subito un'ipotesi: se Dante si sta rivolgendo a chi, alla ricerca del senso anagogico, ha trovato gli acrostici inversi nei canti precedenti, allora i versi citati potrebbero voler suggerire la ricerca di tre ulteriori acrostici, stavolta ripartiti in maniera differente (cioè, potrebbero non essere distribuiti equamente, magari uno ad ogni canto che segue).

Ulisse

Virgilio, in effetti, con un discorso pieno di mistero e a tratti sconcertante,²⁰⁴ arriva a distinguere tre generi di amore rivolto al male del prossimo, e dunque tre specie di peccato fondamentali (alle quali, in definitiva, si riconducono tutte le violazioni della legge d'amore divina): superbia, gola e lussuria. Adesso riprendiamo il canto dai primi versi, osservando la scena e facendo attenzione agli elementi testuali che potrebbero risultare rilevanti, ricordando che è necessario individuare tre voci per avere colto nella loro pienezza semantica le parole di Virgilio:

Ne l'ora che non può 'l calor diurno
 intepidar più 'l freddo de la Luna,
 vinto da terra, e talor da Saturno
 - quando i geomanti lor Maggior Fortuna
 veggiono in oriente, innanzi a l'alba,
 surger per via che poco le sta bruna -,

²⁰³ R. HOLLANDER, *PDP, C. Purg XIX* 35-36.

²⁰⁴ Andando a fondo sul senso dei vv. 91-123 si deve concludere che neppure Lucifero è capace di odio nei confronti di Dio, poiché nessuno, desiderando il proprio bene, può amare volere il suo male o quello di Dio (che è il vero bene di ciascuno), ma solamente, al più, il male del prossimo. Non si vede ragione sufficiente per escludere Lucifero dal ragionamento di Dante. Questa evidenza sconcertante deve essere considerata nell'interpretazione delle undici terzine, perché le implicazioni nascoste sono enormi: Lucifero non può odiare Dio. E, del resto, se l'uomo, nella sua conoscenza imperfetta della realtà perché sottomesso alle leggi fisiche e ai sensi, può avere l'impressione illusoria di avere per oggetto del suo odio il Creatore, nel caso del Principe delle Tenebre - che conosce senza possibilità di errare umanamente - vi è coscienza piena di non potere odiare Dio! Da questa implicita conclusione il Dante anagogico parte, con l'intenzione di far risalire dall'abisso fino all'ultimo perduto.

mi venne in sogno una femmina balba,
ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,
con le man monche, e di colore scialba.

Io la mirava; e come 'l sol conforta
le fredde membra che la notte aggrava,
così lo sguardo mio le facea scorta
la lingua, e poscia tutta la drizzava
in poco d'ora, e lo smarrito volto,
com' amor vuol, così le colorava.

Poi ch'ell' avea 'l parlar così disciolto,
cominciava a cantar sì, che con pena
da lei avrei mio intento rivolto.

«Io son», cantava, «io son dolce serena,
che ' marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena!

Io volsi **ULISSE** del suo cammin vago
al canto mio; e qual meco s'ausa,
rado sen parte; sì tutto l'appagol».

Ancor non era sua bocca richiusa,
quand' una donna apparve santa e presta
lunghezza me per far colei confusa.

«**O** Virgilio, Virgilio, chi è questa?»,
fieramente dicea; ed el venìa
con li occhi fitti pur in quella onesta.

L'altra prendea, e dinanzi l'apria
fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre;
quel mi svegliò col puzzo che n'uscita.

Io mossi li occhi, e 'l buon maestro: «Almen tre
voci t'ho messe!», dicea, «Surgi e vieni;
troviam l'aperta per la qual tu entre».

Sù mi levai, e tutti eran già pieni
de l'alto dì i giron del sacro monte,
e andavam col sol novo a le reni.

Seguendo lui, portava la mia fronte
come colui che l'ha di pensier carca,
che fa di sé un mezzo arco di ponte;
quand' io udi' «Venite; qui si varca»
parlare in modo soave e benigno,
qual non si sente in questa mortal marca.

Con l'ali aperte, che parean di cigno,
volseci in sù colui che si parlonne
tra due pareti del duro macigno.

Mosse le penne poi e ventilonne,
'Qui lugent' affermando esser beati,
ch'avran di consolar l'anime donne.

«Che hai che pur inver' la terra guati?»,
la guida mia incominciò a dirmi,
poco amendue da l'angel sormontati.

E io: «Con tanta sospeccion fa irmi
 novella vision ch'a sé mi piega,
 sì ch'io non posso dal pensar partirmi».
 «Vedesti», disse, «quell'antica strega
 che sola sovr' a noi omai si piagne;
 vedesti come l'uom da lei si slega.
 Bastiti, e batti a terra le calcagne;
 li occhi rivolgi al logoro che gira
 lo rege eterno con le rote magne».

E' sorprendente come sia passato inosservato nel tempo questo primo acrostico, che nel contesto in cui si trova non può esser considerato casuale. Si nota immediatamente la differenza rispetto agli acrostici precedenti, che (ad eccezione del possibile acrostico MEMO E VEDO del canto XIII) sono scritti a rovescio. Il senso ermeneutico appare evidente: qui non si tratta di una cancellazione, ma di una 'apparizione'; di una comparsa nella scena, resa da Dante con quella che pare una errata traslitterazione dal greco del tema *Ὀδυσσ-*: l'ammaliatrice parla chiaramente ai vv. 21-22:

Io volsi Ulisse del suo cammin vago
 al canto mio [...]

Su questa particolarità, di una traslitterazione dal greco, l'immediata obiezione che si potrebbe opporre è che Dante non conosceva il greco. Eppure, sembrerebbe che egli disponesse di una sorta di dizionario greco traslitterato-latino, soprattutto considerando che egli qualche volta cita parole greche. Sappiamo per certo che disponeva delle *Derivationes*, poiché ne parla esplicitamente. A nostro avviso, però, questo non vuol dire che Dante non potesse disporre di qualche altro strumento, pur imperfetto, che gli consentisse anche solo un maldestro utilizzo dei termini greci. E' il caso di EINOS, l'acrostico per noi 'possibile', ben centrato nel contesto dei versi lungo i quali compare, e che fissa per sempre un errore di traduzione di OINOS che - lo vedremo - come attesterebbe Erasmo da Rotterdam, ancora era diffuso nella seconda metà del sec. XV. L'acrostico OLISS, ad ogni modo, rende l'idea dell'imbastardimento generato da una traduzione dal greco che però, probabilmente, Dante considerava rigorosa e affidabile, al punto da scriverci un acrostico.

Tornando alla terzina appena riportata, i versi andrebbero presi più alla lettera di quanto non si pensi a prima vista: la «strega» che risveglia le passioni appare conferire una certa consistenza al personaggio di Ulisse nel canto XIX del

Purgatorio, e lo possiamo scorgere tra i versi. La sua presenza è una presenza evanescente, ed è perciò che si presenta sulla scena in modo più che mai etereo. La «femmina balba», legata ad un errato amore per i beni terreni, appare in fondo come la perfetta immagine della lussuria, ed in realtà si svela come la personificazione del «triforme amor» di cui parla Virgilio in XVII, 124; seduce, incanta. Quando però interviene Virgilio, (la ragione), l'ammaliatrice si svela nella sua reale e ripugnante identità. Ad allertare il poeta latino è una donna *santa e presta* (v. 26).

Tutte le interpretazioni e gli sforzi tesi a dare un nome a questa donna, che è l'antitesi della femmina balba, non hanno mai pienamente convinto [...]; per M. Marti rappresenta la "vita attiva", quella che, sottesa e sollecitata dalle virtù morali, si attua con opere che favoriscono l'uomo nel suo processo di salvezza. Per quel che si riferisce al valore poetico della presentazione della donna *santa e presta* lo stesso Marti nota: "Dante ha avuto la mano felice nel creare la sospesa e quasi allucinata atmosfera di sogno, in una rappresentazione nitida e nettamente disegnata, ma anche priva di ogni realistica composità; vera ed inverosimile insieme, concreta di colori e di immagini, e tuttavia lieve d'un aerea, inafferrabile levità; ricca di drammatico movimento, eppure quasi fissa ed immobile in una sua connaturata astrattezza."²⁰⁵

Questa donna sembra effettivamente essere personificazione della continenza, la sola virtù che appare in grado di allontanare la *femmina balba* con l'aiuto della ragione. Ma, a nostro avviso, l'ipotesi più razionale è quella di Robert Hollander, che identifica la donna del sogno con Beatrice, e replica: «Perhaps Paparelli (and many another who follows this line of argument) does not take into sufficient account the fact that this scene is presented *as a dream*, i.e., a 'text' that requires interpretation in order to be understood».²⁰⁶

Un ulteriore problema, a partire dal verso in cui comincia a parlare la donna santa è presta, è la comparsa di Ulisse. Come può Ulisse, anche se 'impalpabile' ed erroneamente traslitterato, presentarsi sulla scena del *Purgatorio* quando il posto che gli spetta è nell'*Inferno* nel canto XXVI? Scartiamo l'ipotesi di un capriccio di Dante (perché si è detto più volte che egli nulla *a caso pone*), e

²⁰⁵ *La Divina Commedia*, a cura di T. Di Salvo..., II, 333.

²⁰⁶ R. HOLLANDER, *PDP*, C. *Purg* XIX 26-27.

proviamo a ricercare una precisa ragione dell'anomalia. L'ammaliatrice è chiara: non si tratta di una similitudine; ma, letteralmente, *volse* Ulisse al canto suo.

Consideriamo però anche che all'enigma della presenza velata dell'eroe omerico se ne aggiunge un altro, ancora più grande: se l'ammaliatrice ha portato Ulisse nel canto, ci si trova – pur se su un altro piano – ad osservare il compimento di un'azione che sarebbe propria di una fattucchiera; solo che le fattucchiere dovrebbero stare in ben altro 'luogo', cioè nel canto XX dell'*Inferno*, dove stanno anche gli indovini.

Sulla funzione di questa «dolce serena» e sul ruolo della donna «santa e presta»(v. 19) scrive Robert Hollander, che nota: «As the woman appears in Dante's dream, she comes on crooked feet; so the soul of the lover goes on crooked feet when it loves the wrong object. Her crookedness mirrors her ability to lead men astray».207 Nel canto XVIII Dante aveva introdotto già il lettore alla funzione negativa della «serena», capace di sviare l'anima pellegrina verso il cielo: «She is the false Beatrice, whom Dante makes erect (“drizzava”) despite the reality of her crookedness. Those three words of Canto XVIII, *piede, dritta, torta*, dive a conceptual basis for the figuration of the Siren in the dream».208 Sostanzialmente l'azione della *femmina balba* si pone in antitesi con quella di Beatrice che, nel secondo canto dell'*Inferno*, era intervenuta per guidare Dante per il giusto cammino. Come mostra l'Hollander, l'ammaliatrice interviene invece per sviare, e la sua azione è emblematica nell'esempio di Ulisse, contro il quale indirizza il suo canto che rapisce.

The love which Dante lavishes upon the Siren is a perverse imitation of the love that Beatrice has lavished upon him. In addition, the use of word *smarrito*, in line 12, picks up Beatrice's own words (Inf. II, 64) when she tells Virgil that she fears Dante is already so far off the path (*smarrito* – and see Inf. 1, 3, «ché la diritta via era smarrita») that she has come too late to aid him. Here the poet displaces his own quality, that of being lost to the true way, making it a part of the capacity of the Siren: it is she who has led Ulysses and Dante astray.209

207 R. HOLLANDER, *Allegory...*, 141.

208 Ibidem, 141.

209 Ivi, 143.

Supponiamo momentaneamente di poter assegnare una natura semplicemente allegorica alla «femmina balba», senza pensare alla trasfigurazione di una fattucchiera; rimane sempre il problema di Ulisse, che si trova *volto a un canto non suo*, e che magari viene colto da Dante da un livello di coscienza superiore (quello specifico del *Purgatorio*) attraverso un sogno teofanico; certo, traviamiento, simile a quello dell'eroe omerico al quale Dante si va assimilando. Quand'anche si considerasse l'acrostico OLISS come una notazione di valenza meramente simbolica e priva di reale sostanza nella *fabula*, rimarrebbe da individuare il criterio col quale Dante lo avrebbe inserito fuori dal suo contesto di pena. Poiché la *Commedia* è costruita su quattro sensi, la comparsa di Ulisse deve riguardare ognuno di essi, da quello letterale a quello anagogico.

Ad ogni modo, un dato appare incontrovertibile, comunque lo si voglia interpretare: la «femmina balba» *volse Ulisse al canto suo*. E' innegabilmente lì, con il nome greco imbastardito.

Scrisse il Fubini: «Ulisse ci appare come il prototipo dell'umanità pagana che, fidando nelle sue forze, è giunta tanto oltre da intravedere il monte del paradiso terrestre, quasi simbolo del punto estremo a cui può spingersi l'uomo per la sua intrinseca natura».210

In virtù di tale considerazione, allora, Ulisse si sarebbe dovuto trovare magari nel Limbo; se si trattasse di peccato di orgoglio, non dovrebbe stare nelle cornici IV o V; come fraudolento, la pena giusta è nel canto XXVI dell'*Inferno*, dove appunto si trovava. Se invece si trattasse di un Ulisse sedotto dalla lussuria (rappresentata dall'ammaliatrice), egli dovrebbe trovarsi nel canto XXVI del *Purgatorio*, dove c'è il «foco che li affina».211

Si incomincia a sbrogliare la matassa se si guarda alla posizione della «strega»: essa si trova in *Pg XIX*, e nella sua azione di ammaliatrice, in fondo, si comporta un po' come farebbe una fattucchiera; seduce e rapisce un'anima, spostandola per i regni oltremondani.

Abbiamo parlato già delle simmetrie nella *Commedia*, e poiché il primo canto dell'*Inferno* è da considerarsi a tutti gli effetti un proemio, per simmetria al canto

210 *La Divina Commedia*, a cura di T. Di Salvo..., I, 434.

211 *XXVI*, 148.

XX della prima cantica corrisponde, nel *Purgatorio*, il canto XIX: quello appunto di *OLISS* e della *femmina balba*.

Se si è accettato che i sogni di Dante siano ierofanici (come quando Lucia giunse ad intercedere per Dante, in *Pg IX*), esiste solo una soluzione logica: i personaggi che possono apparire 'eterificati' nel canto XIX sono presenti, nella loro corporeità, in un differente stato di esistenza, come tre sono i diversi stati dell'anima ai quali faceva riferimento anche il già citato Gasparo Gozzi.

Abbiamo precedentemente analizzato i varchi principali nei tre regni, dove si assiste di volta in volta ad una trasfigurazione sempre più elevata della stessa scena di passaggio dei due poeti. In questo modo, tutta la realtà descritta della *Commedia* e l'intero universo si rivelano emanazione dell'Uno:

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume
ciò che per l'universo si squaderna;
sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch' i' dico è un semplice lume.²¹²

Non si tratta dunque di una comunione spirituale, ma di una unione sostanziale. Hollander riporta quanto scrive J. Ahern, che commenta:

On the various dimensions of this passage, from medieval book production, in which a writer took his individual quartos (*quaderni*) to have them conflated and sewn into a "book," Ahern ({ Aher.1982.4}) argues that Dante's poem reflects the "book" of God's created universe, even to its Trinitarian structure.²¹³

Tuttavia dobbiamo aggiungere che la descrizione per similitudine che fornisce Dante ci conduce in un campo pienamente neoplatonico, e questo ci autorizza a prendere l'acrostico *OLISS* non sul piano esclusivamente allegorico, ma sostanziale, perché potremmo veramente trovarci dinanzi ad Ulisse, ma osservato da un piano esistenziale superiore a quello della prima cantica.

D'altra parte, che i sogni di Dante abbiano una proiezione nella realtà concreta lo abbiamo detto e ripetuto. Il sogno appartiene allo spazio sacro ed è ierofanico.

²¹² *Pd XXXIII*, 85-90.

²¹³ R. Hollander, *PDP*, C. *Par XXXIII* 25-90.

Il Caos

Proseguiamo dunque con l'analisi del canto, cercando altri elementi che potrebbero confermare la non casualità di OLISS e che contemporaneamente possano aiutare a fare maggiore luce sul perché Dante stia recuperando personaggi che appartengono ad un'altra cantica.

Ma prima, un'ultima osservazione: l'acrostico OLISS è preceduto da una **P** iniziale al v. 16, ed è stata evidenziata perché potrebbe trattarsi di una delle *P* che vengono cancellate dalla fronte di Dante. Procedendo si valuterà se ulteriori elementi individuati potranno rivelarsi coerenti anche con quest'ultima ipotesi. Riprendiamo adesso il canto XIX dal v. 64:

Quale 'l falcon, che prima a' pié si mira,
 indi si volge al grido e si protende
 per lo disio del pasto che là il tira,
 tal mi fec' io; e tal, quanto si fende
 la roccia per dar via a chi va suso,
 n'andai infin dove 'l cerchiar si prende.

Com' io nel quinto giro fui dischiuso,
 vidi gente per esso che piangea,
 giacendo a terra tutta volta in giuso.

Adhaesit pavimento anima mea
 sentia dir lor con sì alti sospiri,
 che la parola a pena s'intendea.

«**O** eletti di Dio, li cui soffriri
 e giustizia e speranza fa men duri,
 drizzate noi verso li alti saliri».

«**S**e voi venite dal giacer sicuri,
 e volete trovar la via più tosto,
 le vostre destre sien sempre di fori».

Così pregò 'l poeta, e sì risposto
 poco dinanzi a noi ne fu; per ch'io
 nel parlare avvisai l'altro nascosto,
 e volsi li occhi a li occhi al signor mio:
 ond' elli m'assentì con lieto cenno
 ciò che chiedea la vista del disio.

Poi ch'io potei di me fare a mio senno,
 trassimi sovra quella creatura
 le cui parole pria notar mi fenno,
 dicendo: «Spirto in cui pianger matura
 quel sanza 'l quale a Dio tornar non pòssi,

sosta un poco per me tua maggior cura.

Chi fosti e perché vòlti avete i dossi
al sù, mi dì, e se vuo' ch'io t'impetri
cosa di là ond' io vivendo mossi».

Ed elli a me: «Perché i nostri diretri
rivolga il cielo a sé, saprai; ma prima
scias quod ego fui successor Petri.

Intra Siestri e Chiaveri s'adima

una fiumana bella, e del suo nome

lo titol del mio sangue fa sua cima.

Un mese e poco più prova' io come
pesa il gran manto a chi dal fango il guarda,
che piuma sembran tutte l'altre some.

La mia conversione, omè!, fu tarda;
ma, come fatto fui roman pastore,
così scopersi la vita bugiarda.

Vidi che li non s'acquetava il core,
né più salir potiesi in quella vita;
per che di questa in me s'accese amore.

Fino a quel punto misera e partita
da Dio anima fui, del tutto avara;
or, come vedi, qui ne son punita.

Quel ch'avarizia fa, qui si dichiara
in purgazion de l'anime converse;
e nulla pena il monte ha più amara.

Sì come l'occhio nostro non s'aderse
in alto, fisso a le cose terrene,
così giustizia qui a terra il merse.

Come avarizia spense a ciascun bene
lo nostro amore, onde operar perdési,
così giustizia qui stretti ne tene,
né' piedi e ne le man legati e presi;
e quanto fia piacer del giusto Sire,
tanto staremo immobili e distesi».

Io m'era inginocchiato e volea dire;
ma com' io cominciai ed el s'accorse,
solo ascoltando, del mio reverire,

«Qual cagion», disse, «in giù così ti torse?».

E io a lui: «Per vostra dignitate
mia coscienza dritto mi rimorse».

«Drizza le gambe, lèvati sù, frate!»,
rispuose; «non errar: conservo sono
teco e con li altri ad una podestate.

Se mai quel santo evangelico suono
che dice 'Neque nubent' intendesti,
ben puoi veder perch' io così ragiono.

Vattene omai: non vo' che più t'arresti;
ché la tua stanza mio pianger disagia,

col qual maturo ciò che tu dicesti.
 Nepote ho io di là c'ha nome Alagia,
 buona da sé, pur che la nostra casa
 non faccia lei per essempro malvagia;
 e questa sola di là m'è rimasa».214

A questo punto molte cose cambiano: gli acrostici rivelano una loro geometria definita, Ulisse non risulta essere l'unico personaggio che dall'*Inferno* si ritrova nel *Purgatorio* e, soprattutto, il poema rivela una terza dimensione, una dimensione che lo rende dinamico, perché si è trovato un elemento mitico che segnala un processo cosmologico in atto. Andiamo per ordine.

Si era parlato in precedenza dell'arco temporale che pare intercorrere tra le vicende dell'*Inferno* e quelle raccontate nella seconda cantica. Gli astri (si parlava del moto del sole rispetto alla costellazione dell'Acquario) tendono a suggerire per analogia una visione gioachimita di successive età del mondo basata sulla precessione degli equinozi, e qui adesso possiamo aggiungere un particolare riguardante le simmetrie: dove compare la *femmina balba*, la luna si trova all'orizzonte;215 siamo agli antipodi di Gerusalemme. Ma va notato che nel canto XX dell'*Inferno*, dove stanno indovini e fattucchieri, la luna è ugualmente all'orizzonte di Gerusalemme.216

Inoltre, in entrambi i casi è mattina, dunque non c'è inversione giorno/notte. Oltre a ciò, si noti che anche in questo canto XIX sono nominati gli indovini (al v. 4: "geomanti"). Quest'ultimo particolare ancor più induce a pensare che Dante stia riprendendo le stesse scene della prima cantica, quasi osservandole da un diverso piano di esistenza. Si osservi poi un particolare: ai vv. 61-63 del canto

214 XIX, 64-145.

215 Cosa che si deduce dal v. 2 del canto, dove si parla del freddo della luna, perché «gli antichi credevano che la luna producesse freddo quando si trovava all'orizzonte: alla luna e a Saturno, anch'esso generatore di freddo quando era all'orizzonte, si attribuiva la caduta della temperatura notturna; la terra poi di notte perdeva il calore ricevuto dal sole di giorno; e il punto più acuto di freddo era l'ora che precede al sorgere del sole» (*La Divina Commedia*, a cura di T. Di Salvo, II..., 331).

216 Questo, è noto, si deduce dai vv. 124-129, dove si legge: *Ma vienne ormai, ché già tiene 'l confine | d'amendue li emisperi e tocca l'onda | sotto Sobilia Caino e le spine; | e già iernotte fu la luna tonda: | ben ten ricordar, ché non ti nocque | alcuna volta per la selva fonda.* Cioè, spiega la Chiavacci Leonardi, «già la luna (*Caino e le spine*) raggiunge il confine tra i due emisferi (cioè l'orizzonte) e si tuffa nel mare sotto Siviglia (cioè tramonta sull'orizzonte del nostro emisfero, quello di Gerusalemme). Nel tempo del plenilunio (v. 127) ciò avvenne verso le 6 del mattino» (in *La Divina Commedia - Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi..., 617). La luna fu "tonda", perché «è il plenilunio dopo l'equinozio di primavera, che ogni anno determina la data della Pasqua. Ricordiamo che Dante immagina la sua visione come avvenuta appunto nella settimana santa» (*ibidem*).

XX dell'*Inferno* (che è appunto il XIX, se si considera il primo canto come un proemio):

Suso in Italia bella giace un laco,
a pié dell'alpe che serra **Lamagna**,
sopra Tiralli, ch' ha nome Benaco.

Torniamo ora al XIX del *Purgatorio*, ai vv. (100-102):

Intra Siestri e Chiaveri s'adima
una fiumana bella [**Lavagna**], e del suo nome
lo titol del mio sangue fa sua cima.

Lì dove si trova l'acrostico IUL sia ai versi che alle terzine, si nomina il torrente Lavagna, rendendo così l'esperienza della trasfigurazione con una paronomasia, individuabile solo con una attenta lettura comparata: il tema è sempre lo stesso, perché si parla sempre di fonti d'acqua naturali. Ci si trova dunque sempre in uno stato di esistenza parallelo, e tenendo sempre presente l'elemento si passa ad esaminare i versi dal 64 in poi.

L'acrostico dei vv. 100-6 è quello che colpisce maggiormente fra i due che si possono riconoscere nella sezione di testo: presente sia ai versi che alle terzine, è inspiegabilmente sfuggito nei secoli all'attenzione di insigni commentatori, magari pure perché le implicazioni ermeneutiche di esso appaiono davvero enormi. Ad un primo esame, sembrerebbe potersi riconoscere nella pericope l'abbreviazione IUL utilizzata per significare *Aqua Julia*, quale allusione al famoso acquedotto costruito da Agrippa nel 33 d. C; lo si potrebbe sospettare magari tratti in inganno dal contesto, poiché nelle terzine di acque.

Senonché, l'interpretazione idraulica sembrerebbe non portare da nessuna parte, non vedendosi alcun legame, nemmeno allegorico, tra l'antica costruzione e il senso delle parole del pontefice. E' necessario a questo punto osservare le geometrie degli acrostici nel canto, per accorgersi che l'ultima S di OLISS (v. 40) dista dalla I di IUL (v. 100) 60 versi; esattamente nel mezzo (v. 70) sta la C di CAOS, nell'ordine il terzo acrostico individuato.

Ebbene, è questo acrostico che va studiato per primo. Ci si potrebbe chiedere che senso possa avere esso in un contesto a prima vista del tutto estraneo. Per rispondere alla domanda occorre *in primis* tener presente quale sia il cerchio nel quale si trovano i due poeti. Nella V cornice espiano il loro peccato avari e prodighi: distesi bocconi per terra, piangono, sospirano e recitano un

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

salmo. Trasferiamoci adesso nell'*Inferno*, al canto XII, ai già citati vv. 37-45, dove Virgilio

allude alla dottrina di Empedocle (riferita da Aristotele, che la combatte nella *Metafisica*), secondo la quale l'ordine del mondo e l'esistenza delle cose risulterebbero dalla discordia degli elementi; che, ovunque questa cessasse e subentrasse la concordia, fuoco aria acqua e terra tornerebbero a mescolarsi e a confondersi, come già nel caos originario: ²¹⁷

Ma certo poco pria, *se ben discerno*,
che venisse colui che la gran preda
levò a Dite del cerchio superno,
da tutte le parti l'alta valle feda
tremò sì, ch'ï' pensai che l'universo
sentisse amor, per lo qual è chi creda
più volte il mondo in caòsso converso;
e in quel punto questa vecchia roccia,
qui *e altrove*, tal fece riverso.²¹⁸

Nei versi si parla esplicitamente del mondo *in caòsso converso*, cioè convertito al caos. Ora, postulando – in virtù degli elementi già noti – che la *Commedia* descriva un processo cosmologico, se vi fosse un ritorno ad un ordine perduto con la colpa originale, il caos dovrebbe progressivamente mutarsi in armonia, in ordine.

Poiché il caos è, nel mondo umano, sia avaro che prodigo, in quanto sperequa nella distribuzione dei beni, 'convertendosi' in armonia dove andrebbe collocato? Se si considera il Caos dei miti, personificato come nelle *Metamorfosi* in modo da poter esser collocato nel poema, il posto di espiazione che gli spetterebbe, per chi crede in una restaurazione cosmica, sarebbe proprio nel canto XIX del *Purgatorio*, tra avari e prodighi.

Se nell'*inferno* vi era stato il mondo *in caòsso converso*, ecco che nel *purgatorio* si ha *caòsso converso* al mondo; si ha cioè un rovesciamento! Si è pensato che *sì risposto poco dinanzi a noi ne fu*, fosse da collegarsi a *l'altro nascosto*, e che entrambi si riferissero a papa Adriano V.

Così pregò 'l poeta, e sì risposto
poco dinanzi a noi ne fu; per ch'io

²¹⁷ *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, I, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1985, 138.

²¹⁸ *Inf* XII, 37–45.

nel parlare avvisai l'altro nascosto,
 e volsi li occhi a li occhi al signor mio:
 ond' elli m'assenti con lieto cenno
 ciò che chiedea la vista del disio.²¹⁹

In realtà, se anche il papa parla pochi versi prima, fornendo indicazioni ai due poeti, in questi versi Dante non si riferisce a lui. Anzitutto perché papa Adriano, anche se potrebbe essere col capo chino sul terreno, non è affatto nascosto. E' lì, come tutti gli altri, ben visibile! Tanto è vero che Dante lo vedrà benissimo al v. 90, e precisa che lo distinse dalla massa solo perché parlò. Ma non è nascosto. Nascosto è invece Caos: è celato nella moltitudine che espia il suo peccato, e Dante si accorge della sua presenza *nel parlar*, e dunque lungo i versi. Solo udendo a lungo si accorge di Caos, che per contrappasso è ora lui stesso (o 'esso' stesso) *converso* al mondo, inchiodato al suolo.

Si spiega dunque perché il comportamento misterioso di Dante, che rivolge «li occhi a li occhi», che è sempre meno strano di quello di Virgilio, che assenti «con lieto cenno».²²⁰ Non si vede ragione altrimenti, nel contesto, perché l'altissimo e solenne poeta debba mostrarsi troppo lieto, in un atteggiamento che qui sarebbe poco serio, se non perché davanti a loro è presente *quel che chiedea la vista del disio*, come una speranza realizzata.

Qualche riga – ma ci torneremo alla fine della trattazione - va dedicata alla correzione operata dal Petrocchi nel canto XII dell'*Inferno*, che modificò il termine *caos* con *caòsso*: si tratta di un esempio di come possa essere insufficiente un'ottima analisi linguistico-filologica quando non sia supportata da un approfondito lavoro ermeneutico, e ciò dovrebbe bastare a suggerire l'esigenza di un continuo approccio pluridisciplinare alla *Commedia*.

Il Sapegno scriveva già che «l'epitesi rispecchia la pronuncia toscana, anche oggi, nelle parole terminanti in consonante»²²¹, ed in seguito la correzione, è stata universalmente accettata, non tenendo conto del fatto che, se *caos* era il termine tramandato nella totalità dei casi, una modifica senza una documentazione a

²¹⁹ Pg XIX, 81-87.

²²⁰ «The *cenno* (sign) made by Virgil in assent to Dante's request is apparently either a facial gesture (a smile?) or an ocular one (a kindly glance?). He will make a responsive and welcoming gesture to the shade of Statius in *Purg XXI* 15, the nature of which has caused more puzzlement than this one» (R. HOLLANDER, *PDP*, C. *Purg XIX*, 86).

²²¹ *La Divina Commedia...*, 138.

supporto era troppo azzardata. Il Caos a cui sembra alludere Dante è infatti – ed ora lo si può scorgere agevolmente – quello ‘mitizzato’ di cui parla Ovidio in *Met.* II, 298-300:

...Si freta, si terrae pereunt, si regia caeli, in **chaos** antiquum
confundimur. Eripe flammis siquid adhuc superest, et rerum consule
summae!²²²

La correzione del Petrocchi appare dunque inopportuna, poiché la voce, come si comprende dall’acrostico, è di provenienza ovidiana: dotta, e non dialettale, come si è postulato senza avere la conferma anche di un solo testimone.

A parte ciò, è l’analisi ermeneutica - con la comparazione tra il canto XIX del *Purgatorio* ed il XII dell’*Inferno* - a fornire la reale certezza della non casualità dell’acrostico. Quel *caos* a cui era *converso* il mondo è adesso lui stesso ‘converso al mondo’. Ed è da questo elemento che riparte l’analisi dei rimanenti due acrostici del canto, OLISS e IUL.

Giulio Cesare

Se la «strega» era simbolo di amori errati, ora si può ipotizzare che gli acrostici, equidistanti trenta versi da CAOS, intendano suggerire la causa della cattiva ripartizione dei beni terreni: da una parte, la colpa andrebbe attribuita alle eccessive passioni interiori dalle quali gli uomini si lasciano travolgere (OLISS); dall’altra, l’amore per il potere e la ricchezza sono responsabili del *caos* rimanente, riconoscibile nell’acrostico IUL che contestualmente si può interpretare solo come GIULIO CESARE; un amore che, nelle parole del pontefice Adriano, chiama in causa una Chiesa corrotta ed assume fisionomia ierocratica.

In sostanza, anche in questo canto, per usare le parole di Michele Maccarrone a proposito del canto XVI, quello di Marco Lombardo,

non è un pessimismo generico sulla malvagità degli uomini e del mondo che determina il turbamento di Dante: egli precisa che è il mondo presente che disvia [...]. Ponendo il problema della duplice

²²² PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi...*, 60: «...Se finisce il mare, se finisce la terra e la reggia del cielo, torniamoi alla confusione dell’antico Caos. Salva dalle fiamme quello che resta, se ancora resta qualcosa. Pensa all’universo!» (ivi, 61). Vd. anche I, 7-9; X, 30; XIV, 404.

guida del mondo e del loro reciproco rapporto, Dante dimostra di voler affrontare le relazioni tra papa ed imperatore nell'aspetto dottrinale. Ne doveva seguire, dato l'ideale politico di Dante, una posizione polemica contro la opposta teoria **ierocratica**, che si manifesta subito nei versi di Marco Lombardo. [...] Con la teoria ierocratica, non si eliminava la fondamentale distinzione dei due poteri, che era mantenuta "in actu" e "in executione", né si attribuiva all'autorità spirituale il normale esercizio della spada materiale, sempre in mano al sovrano secolare. Ma si concepiva diversamente il rapporto tra le due autorità, rivendicando al papa, perché vicario di Cristo, un alto dominio anche sul temporale, che serviva a giustificare i suoi interventi temporali *ratione peccati*. La teoria ierocratica [...] non dimostrava più la necessità dell'autorità temporale come completamento di quella spirituale, anzi si era spinta ancora più avanti, e sviluppando un accenno di Innocenzo III nella decretale *Licet et suscepto*, era giunta ad asserire che durante la vacanza imperiale il papa succede nell'esercizio della suprema autorità temporale. I decretalisti della seconda metà del '200 avevano insistito su questa tesi, la quale si prestava a giustificare i numerosi interventi dei pontefici di quel tempo nei riguardi dell'impero vacante, specialmente la loro politica italiana. I difensori dell'impero, invece, la negavano: *Canonistae dicunt quod vacante imperio succedit ecclesia*, scriveva, negli stessi anni di Dante, Cino da Pistoia, il quale ribatte l'argomento richiamandosi alla tradizionale dottrina della distinzione dei due poteri, ambedue derivati da Dio: «*Quod non videtur verum, quia imperium non est a papa, sed pariter procedit una cum sacerdotio ab eodem Deo*».²²³

Ora però, sul piano anagogico, si pone ancora una volta lo stesso problema che si presentava relativamente al personaggio di Ulisse: anche Giulio Cesare, infatti, fa la sua comparsa in una cantica che non gli appartiene, essendo egli eternamente privato della beatifica visione in *Inf* IV, 123. A differenza di Ulisse, pur considerando sempre il primo canto dell'*Inferno* come un proemio, Cesare in *Pg* XIX non si trova 'proiettato' nel canto corrispondente al suo canto infernale (mentre, si è detto, Ulisse si trova sempre nello stesso luogo, in uno stato di esistenza differente).

Ciò vuol dire che Cesare, per trovarsi 'proiettato' nel canto XIX della seconda cantica, deve essersi necessariamente mosso da un girone dell'inferno ad un altro. Gli spostamenti però, come fa notare Virgilio in *Inf* IX, 22-27, sono ammessi eccezionalmente solo se disciplinati da una rigida legge: il poeta latino, infatti, afferma:

²²³ M. MACCARRONE, *La teoria ierocratica e il Canto XVI del Purgatorio*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», IV, 3, Herder, Roma (1960), in *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di T. Di Salvo..., 286-9.

Ver è ch' altra fiata qua giù fui,
 congiurato da quella Eriton 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 uno spirto del cerchio di Giuda.

Ossia, poco dopo la sua morte, Virgilio dovette scendere fin nella Giudecca (*dentr' a quel muro* di Dite) per rimpiazzare un'anima che venne evocata dall'*Eriton cruda*. Ricordiamo che Eritone in Lucano²²⁴ (da cui Dante prende il personaggio) è una fattucchiera, e che siamo in corrispondenza del canto XX dell'*Inferno*, proprio quello di indovini e fattucchieri. L'originalità di questo espediente dantesco è sottolineata dall'Hollander, che scrive:

Virgil's narrative of his having had his spirit conjured from the dead by the witch Erichtho may have reassured the protagonist; it has raised nothing but questions among Dante scholars. Boccaccio (DDP Boccaccio.Inf.IX.25-27), Benvenuto da Imola (DDP Benvenuto.Inf.IX.25-27), and Francesco da Buti (DDP Buti.Inf.IX.16-30), in their respective commentaries, correctly understand that Dante is here inventing new material, unsanctioned by any classical source. In fact, this may be the single most outrageous example of the utter liberty Dante at times employs in his treatment of classical literature. No such tale exists in any other text before Dante's, nor anything like it. While many point to the similar statement made by the Sibyl, hoping to reassure Aeneas that she has been shown by Hecate (Proserpina) the places of the underworld (*Aen.* VI.562-565), no one has come close to finding a source for a Virgilian journey to the depths of hell under the spell of Erichtho. This Thessalian witch appears in a crucial role in Lucan's *Pharsalia*, the later poet's rather nasty version of Virgil's more benign Sibyl. In a lengthy episode in the sixth book (vv. 507-830) of Lucan's poem, a book with evident parallels to the descent to the underworld in the *Aeneid*, replete with Sibyl-like guide in the person of Erichtho, the witch holds center stage...».²²⁵

Forse adesso possiamo chiarire meglio quanto sta accadendo, cominciando a comprendere la logicità intrinseca dell'espediente dantesco. Se dunque Cesare, come si vede dall'acrostico, compare nella ierocrazia descritta nel canto XIX del *Purgatorio* - e cioè, in realtà, nel XX dell'*Inferno*, poiché nel *Purgatorio* egli appare in

²²⁴ *Phars.* VI, 508 sgg.

²²⁵ R. HOLLANDER, *PDP*, C. *Inf* IX 19-27.

maniera 'eterea' ad opera di una ammaliatrice che, nello stato di esistenza inferiore, può rivelarsi una fattucchiera - allora egli deve esser stato necessariamente rimpiazzato da un'altra anima, costretta ad occupare il suo posto di pena durante la di lui assenza. Essendo presente il CAOS come personaggio di mitologica "consistenza", non è lecito ridurre OLISS e Cesare ad elementi di puro valore allegorico. La loro presenza appare in qualche modo reale, ed in particolare quella di Cesare è, secondo noi, in relazione allo spostamento di un altro personaggio. Dante ha lasciato un suggerimento molto velato in una sua finta 'distrazione', quella che notoriamente gli viene attribuita relativamente alla collocazione dell'indovina Manto, che compare dapprima in *Inf* XX, nella 4^a *bolgia* di *Malebolge*; prestiamo attenzione alle parole di Virgilio:

E quella che ricuopre le mammelle,
che tu non vedi, con le trecce sciolte,
e ha di là ogni pilosa pelle,
Manto fu, che cercò per terre molte;
poscia si pose là dove nacqu' io;
onde un poco mi piace che m'ascolte.²²⁶

In seguito però, in *Pg* XXII, 100-114, Virgilio specifica che con lui nel limbo vi è anche «la figlia di Tiresia», cioè si riferisce ancora una volta a Manto:

«Costoro e Persio e io e altri assai»
rispuose il duce mio «siam con quel greco
che le muse lassar più ch' altro mai
nel primo cinghio del carcere cieco:
spesse fiate ragioniam del monte
che sempre ha le nutrici nostre seco.
Euripide v'è nosco e Antifonte,
Simonide, Agatone e altri piùe
Greci che già di lauro ornan la fronte.
Quivi si veggion delle genti tue
Antigonè, Deifilè e Argia,
e Ismenè sì trista come fue.
Vedeisi quella che mostrò Langia:
evvi la figlia di Tiresia e Teti
e con le suore sue Deidamia».

²²⁶ *Inf* XX, 52-57.

Sul mistero di Manto e del presunto errore di Dante, mancando elementi testuali sufficienti per ulteriori chiarificazioni, le teorie purtroppo si sono moltiplicate:

'La figlia di Tiresia' is, almost all now agree, Manto, thus causing a terrible problem for Dante's interpreters, the sole 'bilocation' in his poem (for her first appearance see Inf XX 52-102]). Did he, like Homer, 'nod'? Are we faced with an error of transcription? Or did he intentionally refer here to Statius's Manto, while Virgil's identical character is put in hell? For the second view, see the work of Kay and Hollander referred to in C. Inf.XX.52-56.²²⁷

Hollander e Kay, l'uno indipendentemente dall'altro, formulano la stessa ipotesi interpretativa:

[...] two Americans have argued independently that the apparent contradiction is intentional, and is based on Dante's willful insistence that the Manto portrayed by Virgil was indeed a diviner, while the same character portrayed by Statius was not (she is rather the dutiful daughter of Tiresias, helping with the chores, as it were). See Richard Kay (Kay.1978.2) and Robert Hollander (Holl.1980.1), pp. 205-13. Kay also argues, less convincingly, that Dante thought of Virgil's Manto as historical and of Statius's character as fictive, thus further excusing the bilocation.²²⁸

Ovviamente la discrepanza – per la quale, appunto, Manto è dapprima mostrata tra indovini e fattucchieri, poi nella cantica seguente è collocata nel limbo – ha prodotto molte altre ipotesi, sempre alla ricerca di una spiegazione razionale:

La figlia di Tiresia per antonomasia, e l'unica nominata nei poemi di Stazio, è Manto, l'indovina a cui è dedicata tanta parte del XX dell'*Inferno*. Una contraddizione o dimenticanza così clamorosa - per cui Dante porrebbe ora nel Limbo la *vergine cruda* della quarta bolgia - secondo noi è inammissibile; tanto più che, pur nel caso di una simile dimenticanza (o, come si propone, di un più tardo inserimento dell'episodio di Manto nell'*Inferno*), mai Dante avrebbe onorato nel Limbo una indovina, data la sua forte e polemica presa di posizione

²²⁷ R. HOLLANDER, *PDP, C. Purg. XXII*, 109-114. Cfr. inoltre R. HOLLANDER, *The tragedy of Divination in 'Inferno' XX in Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980.

²²⁸ R. HOLLANDER, *PDP, C. Inf XX*, 52-56.

contro quella categoria. *L'unica soluzione accettabile resta ancora quella del Torraca* [corsivo nostro] (...), che suppose un errore di trascrizione (*Nereo > Tereo > Tiresia*), congetturando *la figlia di Nereo, Teti*. Ricordiamo appunto che Teti è chiamata "la Nereide" in *Ach.* I 158 (e anche in *Aen.* VIII 383). Si ottiene così anche una miglior simmetria: dopo le cinque infelici donne della *Tebaide*, le due dell'*Achilleide* (Teti e Deidamia, la madre e l'amata di Achille), introdotte con cambio di costrutto: *èvi...* Piuttosto che un'assurdità, come scrisse il Parodi, è meglio ammettere una correzione, sia pure difficilmente ricostruibile paleograficamente, come osserva il Petrocchi (...), che mantiene per questo la lezione tradizionale.²²⁹

Non è affatto di questa opinione Carlos López Cortezo,²³⁰ che scrive:

Ritengo che alla base del problema non ci sia una dimenticanza del poeta, ma piuttosto una contraddizione messa a bella posta in bocca a Virgilio, il quale d'altronde – secondo quanto lui stesso dice nell'episodio – si era già sbagliato nell'*Eneide*, non soltanto riguardo all'origine di Mantova, ma anche sul carattere virtuoso del personaggio di Manto; 'errori' sicuramente non casuali che dovrebbero essere considerati in relazione gli uni con gli altri: le due origini di Mantova (una falsa ed un'altra vera) di fronte alle ubicazioni (destini) di Manto (dipendenti, senz'altro, dal suo comportamento terreno), una delle quali necessariamente non vera. La soluzione dell'apparente enigma non dovrebbe cercarsi fuori dallo sviluppo narrativo dell'opera e della sua logica (dimenticanza dell'autore, confusione del copista, o l'esistenza di un'altra figlia di Tiresia, ecc.), ma proprio nell'ambito testuale dell'episodio e della sua coerenza significativa: com'è stato detto, né Dante poteva commettere uno sbaglio simile, né risultano convincenti le osservazioni di Torraca [corsivo nostro], ammesse, a malincuore, dalla critica in mancanza di una giustificazione migliore.²³¹

Dopodiché egli si sofferma sull'anomalia che vede Manto voltata dall'altra parte rispetto ai due poeti: cosa strana, dal momento che gli altri condannati mostrano invece (essendo con la testa rivoltata) «la faccia e la parte posteriore del corpo».²³² Le deduzioni che ne scaturiscono confermano la tesi qui esposta di due tempi differenti per l'*Inferno* e il *Purgatorio* (compatibilmente con un processo di restaurazione universale, aggiungiamo):

²²⁹ *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi..., 658-9.

²³⁰ C. LÓPEZ-CORTEZO, *L'indovina Manto e il Limbo dantesco*, «Tenzione», 5 (2004), 105-152.

²³¹ *Ivi*, 79-80.

²³² *Ivi*, 82.

Il carattere eccezionale della presentazione di Manto rispetto alle altre, messo in risalto nel testo mediante l'opposizione della serie *vedi vs che tu non vedi*, va considerato da un punto di vista significativo, tenendo conto delle sue implicazioni temporali. (...) Virgilio starebbe mostrando a Dante il presente dei condannati, quello che lui e il suo discente hanno “dinanzi a li occhi” e perciò possono vedere: il viso e la parte posteriore del corpo; ma nel caso di Manto non fa così, descrivendone non la parte che dovrebbe essere visibile, ma l'invisibile, vale a dire l'anteriore, quella che non possono vedere, perché non ancora “dinanzi a li occhi” o, in altre parole, perché ‘non presente’. Ma se ciò ‘che non è ancora presente’ deve ancora avvenire, significa che Virgilio starebbe mostrando immaginariamente a Dante, non il presente di Manto, ma il suo avvenire (pre-vedendo). Infatti, come si spiega all'inizio dell'episodio, la parte anteriore del corpo indica, oltre che il presente, anche il futuro (...). Il fatto che Virgilio invece la descriva come se l'avessero di fronte, davanti ai loro occhi, vuol dire che si tratta di un ‘presente’ immaginario, diverso da quello degli altri indovini, dei quali mostra il presente attuale e verace (*praesensibus*); e che di lei gli sta mostrando, non la sua ‘presenza’, ma la sua ‘assenza’ rispetto alla ‘presenza’ degli altri condannati (...).²³³

López Cortezo ne trae importanti conclusioni, e scrive

1. che Manto ha la faccia (ciglia e sopracciglia) volta verso la stessa parte delle mammelle; 2. che non essendo stravolta come gli altri indovini, non subisce il loro castigo infernale, un fatto impossibile se fosse là come condannata; 3. che “al di là” sta ad indicare, non l'altra parte del corpo che non si vede, ma il luogo dove si trova veramente l'indovina, poiché “ogne pilosa pelle”, oltre le già dette parti pelose, comprenderebbe anche la nuca (cfr. *Inf.* XXXII, 97), vale a dire, la parte posteriore della testa, pure pelosa; 4. che, non essendo possibile che il personaggio abbia contemporaneamente *di là* sia la parte anteriore che quella posteriore del suo corpo, è d'obbligo intendere la locuzione avverbiale come indicante ‘luogo’: il limbo, situato “di là”, in contrapposizione al posto dove si trovano Dante e Virgilio (‘qua’), come accade nei casi dove “di là” è usato per ‘vita terrena’ (cfr. *Pg.* I, 85-90: “Marzia piacque tanto a li occhi miei / mentre ch’ i’ fu di là”, *diss’ elli allora, / “che quante grazie volse da me, fei. / Ora che di là dal mal fiume dimora, più muover non mi può, per quella legge / che fatta fu quando me n’uscì fora”).²³⁴*

²³³ Ivi, 83-85.

²³⁴ Ivi, 87-88.

López Cortezo, osservando ed analizzando in profondità gli atteggiamenti insoliti di Manto, aggiunge:

Credo che tutte queste osservazioni correggano ragionevolmente le letture finora fatte, coincidenti con la certezza di una presenza reale di Manto nella bolgia degli indovini. L'analisi dettagliata del testo, appena esposta, conduce ad *una Manto infernale immaginaria, la cui presenza reale è nel limbo* [corsivo nostro], come confermerà Virgilio nel canto XXII del *Purgatorio*. Nella bolgia degli indovini, il poeta mantovano non vede Manto, ma – come detto – prevede, immaginandola, il suo destino finale. Se può descrivere il personaggio è perché l'ha visto nel limbo, allo stesso modo che può fare la sua minuta descrizione geografica, perché ha conosciuto i luoghi descritti e, anche se adesso non li vede, può immaginarli facendo uso della memoria e, verbalizzando le immagini, farli presenti all'immaginazione di Dante»²³⁵

Ma lo studioso spagnolo va oltre:

I risultati ottenuti, però, esigono una riconsiderazione del limbo dantesco. Infatti, se Virgilio sta prevedendo l'avvenire infernale della limbicola Manto, vuol dire che la situazione degli abitanti del nobile castello non è definitiva»²³⁶

López Cortezo adduce svariate motivazioni testuali per dimostrare tale tesi eccentrica, che in questa sede si è già messa in evidenza *in primis* basandosi sulla profezia di Farinata, le cui parole – come detto - possono avere senso razionale solo se si postula che il Cristo ottenga dal Padre un avvenire diverso per il mondo e per i perduti.

Abbiamo già individuato un'impostazione gioachimita della *Commedia*, che vede i tre regni figurare tre diverse età del mondo; sul piano anagogico abbiamo la proiezione della realtà su tre distinti stati di esistenza. Siamo ancora nell'impossibilità di dedurre che si possa avere a che fare con l'apocatastasi origeniana, ma la strada è quella giusta, e lungo il sentiero abbiamo incontrato anche López Cortezo. Riguardo alle conclusioni generali, invece, qui si concorda con lui solo a metà. Si è concordi quando afferma:

I limbicoli del nobile castello sono condannati all'inferno per il peccato originale, ma la pena rimane sospesa, a causa della loro "onrata

²³⁵ Ivi, 89.

²³⁶ Ivi, 91.

nominanza”, fino al giudizio universale, dipendendo la loro sorte finale dalla ‘durata’ o no di questa. Nei casi come quello di Virgilio, “di cui fama ancor nel mondo dura, / e durerà quanto ‘l mondo lontana”, non si può escludere l’intervento finale della misericordia di Dio, come difende M. Palma, e in conseguenza la salvezza, se si considera che il destino postumo dell’acqua rimasta nel lago non può essere che l’evaporazione, vale a dire, l’ascesa al cielo: “Aquarum elementum ceteris omnibus imperat. Aquae enim caelum temperant, terram fecundant, aerem exhalationibus suis incorporant, scandunt in sublime et caelum sibi vindicant. Quid enim mirabilius aquis in caelo stantibus?” (*Etymol.* XIII, 12, 3).²³⁷

Si diverge invece dalla seconda conclusione:

Virgilio non ‘vede’ Manto nella bolgia degli indovini, ma ‘pre-vede’, immaginandola presente, la sua futura e definitiva dannazione, basandosi su un’ulteriore perdita della sua “onrata nominanza”; perdita alla quale lui stesso contribuisce nel ristabilire e trasmettere la verità su certe vicende biografiche della maga, fino allora sconosciute, e che lui nega, ormai per sempre, al nome della sua città.²³⁸

Senza considerare che i personaggi della *Commedia* si muovono su tre stati di esistenza differenti, infatti, non è possibile spiegare la presenza ingombrante di Manto. Le parole di Virgilio suonano secche, illogiche, ed appunto perciò hanno l’intenzione di concentrare il lettore su una realtà che trascende la logica comune. Egli sembra sembra volerci comunicare che è accaduto qualcosa che va ‘al di là dello schema’ aristotelico!

Ma la risposta al mistero non può essere trovata nello schema stesso: da esso bisogna uscire, osservando finalmente la *Commedia* alla maniera della sacra rappresentazione del teatro medievale: un palco con a destra - rialzato - il cielo, in mezzo la terra e a sinistra gli inferi; la luce che illumina la scena da un lato proietta comunque la sua ombra fin verso l’altra parte del palcoscenico, e le sagome degli attori potevano esser viste in carne oppure con ombre che si proiettano lungo tutta da una parte all’altra del palcoscenico. O anche si poteva avere un palcoscenico rialzato da terra e, sopra di esso, sorretto da impalcatura, un piano superiore scelto come sede del paradiso. Questa sorta di “sacra rappresentazione” va appunto osservata tenendo conto di una unità sostanziale,

²³⁷ Ivi, 114-115.

²³⁸ Ivi, 115.

che non viene affatto interrotta nemmeno dalla diversa condizione delle anime dopo la morte. Ritorniamo, concettualmente, alla già citata terzina dantesca:

Nel suo profondo vidi che si interna
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna²³⁹

Il senso della terzina è spiegato molto chiaramente dal Di Salvo che cita U. Bosco:

L'universo è pienamente concepibile solo nella sua unità, nella quale ciò che è sostanziale e ciò che è solo accidentale, contingente, *le essenze delle cose e i modi del loro comportarsi sono compenetrati insieme* [corsivo nostro], sono una cosa sola²⁴⁰.

Proprio in virtù del senso sintetizzato nei tre versi citati si può ben comprendere questa unità sostanziale di matrice neoplatonica. Solo con la visione contemporanea di diversi stati di esistenza può essere spiegato lo sconcertante riferimento di Virgilio alla «figlia di Tiresia». Non esiste infatti alcuna dimostrazione - e nemmeno una ragione vera - per ritenere plausibile il già citato «errore di trascrizione» *Nereo* > *Tereo* > *Tiresia*: un «errore» con una metamorfosi tanto vistosa da ricordare davvero, con tale spiegazione, il gioco di gruppo noto *telefono senza fili*.²⁴¹

Il motivo per il quale Virgilio 'pre-vede' Manto nella bolgia degli indovini, infatti, va ricercato in relazione alla 'proiezione' di Cesare nel canto XIX del *Purgatorio*, quello di avari e prodighi; egli, che appare come 'etero' nel doppio acrostico IUL, si trova in realtà nello stato di esistenza inferiore, ma sempre nello stesso luogo, e cioè nel canto infernale corrispondente. Al solito, tenendo presente che il primo canto è un proemio, egli si trova in realtà nel XX dell'*Inferno*. Ma Cesare, per essere presente nel cammino iniziatico di Dante nella montagna dell'espiazione, è stato evocato dal limbo da una 'fattucchiera', che

²³⁹ *Pd* XXXIII, 85-87.

²⁴⁰ *La Divina Commedia*, III..., 630-1.

²⁴¹ Questo gioco di gruppo, conosciuto in tutto il mondo con nomi diversi e chiamato in inglese *broken telephone*, *telefono rotto*, richiede parecchi giocatori. Essi si dispongono in fila, ed il gioco inizia da una persona posta ad una delle due estremità, la quale sussurra una parola all'orecchio del vicino. Al termine della fila, solitamente la parola udita all'orecchio è assai differente da quella pronunciata dal primo giocatore.

nello stato di esistenza del purgatorio appare come una «strega», cioè come una ammaliatrice; una che incanta seducendo, e cioè senza ricorrere alle arti magiche, arti proibite che rendono rei di pena eterna.

Per non violare la legge dell'inferno, qualcuno deve necessariamente avere rimpiazzato Cesare nel limbo; ed è così che Manto non si trova più nella bolgia della sua pena, ma tra i limbicoli!

A questo punto, nel processo di restaurazione cosmica, il Caos con la sua forza di dissociazione viene finalmente bloccato nelle anime del XIX canto, ed inizia il ritorno all'armonia. Protagonisti sono 'naturalmente' gli uomini, perché

«Né creator né creatura mai»,
cominciò el, «figliuol, fu senza amore,
o naturale o d'animo; e tu 'l sai.
Lo naturale è sempre senza errore,
ma l'altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore».242

Tuttavia, come già detto, l'intera creazione è in marcia, in attesa dell'evento di generazione di un mondo «cristificato», secondo le già citate parole di San Paolo in Rm 8, 20-23. Nella prospettiva escatologica, ciò che deve essere combattuto sono le passioni (OLISS) e la brama di potere (IUL), che ammaliano l'uomo e lo distolgono dal suo cammino.

Si comprende adesso il perché questo canto XIX (vv. 40-48) sia quello che include anche la già individuata trasfigurazione dell'ingresso alla città di Dite:

Seguendo lui, portava la mia **fronte**
come colui che l'ha di pensier carca,
che fa di sé un mezzo arco di **ponte**;
quand'io udi' «Venite, qui si varca»
parlare in modo soave e benigno,
qual non si sente in questa mortal marca.
Con **l'ali aperte**, che parean di cigno,
volseci in su colui che si parlonne
tra due pareti del **duro macigno**.

I versi infernali (XXIV, 16-24), lo ricordiamo, erano:

Così mi fece sbigottir lo mastro

242 Pg XVII, 91-96.

quand'io li vidi sì turbar la **fronte**,
 e così tosto al mal giunse lo 'mpiastro;
 ché, come noi venimmo al guasto **ponte**
 lo duca a me si volse con quel piglio
 dolce ch'io vidi prima a piè del monte.
Le braccia aperse, dopo alcun consiglio
 eletto seco riguardando prima
 ben **la ruina**, e diedemi di piglio.

Dante non poteva che includere in questo canto del *Purgatorio* un elemento tanto rilevante per la fenomenologia delle religioni e che ricorda le dottrine sui diversi stati dell'anima. Ci limitiamo qui ad osservare che si potrebbero citare moltissimi altri esempi di scene trasfigurate. Per esempio, se si considerano le parole che Beatrice rivolge a Dante in *Pd* XXIX, 46-51, non è difficile riconoscere una trasfigurazione di significato rispetto a *Pg* XIX. I versi del *Paradiso* sono i seguenti:

Or sai tu dove e quando questi *amori*
 furon creati e come: sì che spenti
 nel tuo disio già son *tre ardori*.
 Né giugneresi, numerando, al *venti*
 sì tosto, come de li angeli parte
 turbò il soggetto d'i *vostri alimenti*.

Le terzine appaiono ora metonimiche. Se, infatti, un lettore che avesse appena individuato i tre acrostici nel canto XIX del *Purgatorio*, leggesse tali versi estrapolati dal *Paradiso* - cioè fuori dal loro contesto - di essi farebbe probabilmente all'incirca la seguente parafrasi:

Ora tu sai da dove viene il *triforme amore* di cui io, Virgilio, ti ho parlato. Così, ora, quei tre falsi amori non hanno più influenza,, e i tuoi dubbi sono fuggiti. E sai che non arriveresti al *canto XX* [del *Purgatorio*] senza osservare, attaccate alla superficie della terra, quella potenza superiore [CAOS] responsabile del turbamento degli elementi della materia.

Naturalmente, contestualizzando:

la prima questione discussa dai teologi era quella del tempo trascorso tra la creazione degli angeli e la loro caduta. Per alcuni, come Tommaso, si trattò di un solo istante, per altri, come Bonaventura e Duns Scoto, vi fu invece una qualche estensione di tempo, e con questi si pone Dante: non si arriverebbe a contare fino a venti così presto, quanto fu il tempo che passò dall'istante della creazione a quando una parte degli angeli *turbò*, sconvolse (precipitando dal cielo)

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

la crosta terrestre (quell'elemento, la terra, che sottostà, è *soggetto*, a tutti gli altri).²⁴³

Tuttavia non pare per esclusive ragioni metriche che Dante decida di contare proprio fino a venti (ma poi, quanto ci vuole per contare fino a venti? Non si sa con esattezza...): la pericope, della quale abbiām segnato alcune parole rilevanti in corsivo, sta descrivendo da un livello superiore un qualcosa che adesso assume una fisionomia del tutto nuova: nascosto tra le terzine vi è lo scenario sul quale ci siamo appena soffermati. In precedenza (*Pg XVII*), come evidenziammo, Virgilio aveva ammonito:

Questo triforme amor qua giù di sotto
si piange: or vo' che tu de l'altro intende,
che corre al ben con ordine corrotto.²⁴⁴

Ed ancora, quattro terzine dopo:

L'amor ch'ad esso troppo s'abbandona,
di sovr' a noi si piange per tre cerchi;
ma come tripartito si ragiona,
tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi.²⁴⁵

Ed è due canti dopo che si può osservare, *converso al mondo*, quel Caos mitico al quale era stato *converso il mondo*²⁴⁶ quando ci fu il terremoto generato dalla morte di Cristo.

Veramente l'intera *Commedia* appare strutturata su tre diversi stati di esistenza, e molti particolari – oltre a quelli assai evidenti già citati – rendono manifesta tale impostazione esoterica. Per fare ancora un esempio, consideriamo i notissimi vv. 60-63 del canto IX dell'*Inferno* (che, al solito, considerando il primo canto della cantica come un proemio, è da considerarsi il canto VIII):

O voi ch'avete li 'ntelletti sani²⁴⁷

²⁴³ *La Divina Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi..., 803.

²⁴⁴ 124-126.

²⁴⁵ 136-139.

²⁴⁶ Se ne parla nel già citato v. 43 di *Inf XII*.

²⁴⁷ «Lo nostro intelletto si può dir sano e infermo; e dico intelletto per la nobile parte de l'anima nostra, che co[n] un[o] vocabulo, “mente” si può chiamare. Sano dire si può, quando per malizia

mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.

Secondo molta critica tali versi vengono definiti «strani» perché

«*strano* (diverso) qui può intendersi in due modi: diversi dagli altri, non consueti (perché racchiudono un secondo significato; cfr. XIII 15); oppure misteriosi, che intendono cosa diversa da quella che dicono, “alla quale si deve procedere da essi” (Buti). In ogni caso il senso risulta lo stesso, cioè i versi sono designati dalla loro qualità allegorica». ²⁴⁸

In realtà, nessuna motivazione plausibile induce ad associare la *stranezza* dei versi all'allegoria. Se infatti Dante intendesse alludere ad essa, allora dovrebbe considerare ‘strano’ ogni verso del poema, dato che tutta la *Commedia* è allegorica.

Nemmeno risulta lecita questa interpretazione in funzione di qualche passo delle opere minori, perché non si parla mai dell'allegoria come di una ‘stranezza’ letteraria. E’ molto più naturale ed assai più logico intendere che la stranezza sia da attribuirsi al senso anagogico; ma solo chi si è accorto delle simmetrie tra le cantiche può scorgere ciò che realmente rende *li versi strani*.

La dottrina che emerge dalla comparazione di tali versi è, ancora una volta, quella che invita alla contemplazione dei tre diversi livelli di esistenza: infatti l'unico modo per *mirarla* è di cercare la terzina corrispondente nel regno superiore, quello del purgatorio; ovviamente la corrispondenza è nel canto IX-I (il proemio), cioè in *Pg VIII*, 19-21:

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero
che 'l velo è ora ben tanto sottile
certo che 'l trapassar dentro è leggero.

Dante non poteva esprimersi altrimenti: per chi si è accorto che quest'ultima terzina è metamorfosi di quella dell'*Inferno*, il velo che nasconde la soluzione del mistero anagogico al lettore diviene tanto sottile che quasi scompare.

d'animo o di corpo impedito non è ne la sua operazione, che è conoscere quello che le cose sono, si come vuole Aristotile nel terzo de l'Anima» (*Convivio*, a cura di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1993, 280). L'“intelletto sano” è perciò legato anche al senso profondo del poema iniziatico. Della natura esoterica del *Convivio*, come anche della sua reale compiutezza (a dispetto di quanto dichiarato dallo stesso Dante) si parlerà in seguito.

²⁴⁸ *La Divina Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi..., 283.

Eppure, si può andare ancora oltre; la metamorfosi, infatti, non è di due semplici terzine, ma di un'intera sequenza: una scena intera si trasfigura. Il raffronto appare immediato, esaminando *Inf* 61-90 e *Pg* VIII, 19-51:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l **VELAME** de li versi strani.

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché 'l **VELO** è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggero.

E già venìa su per le torbide onde
un fracasso d'un suon, pien di spavento,
per cui tremavano amendue le (1)**SPONDE**,
non altrimenti fatto che d'un (2)**VENTO**
impetüoso per li avversi ardori,
che fier la selva e sanz' alcun rattento
li (3)**RAMI** schianta, abbatte e porta fori;
dinanzi polveroso va (4)**superbo**,

Io vidi quello essercito gentile
tacito poscia riguardare in sùe,
quasi aspettando, palido e (4)**umile**;
e vidi uscir de l'alto e scender giùe
due angeli con due spade affocate,
tronche e private de le punte sue.
Verdi come (3)**FOGLIETTE** pur mo nate
erano in veste, che da verdi penne
percosse traean dietro e (2)**VENTILATE**.
L'un poco sovra noi a star si venne,
e l'altro scese in l'opposita (1)**SPONDA**,
sì che **LA GENTE** in mezzo si contenne. [*le*

e fa fuggir le fiere e li pastori.
Li occhi mi sciolse e disse: "Or drizza il
nerbo

anime si radunano]

del viso su per quella schiuma antica
per indi ove quel fummo è più acerbo."

Ben discernèa in lor la testa bionda;
ma ne la faccia l'occhio si smarria,
come virtù ch'a troppo si confonda.

Come le rane innanzi a la nimica
BISCIA per l'acqua si dileguan tutte,
fin ch'a la terra ciascuna s'abbica,
vid' io più di **MILLE ANIME** distrutte
fuggir così dinanzi ad un ch'al passo
passava Stige con le piante asciutte. [*le*
anime si disperdono]

«Ambo vegnon del grembo di Maria»,
disse Sordello, «a guardia de la valle,
per lo **SERPENTE** che verrà vie via».

Dal volto rimovea quell'**AERE** grasso,
menando la sinistra innanzi spesso;
e sol di quell' angoscia pareo lasso.

Ond' io, che non sapeva per qual calle,
mi volsi intorno, e stretto m'accostai,
tutto gelato, a le fideate spalle.

Ben m'accorsi ch'elli era da ciel messo,
e volsimi al maestro; e quei fè segno
ch'i' stessi queto ed inchinassi ad esso.

E Sordello anco: «Or avvalliamo omai
tra le grandi ombre, e parleremo ad esse;
grazioso fia lor vedervi assai».

Ahi quanto mi pareo pien di disdegno!
Venne a la porta e con una verghetta
l'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno

Solo tre passi credo ch'i' scendesse,
e fui di sotto, e vidi un che mirava
pur me, come conoscer mi volesse.

[*nell' «aere grasso» apre una porta **SERRATA**].*

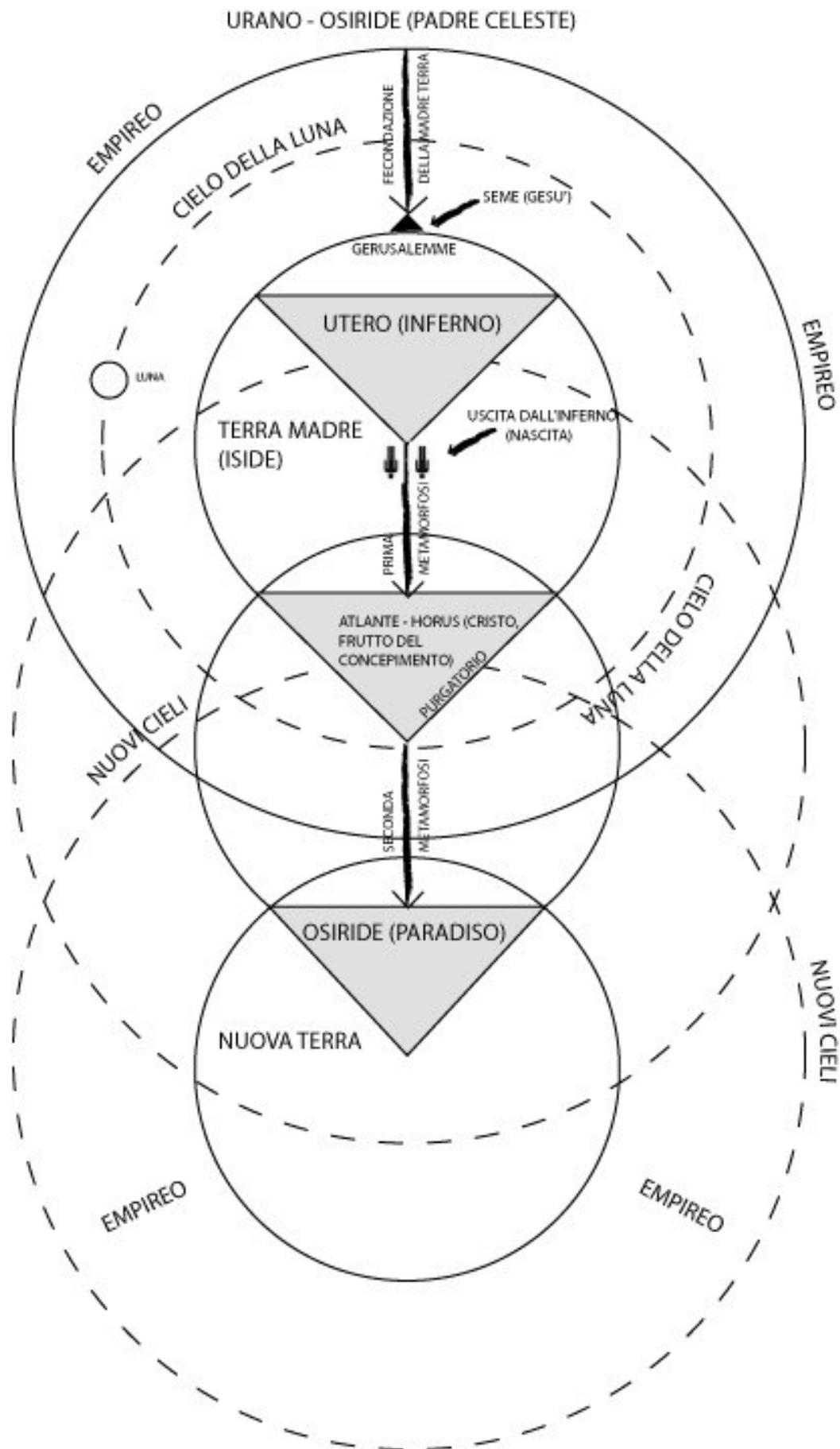
Temp' era già che 'l **AERE** s'annerava,
ma non sì che tra li occhi suoi e ' miei
non dichiarisse ciò che pria **SERRAVA**.

Bisogna dunque realmente *aguzzare gli occhi* per “trapassare” il velo di queste terzine, che sono già di per sé sufficienti a cogliere la struttura della *Commedia*. Azioni, emozioni provate ed eventi nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* sono in stretta correlazione. A volte si tratta di impressioni antitetiche (come il vento «superbo» nell'*Inferno* e l'«esercito gentile...umile» nel *Purgatorio*; anime che si disperdono nella prima cantica e anime che si radunano nella seconda) . Nell'*Inferno* una similitudine è incentrata sui «rami»; nel *Purgatorio* si parla invece di «fogliette». La «biscia» della similitudine infernale è un «serpente» nella seconda cantica, e così via. Tanto basta per notare come Dante stia osservando in entrambi i casi la stessa scena dinanzi a lui, ma nell'allegoria egli si trova in due stati di esistenza differenti. O meglio, come si intende dimostrare qui, Dante sta osservando due differenti età del mondo, nelle quali le vicende umane sono trasfigurate, rispettivamente, in positivo o in negativo.

Prime conclusioni

Siamo giunti, a questo punto, a dedurre dalle evidenze un dato di fatto strutturale: la *Divina Commedia* è “progettata” come ‘simulazione’ tre realtà parallele, quasi come si trattasse di tre universi coesistenti. La fenomenologia delle religioni è stata in grado di discernere, nel mare di simboli utilizzati da Dante, quelli che possono avere avuto maggiore capacità veicolante, cioè i simboli nei quali il poeta fiorentino ha celato la chiave per accedere al senso anagogico.

La triplice struttura si innesta nel tronco di una tradizione molto antica: si è fatto riferimento ai misteri di Iside, ed in effetti la dinamica escatologica appare descritta secondo il processo di rigenerazione di Osiride. In uno schema semplice, i tre regni appaiono come illustrato nella pagina seguente:



Ci siamo già soffermati, pur se non lungamente, sulla teoria dei cicli cosmici presente in modalità differenti ma simili nelle varie tradizioni (inclusa quella virgiliana). Incanalandosi in una tradizione assai antica, Dante sintetizza in un acrostico inverso la perdita progressiva della vera conoscenza. E, rimandando indirettamente ai miti che vedevano la Sapienza decaduta cadere nel mondo dal cielo – e soprattutto basandosi sul *De Consolatione philosophiae* di Boezio - Dante descrive la *Sophia* vestita di stracci; le assegna nascostamente un posto nel *Purgatorio*, e infine la descrive in trepidante attesa di risalire fin nel cielo dal suo eterno compagno, lo Spirito.

Il personaggio di Sapia è sempre rimasto avvolto nel mistero, dato che le vicende narrate nella *Commedia* al suo riguardo non appaiono documentate da nessuna parte. Eppure, i versi di Dante (*Pg XIII, 97-129*) hanno una risposta anagogica al mistero, purché li si voglia leggere con grande attenzione:

Questo mi parve per risposta udire
più innanzi alquanto che là dov'io stava,
ond'io mi feci ancor più là sentire.

Tra l'altre vidi un'ombra ch'aspettava
in vista; e se volesse alcun dir 'Come?',
lo mento a guisa d'orbo in sù levava.

«Spirto», diss'io, «che per salir ti dome,
se tu se' quelli che mi rispondesti,
fammiti conto o per luogo o per nome».

«Io fui sanese», rispuose, «e con questi
altri rimendo qui la vita ria,
lagrimando a colui che sé ne presti.

Savia non fui, avvegna che Sapia
fossi chiamata, e fui de li altrui danni
più lieta assai che di ventura mia.

E perché tu non creda ch'io t'inganni,
odi s'*i' fui, com'io ti dico, folle,*
già discendendo l'arco d'i miei anni.

Eran li cittadin miei presso a Colle
in campo giunti co' loro avversari,
e io pregava Iddio di quel ch'e' volle.

Rotti fuor quivi e vòlti ne li amari
passi di fuga; e veggendo la caccia,
letizia presi a tutte altre dispari,
tanto ch'io volsi in sù l'ardita faccia,
gridando a Dio: "Omai più non ti temo!",
come fé 'l merlo per poca bonaccia.

Pace volla con Dio in su lo stremo
de la mia vita; e ancor non sarebbe
lo mio dover per penitenza scemo,

se ciò non fosse, ch'a memoria m'ebbe
Pier Pettinaio in sue sante orazioni,
a cui di me per caritate increbbe.

Noi ci soffermeremo poi su queste terzine. Al momento, è sufficiente soffermarsi su pochi versi emblematici, in grado di allertare quanti percorrono le strade anagogiche della *Commedia*. Nessun particolare, preso di per sé, costringe a forzare le interpretazioni più immediate; ad una prima analisi, cioè, ci si sente subito autorizzati a considerare la vicenda della senese da un punto di vista esclusivamente storico-filologico.

Tuttavia, è già curioso l'esordio di un'anima che, fra tutte, ai vv 94-6 prende la parola ed apre con una affermazione sopraffina: ognuna di loro è *cittadina d'una vera città*.

«O frate mio, *ciascuna è cittadina
d'una vera città*; ma tu vuo' dire
che vivesse in Italia peregrina».

Sapia dà, nei primi due versi, una risposta non richiesta, che va interpretata analogicamente; subito dopo però scende negli altri tre sensi interpretativi, e mostra di avere inteso bene cosa Dante si stesse domandando.

Il problema può sorgere qualora ci si domandi se tutti siano cittadini per adozione (poiché si tratta del paradiso, e se si accetta il creazionismo non si può che nascere nel mondo) o per nascita! In quest'ultimo caso andrebbe premessa una concezione di fondo platonica, che però rientrerebbe essenzialmente nel senso anagogico, poiché in contrasto col già citato creazionismo. Eppure, anche in tale caso, *qualcuno* che non sia Dio era già nel cielo prima che il mondo fosse; l'eccezione deve essere presa in esame, e non ci sono molte alternative da considerare; anzi, ce n'è una sola:

²²[...] Il Signore mi ha creato all'inizio della sua attività, prima di ogni sua opera, fin d'allora. ²³*Dall'eternità sono stata costituita, fin dal principio, dagli inizi della terra* [corsivo nostro]. ²⁴Quando non esistevano gli abissi, io fui generata; quando ancora non vi erano le sorgenti cariche d'acqua; ²⁵prima che fossero fissate le basi dei monti, prima delle colline, io sono stata generata. ²⁶Quando ancora non aveva fatto la terra e i campi, né le prime zolle del mondo; ²⁷quando egli fissava i cieli, io ero là; quando tracciava un cerchio sull'abisso; ²⁸quando condensava le nubi in alto, quando fissava le sorgenti dell'abisso; ²⁹quando stabiliva il mare e i suoi limiti, sicché le acque non ne oltrepassassero la spiaggia; quando disponeva le fondamenta della terra, ³⁰allora io ero con lui come architetto ed ero la sua delizia ogni

giorno, mi rallegravo davanti a lui in ogni istante; ³¹mi ricreavo sul globo terrestre, ponendo le mie delizie tra i figli dell'uomo. ³²Ora, figli, ascoltate: beati quelli che seguono le mie vie! ³³Ascoltate l'esortazione e siate saggi, non trascuratela! ³⁴Beato l'uomo che mi ascolta, vegliando ogni giorno alle mie porte, per custodire attentamente la soglia. ³⁵Infatti, chi trova me trova la vita, e ottiene favore dal Signore; ³⁶ma chi pecca contro di me, danneggia se stesso; quanti mi odiano amano la morte.²⁴⁹

Il Secondo Discorso della Sapienza si caratterizza proprio per l'affermazione della preesistenza, prerogativa che verrà ribadita nel testo giovanneo, celebre anche per i suoi contorni gnostici; la Sapienza viene qui chiamata *logos*: la Saggiamente si incarna in Gesù stesso, e in varie tradizioni gnostiche Cristo è lo sposo di Sophia, l'ultimo degli eoni:

¹In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. ²Hoc erat in principio apud Deum ³omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil quod factum est; ⁴in ipso vita erat et vita erat lux hominum ⁵et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt.²⁵⁰

E' opportuno qui notare anche che Santa Ildegarda di Bingen (Bermersheim 1098 – Bingen 1179) riferì di avere avuto una visione nella quale le apparve Sophia, nobilmente vestita e ingioiellata: fu lei, nell'Europa occidentale medievale, a riportare in auge il mito nella forma cristianizzata.²⁵¹

Scrive H. Crouzel parlando circa il pensiero di Origene:

L'unione del Verbo con la natura umana è, secondo la dottrina della preesistenza delle anime, anteriore all'incarnazione poiché l'anima umana del Verbo fu creata insieme alle altre anime nella preesistenza: mediante la sua unione con il Verbo essa era "sotto la forma di Dio", impeccabile, e Cristo, nella sua umanità, è quindi sposo della Chiesa che, nella preesistenza, era formata dall'insieme delle altre anime. Per riscattare la sua sposa decaduta [la *ἐκκλησία*, cioè la sapienza in terra], Egli si è incarnato nel seno di Maria e con lui il Verbo. Egli rivela la divinità agli uomini traducendola in persona umana. Questa anima è, nella passione, abbandonata in riscatto a Satana, discende nell'Ade

²⁴⁹ P_V 8, 22-36, in *La Bibbia*, a cura di F. Dalla Vecchia..., 1431-2.

²⁵⁰ Gv 1, 1-4, testo della *Nova Vulgata*.

²⁵¹ Cf. R. TERMOLEN, *Ildegarda di Bingen. Biografia*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2001.

dove libera le anime dei giusti defunti conducendole con sé nella sua ascensione.²⁵²

Sapia si riferisce dunque alla città di Dio, eppure chiaramente mostra di aver compreso il senso della domanda di Dante: ai vv. 95-95 infatti precisa:

«[...] Tu vuo' dire
che vivesse in Italia peregrina».

«Questa correzione, per alcuni inopportuna e ingiustificata», scrive la Chiavacci Leonardi,

si rivelerà, oltre che importante a determinare l'atmosfera del *Purgatorio*, dove le divisioni di parte e di nazione sono superate nella concordia dei figli di Dio, anche essenziale al personaggio che qui parla, che da quelle divisioni cittadine fu appunto indotto al peccato, come narrerà.²⁵³

In realtà Sapia introduce il discorso con una digressione per segnalare ai lettori che lei, personaggio inquadrabile storicamente, nel suo comportamento 'emblematico' si rivelerebbe proiezione terrena di una entità celeste. Inizia così a fornire indizi. Per quanto concerne i riferimenti biblici si è già accennato; si deve andare poi ai vv. 109-110 per individuare il secondo elemento di rilevanza anagogica:

Savia non fui, avvegna che Sapia
fossi chiamata

Qui Dante suggerisce un'antinomia, a dispetto del senso letterale: l'ultimo personaggio che ci si aspetterebbe di scoprire *non savio* è la savietà personificata, cioè la Sapienza, Sophia. Eppure, i versi – sussurra il poeta al lettore molto attento alle suggestioni – andrebbero letti come segue:

Savia non fui, avvegna che Sofia
fossi chiamata

²⁵² H. CROUZEL in *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, II, a cura di A. Di Berardino, Casale Monferrato, Marietti, 1984, 2528-9.

²⁵³ *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi..., 392.

Oppure:

Savia non fui, avvegna che Sapienza
fossi chiamata

Ciò è pienamente in linea coi miti gnostici, che descrivono la caduta dal cielo di Sophia a causa del suo peccato, un peccato di presunzione. Dante, come vedremo oltre, ai vv. 113-114 pone in relazione la caduta di Sapia-Sapienza con le teorie stoiche, che descrivevano l'umanità come soggetta a cicli nel corso dei quali la conoscenza delle cose celesti (la Sapienza, appunto) va e viene con periodicità. Ed è perciò che Ella, in una fase della sua vita plurimillennaria, si smarrisce:

odi s'ì' fui, com'io ti dico, folle,
già discendendo l'arco d'ì' miei anni.

L'episodio narrato da Sapia, potremmo dire noi, sembra ricalcare vagamente, la storia di Elena di Troia, per la quale i più grandi eroi greci e troiani in un modo nell'altro – anche se non per sua volontà – si precipitarono in una guerra lunga e logorante. Senza entrare in questioni ermeneutiche che meriterebbero da sole un altro volume di studi, possiamo affermare qui che sia Elena che la dantesca Sapia appaiono essere elementi di una stessa matrice, per la quale gli uomini che vivono intorno ai due personaggi, progressivamente, entrano in conflitto tra loro e scatenano il caos, ed appaiono come in preda alla follia (loro sì, si mostrano folli nelle guerre fratricide).

Chiaramente, qualunque conflitto risulta essere un effetto della perdita della saggezza, se la morale universale postula la pace come un ideale supremo (e ciò accade con pochissime eccezioni). Ecco dunque che anche la tematica della guerra appare legata alla perdita della sapienza: in un ciclo storico l'umanità perde la visione delle cose celesti, ed è la tragedia.

Senza adesso soffermarci sui miti gnostici (lo faremo poi) si può anche solo osservare (ed è già ermeneuticamente sufficiente, al momento) che la donna che grida a Dio «*Ormai più non ti temo!*» altro non fa che lanciare a Dio una sfida sul solco di quanto si legge in Gn 3, 4-5:

⁴Ma il serpente disse alla donna: «Non morirete affatto! ⁵Anzi, Dio sa che, quando voi ne mangiaste, si aprirebbero i vostri occhi e diventereste come Dio, conoscendo il bene e il male».254

Ancora una volta siamo dentro una cornice sapienziale. Quanto segue oltre, ai vv. 123-124, describe in estrema sintesi allegorica il ritorno della sapienza tra gli uomini alla fine di un ciclo storico:

Pace volli con Dio in su lo stremo
de la mia vita;

Si termina con la citazione del Beato Pietro Pettinaio, del quale parleremo: un esempio di virtù e di saggezza presso i suoi concittadini. Proprio la sua semplice vita, l'essenza della sua biografia, è storicamente ben documentata. Nulla si sa invece delle preghiere che gli vengono attribuite per Sapia.

In breve, tutta la pericope orbita attorno al tema della sapienza: le allusioni mitiche sono moltissime, come anche non mancano riferimenti biblici importanti. Ma la soluzione del mistero nascosto in Sapia non poteva che essere innestata nel basamento misterico della *Commedia* che, in un acrostico inverso, pare esplicitare le teorie stoiche (ed appartenenti ad una tradizione universale) della sapienza, che riappare tra gli uomini dopo un periodo di occultamento (l'analogo del *Kali Yuga* dei *Purana*). Ecco dunque che, tra le terzine di Sapia, ai versi 94-124, dal basso all'alto si può leggere PREESISTO:

«**O** frate mio, ciascuna è cittadina
d'una vera città; ma tu vuo' dire
che vivesse in Italia peregrina».

Questo mi parve per risposta udire
più innanzi alquanto che là dov' io stava,
ond' io mi feci ancor più là sentire.

Tra l'altre vidi un'ombra ch'aspettava
in vista; e se volesse alcun dir `Come?',
lo mento a guisa d'orbo in sù levava.

«**S**pirto», diss' io, «che per salir ti dome,
se tu se' quelli che mi rispondesti,
fammiti conto o per luogo o per nome».

«**I**o fui sanese», rispuose, «e con questi
altri rimendo qui la vita ria,
lagrimando a colui che sé ne presti.

254 *La Bibbia*, a cura di F. Dalla Vecchia..., 77.

Savia non fui, avvegna che Sapìa
fossi chiamata, e fui de li altrui danni
più lieta assai che di ventura mia.

E perché tu non creda ch'io t'inganni,
odi s'i' fui, com' io ti dico, folle,
già discendendo l'arco d'i miei anni.

Eran li cittadin miei presso a Colle
in campo giunti co' loro avversari,
e io pregava Iddio di quel ch'e' volle.

Rotti fuor quivi e vòlti ne li amari
passi di fuga; e veggendo la caccia,
letizia presi a tutte altre dispari,
tanto ch'io volsi in sù l'ardita faccia,
gridando a Dio: ``Omai più non ti temo!``,
come fé 'l merlo per poca bonaccia.

Pace volli con Dio in su lo stremo
de la mia vita; e ancor non sarebbe
lo mio dover per penitenza scemo,
se ciò non fosse, ch'a memoria m'ebbe
Pier Pettinaio in sue sante orazioni,
a cui di me per caritate increbbe.

L'acrostico inverso è interrotto da una Q al v. 97 e da una T al v. 121 (che è stata contrassegnata in corsivo). Al momento, non ci si soffermerà su tali deframmentazioni, la cui ispirazione andrebbe ricercata nel *De consolatione philosophiae* (I, I), che sembra essere la fonte alla quale Dante attingerebbe per rivestire il personaggio Sapìa di un alone mitico. Boezio infatti narra:

Haec dum mecum tacitus ipse reputarem querimoniamque
lacrimabilem stili officio signarem, astitisse mihi supra verticem visa
est mulier reverendi ad modum vultus, oculis ardentibus et ultra
communem hominum valentiam perspicacibus, colore vivido atque
inexausti vigoris, quamvis ita aevi plena foret, ut nullo modo nostrae
crederetur aetatis, statura discretionis ambiguae. (...) Vestes erant
tenuissimis filis subtili artificio indissolubili materia perfectae, quas, uti
post eadem prodente cognovi, suis manibus ipsa texuerat; quarum
speciem, veluti fumosas imagines solet, caligo quedam neglectae
vetustatis obduxerat. *Harum in extremo margine Π Graecum, in supremo vero*
⊕ *legebatur intextum atque in utrasque litteras in scalarum modum gradus*
quidam insigniti videbantur, quibus ab inferiore ad superius elementum esset

*ascendus. Eandem tamen vestem violentorum quorundam sciderant manus et particulas, quas quisque potuit, abstulerant [corsivo nostro].*²⁵⁵

Ed è dunque probabilmente qui che Dante ha avuto per l'idea generale degli acrostici inversi, ispirandosi ai gradini che, come scala, «andavano dall'una all'altra lettera, di modo che su di essi si poteva salire 'dal basso all'alto'». Egli si concentra sulla *sophia* e scrive l'acrostico *PRESISTO*, frammentandolo per rappresentare gli strappi sulla veste di Filosofia; tale veste, scrive Boezio, «era stata lacerata dalle mani di alcuni violenti, le quali avevano strappato delle piccole parti di essa». Dante interpreterà questa perdita di unità ricollegandosi alle teorie dei cicli dell'umanità, e facendo riferimento all'età nella quale le cose celesti si raffreddano e condensano, precipitando nel mondo terreno.

Riproponendoci di tornare su *PRESISTO* alla fine della trattazione, possiamo però concludere di aver individuato, in questo acrostico inverso, uno degli elementi chiave, importante quanto è più di CAOS nel canto XIX.

Ormai, considerati complessivamente gli elementi di cui disponiamo, abbiamo fugato i dubbi più forti sul fatto che Dante stia descrivendo un processo storico e cosmologico; un processo che, dapprima, conduce il mondo alla perdita della saggezza e della conoscenza delle verità celesti, ed 'Caos' si impadronisce delle menti umane. Scendono le tenebre nel mondo, e si precipita tutti nell'abisso. Eppure, tale discesa non è che la premessa necessaria per un cammino di rigenerazione: non c'è nuova vita senza che prima si muoia all'esistenza vecchia. Così d'altra parte era stata anche l'avventura di Lucio, prima che fosse iniziato ai misteri di Iside coi quali, sul piano anagogico, la *Commedia* appare in relazione stretta. Abbiamo già citato il passo la cui traduzione italiana suona:

²⁵⁵ SEVERINO BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, a cura di C. Moreschini, Torino, UTET, 2006, 82 e 84. Trad. it.: «Mentre io facevo, in silenzio, tra di me queste considerazioni, e segnavo, con il lavoro del mio stilo, lamenti bagnati di lacrime, mi sembrò di vedere ritta sopra il mio capo una donna di aspetto assolutamente venerabile in volto, con gli occhi sfavillanti e acuti più della normale capacità umana; vivo era il suo colorito e inesausta la sua vigoria, sebbene fosse così avanzata d'età che in nessun modo si poteva credere che appartenesse alla nostra epoca, mentre la sua statura era indefinita. (...) Le sue vesti erano tessute con stoffa non lacerabile, con sottilissimi fili e a regola d'arte: se le era lavorata lei stessa con le sue mani, come poi mi disse; a vedersi, come avviene per i quadri anneriti dal fumo, esse erano state offuscate dalla caligine, se così la si può chiamare, di una trascurata vetustà. *Nel lembo estremo, in basso, si poteva leggere una Pi Greca, intessuta, in quello superiore una Theta, e si scorgevano i segni di alcuni gradini che, come una scala, andavano dall'una all'altra lettera, di modo che su di essi si poteva salire dal basso all'alto. Tuttavia la veste di cui stiamo parlando era stata lacerata dalle mani di alcuni violenti, le quali avevano strappato delle piccole parti di essa, quelle che ciascuno aveva potuto prender per sé [corsivo nostro]*» (ivi, 83 e 85).

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Io arrivai ai confini della morte, posai il piede sulla soglia di Proserpina²⁵⁶, e poi tornai indietro passando attraverso tutti gli elementi: nella notte vidi risplendere il chiaro fulgore del sole; mi avvicinai agli dei degli inferi e a quelli del cielo, e li adorai da vicino²⁵⁷.

Veramente, la storia dell'asino Lucio appare in definitiva come una fonte letteraria assai vicina al poema di Dante, ed probabile che egli avesse presente le frasi citate quando immaginava il suo viaggio dalla «selva oscura» all'*Empireo*.

Ma abbiamo appena letto che il protagonista del racconto di Apuleio *nella notte vide risplendere il chiaro fulgore del sole*: «nocte media vidi solem candido coruscatem lumine». ²⁵⁸ Ebbene, quello che vede Dante là dove negli inferi è più buio, cioè nell'ultima parte dell'inferno, nella Giudecca, è proprio 'IL SOLE'!

Io non mori' e non rimasi vivo;
 pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
 qual io divenni, d'uno e d'altro privo.

Lo 'mperador del doloroso regno
 da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;
 e più con un gigante io mi convegno,
 che i giganti non fan con le sue braccia:
 vedi oggimai quant' esser dee quel tutto
 ch'a così fatta parte si confaccia.

Sel fu sì bel com' elli è ora brutto,
 e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
 ben dee da lui procedere ogni lutto.

Oh quanto parve a me gran meraviglia
 quand' io vidi tre facce a la sua testa!
 L'una dinanzi, e quella era vermiglia;

Ialtr' eran due, che s'aggiugnieno a questa
 sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
 e sé giugnieno al loco de la cresta:

e la destra pareva tra bianca e gialla;
 la sinistra a vedere era tal, quali

²⁵⁶ Ricordando la preghiera citata alla nota 96, dove si citava XI, 2 dell'*Asino d'Oro*, per il quale la luna era identificata con Proserpina, capiamo da questo passo che, poiché la luna è nascosta nel simbolo della porta di *Inf* III, 1-3, Dante con l'ingresso attraverso essa ha voluto percorrere lo stesso itinerario di Lucio. Nel canto III, infatti, anche Dante entra nell'inferno posando «il piede sulla soglia di Proserpina».

²⁵⁷ APULEIO, *L'asino d'oro...*, 457.

²⁵⁸ *Ivi*, 456.

vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.²⁵⁹

Ovviamente, la prima conclusione che se ne potrebbe trarre è che l'allegoria di Dante si riferisca, in ultima analisi, ad un rituale iniziatico il cui protagonista è Dante stesso. Ciò è probabilmente vero, ma non è questo il senso anagogico. Infatti, poiché – come ricordava Guénon – i rituali iniziatici riproducono il processo cosmogonico, la soluzione del mistero va cercata proprio nel processo di rigenerazione del mondo, della creazione che *gema per le doglie del parto*, come scriveva il già citato San Paolo.

Oltretutto, a smentire l'ipotesi di una iniziazione dantesca come quarto senso della *Commedia* vi sarebbe la presenza di Sapia-Sapienza: un elemento 'essenzialmente' di rilevanza universale (come Caos, d'altronde) che non avrebbe senso inserire nella storia di un'esperienza personale: se PREEESISTO e CAOS sono presenti, si tratta 'quantomeno' di una vicenda che coinvolge l'intero genere umano, e dunque di una storia di redenzione osservata su scala planetaria.

Le cose in realtà sono ancora più complesse. Partendo da IL SOLE, facciamo alcune considerazioni in base a quanto finora scoperto, anche perché, se tradizioni simbolicamente distinte (nel nostro caso i misteri di Iside ed Osiride da una parte, l'apocatastasi dall'altra) andassero davvero considerate come espressioni di un'unica tradizione, allora si potrebbe scoprire che Dante riesce realmente a combinare elementi diversi e distanti (ma provenienti da una stessa matrice gnoseologica) in uno stesso sistema teologico.

Quest'ultimo acrostico può porre dei dubbi perché è interrotto dalla C al verso 31. In realtà, a nostro avviso, l'interruzione è un ulteriore elemento a favore della sua reale esistenza, poiché la C separa l'articolo determinativo dal nome. In un punto così carico di simbolismi, Dante – attento a scrivere acrostici nei momenti opportuni – difficilmente avrebbe scritto dei versi con iniziali tanto cariche di ambiguità (e di esoterismo); in caso di acrostico accidentale proprio su Lucifero, secondo noi, egli avrebbe avvertito l'esigenza di chiarire. Ciò ci induce a concludere dunque che IL SOLE appare realmente un acrostico che veicola un messaggio importante.

²⁵⁹ XXXIV, 25-45.

La chiave del mistero: l'apocatastasi di Origene. Lucifero redento.

Ancor prima di incontrare l'acrostico tra i versi relativi a Lucifero, in realtà, ci saremmo dovuti soffermare su un canto che racchiude in sé un eccezionale enigma; un enigma che è stato così ben mascherato da impedire che un profano si rivolgesse la più banale delle domande: che ci fa Satana nel canto VIII del *Purgatorio*?

Una domanda incredibilmente semplice per l'enormità della risposta. Satana è lì; lo è realmente: non si tratta di un simbolo, non c'è metafora né ci si può sbagliare: quel personaggio della *Valletta dei Principi* appare davvero essere «il Principe di questo mondo», cioè Satana.²⁶⁰ Egli è anche indicato come «Principe dei demoni».

Non serve, per dare autorità alle spiegazioni tradizionali, aggrapparsi al simbolismo; perché quello rappresentato è senz'altro un demone, anzi il Demone per eccellenza, e lo si vede dalla descrizione che Dante ne fornisce, alludendo all'astuzia e al modo subdolo in cui si affacciano le tentazioni. Osserviamolo entrare in scena:

Da quella parte onde non ha riparo
la piccola vallea, era una biscia,
forse qual diede ad Eva il cibo amaro.
Tra l'erba e ' fior venìa la mala striscia,

²⁶⁰ Gv 12, 31; 14, 30; 16, 11. Egli è anche indicato come «principe dei demoni», e prende il nome di Beelzebul (Mt 10, 25; 12, 24.27; Mc 3, 22; Lc 11, 15). Come scrive G. Corti (in *La Bibbia*, a cura di F. Dalla Vecchia..., 743), si trattava di una divinità cananea (cfr. 2Re 1, 2-3, in *ibidem*: «²Acazia cadde dalla finestra del piano superiore in Samaria e rimase ferito. Allora inviò messaggeri con quest'ordine: «Andate a interrogare Baal-Zebub, dio di Accaron, per sapere se guarirò da questa infermità». ³Ma l'angelo del Signore disse a Elia il Tisbita: «Su, va' incontro ai messaggeri del re di Samaria. Di' loro: non c'è forse un Dio in Israele, perché andiate a interrogare Baal Zebub, dio di Accaron?»»). Il santuario della divinità era ad Accaron, una delle cinque città filistee, l'attuale Aqir, a 15 km a sud-est di Giaffa. Il nome della divinità, così come lo abbiamo, è frutto di una deformazione della sagacia popolare verso una divinità straniera. La formulazione attuale Baal-Zebub significherebbe «signore delle mosche». I vangeli invece hanno conservato l'onomastica originale (...) che significa Baal-Principe» (*ibidem*). Al riguardo Adalberto Sisti scrive invece che Beelzebul è un «nome composto, di origine semitica, ma di etimologia incerta. Tra le varie interpretazioni proposte, si possono segnalare le due più comuni. E cioè: quelle di coloro che lo fanno equivalere a «signore (dio) del sudiciume», intendendo con questo ultimo termine, in conformità all'uso che ne facevano i rabbini, i sacrifici offerti alle divinità pagane; e quella di altri che ritengono significasse «signore (dio) delle dimore o delle abitazioni» (cfr. Mt 10, 25), ossia dei luoghi sottomessi al dominio di Satana. Dalle parole dell'evangelista sembra che fosse la stessa cosa che il «principe dei demoni», ma anche in questo caso non si vede il nesso tra il nome (in qualunque modo inteso) e la realtà significata, che tuttavia resta sempre il principe del male (*Marco*, a cura di A. Sisti, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 1997, 200-1)..

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dosso
leccando come bestia che si liscia.²⁶¹

Non c'è molto da sbagliare, dal momento che «la bestia si liscia per meglio sedurre [...]. Tutto l'atto del serpente - il venir tra i fiori, il volgere la testa, il lisciarsi - esprimono il subdolo comportamento del seduttore».²⁶² Robert Hollander interpreta inequivocabilmente questo passo:

We have seen this 'snake' before, in *Inferno* XXXIV, imprisoned for his arrogant assault on God. Now we see him replaying his role in the Fall, licking himself in prideful self-absorption as he plans another assault, now that he has lost his first battle, upon humankind. Both Sordello's urgency in interrupting Virgil's notice of the heavens' beauties and the fact that no opposition has as yet deployed its forces have the effect of creating uncertainty (and fear) in the naïve onlooker and in the reader. This serpent seems dangerous indeed, as he was when he tempted Eve in Eden, but in fact is not, as we presently discover.

Non è sufficiente un'interpretazione esclusivamente allegorica: «sul piano allegorico, l'erba e i fiori sono gli splendori mondani, strumento della tentazione diabolica. Anche il leccarsi il dorso è allusivo dell'astuzia con cui la tentazione penetra e lusinga».²⁶³ In realtà, la descrizione che ne fornisce Dante è nel solco di quanto si trova scritto in Gn 3, 1: «¹Sed et serpens erat callidior cunctis animantibus terrae quae fecerat Dominus Deus, qui dixit ad mulierem: “cur praecepit vobis Deus ut non comederetis de omni ligno paradisi?”».²⁶⁴

Ecco l'animale “astuto” del canto VIII: a ben vedere, non esiste ragion sufficiente per affermare che il serpente della *valletta* sia diverso da quello del giardino del Genesi. Può trarre in inganno il postulare che il demone, eternamente dannato, per la dottrina della Chiesa non potrà mai avere altro destino che l'inferno. Ma se qui siamo sul piano anagogico, e se esso include l'esoterismo cristiano (che coesiste con la tradizione ecclesiastica quando non pretende di affermarsi come ‘verità’) allora l'alternativa diventa ammissibile;

²⁶¹ Pg VIII, 97-102.

²⁶² *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi..., 248.

²⁶³ *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di T. Di Salvo..., 140.

²⁶⁴ Trad. it.: 'Ma il serpente era la più astuta di tutte le fiere della steppa che Jahweh-Elohim aveva fatto, e disse alla donna: “E' dunque vero che Elohim ha detto: non dovete mangiare di tutti gli alberi del giardino?”» (*Genesi*, a cura di E. Testa..., 83).

diventa 'possibile'. A Dante basta solo non confondere senso anagogico e senso letterale (cosa che, come detto e ripetuto, lo farebbe cadere nell'eresia).

Ed è così che, per la banalità dell'indizio - invisibile a causa della sua enormità - Satana ha potuto rimanere anonimo nella *valletta* per settecento anni, e nella sua discrezione lì rimarrà, senza creare troppi turbamenti. A questo punto, non farebbe più meraviglia se lo stesso antico serpente, che nell'*Inferno* è Lucifero, si trovasse anche nel *Paradiso*. Se i tre piani paralleli di esistenza sono allegorici di un processo di restaurazione universale, allora non ci sarebbe da sorprendersi a trovare Lucifero nella terza cantica.

Ma dove cercarlo? Si potrebbe ipotizzare che, se nell'*Inferno* egli affonda nel ghiaccio dove la dannazione è massima, nel *Paradiso* egli occuperà probabilmente il posto della massima beatitudine. Questa affermazione è pienamente evangelica, se ricordiamo la parabola del Figliol Prodigo di Lc 15, 11-32.

«Riguardo all'apocatastasi», scrive H. Crouzel,

essa deriva da 1Cor 15,23-26²⁶⁵: non ha carattere panteistico, e se certi testi sembrano affermare la salvezza finale del demonio e dei dannati, altri vanno in senso contrario e la *Lettera agli amici di Alessandria* lo nega espressamente. Origene non ha una chiara visione di questo problema: in realtà *si tratta di farne una grande speranza e il farne una teoria rigorosa è incompatibile con il fortissimo accento che egli pone sul libero arbitrio* [corsivo mio].²⁶⁶

Ma l'origenismo trova *humus* anche in Rm 5, perché San Paolo afferma:

¹⁵quid ergo peccavimus quoniam non sumus sub lege sed sub gratia absit ¹⁶nescitis quoniam cui exhibetis vos servos ad oboediendum servi estis eius cui oboeditis sive peccati sive oboeditionis ad iustitiam ¹⁷gratias autem Deo quod fuistis servi peccati oboeditis autem ex corde in eam formam doctrinae in qua traditi estis ¹⁸liberati autem a peccato servi facti estis iustitiae ¹⁹humanum dico propter infirmitatem carnis vestrae sicut enim exhibuistis membra vestra servire inmunditiae et iniquitati ad iniquitatem ita nunc exhibete membra vestra servire

²⁶⁵ «²³Ma ciascuno al suo posto. Prima Cristo, che è la primizia; poi, alla sua venuta, quelli di Cristo; ²⁴quindi la fine, quando consegnerà il Regno a Dio Padre, dopo aver annientato ogni principato, potestà e potenza. ²⁵Deve infatti regnare *finché non abbia posto tutti i nemici sotto i suoi piedi*. ²⁶L'ultimo nemico ad essere annientato sarà la morte, perché *ogni cosa ha sottoposto ai suoi piedi*» (*Lettere di San Paolo*, a cura di P. Rossano, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 1998, 176).

²⁶⁶ In: *Dizionario patristico...*, 2530.

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

iustitiae in sanctificationem ²⁰cum enim servi essetis peccati liberi fuistis iustitiae ²¹quem ergo fructum habuistis tunc in quibus nunc erubescitis nam finis illorum mors est ²²nunc vero liberati a peccato servi autem facti Deo habetis fructum vestrum in sanctificationem finem vero vitam aeternam ²³stipendia enim peccati mors gratia autem Dei vita aeterna in Christo Iesu Domino nostro.²⁶⁷

²⁰La legge subentrò affinché si moltiplicasse la trasgressione; ma dove si moltiplicò il peccato, sovrabbondò la grazia, ²¹affinché, come regnò il peccato nella morte, così anche la grazia regni mediante la giustificazione per la vita eterna in grazia di Cristo nostro Signore».²⁶⁸

Nulla è detto di definitivo, ma la «sovrabbondanza» di misericordia non ha mancato di alimentare le speranze più ardite di grandi pensatori cristiani: Origene, come scrive il Crouzel, non aveva alcuna certezza circa il destino ultimo di ogni uomo e dei demoni, ma non metteva confini alla grazia di Dio. Solo successivamente si osò affermare come verità quel che poteva al più essere una speranza: non si poteva però cancellare un inferno che, nel suo ruolo, fungeva da garante della libertà umana anzitutto, ed in secondo luogo garantiva l'esistenza di una morale contro ogni possibile deriva 'relativista'. Fu così che si giunse alla condanna del Concilio di Costantinopoli del 553.

Del resto, non traspariva già qualcosa in nel *De consolatione philosophiae* (I, VI), quando enigmaticamente Filosofia gli parlava, e lui replicava incerto?

«Sed dic mihi, meministine quid sis rerum finis quove totius naturae tendat intentio? – Audieram, inquam, sed memoriam maeror hebetavit. – Atqui scis, unde cuncta processerint. – Novi, inquam, deumque esse respondi. – Et qui fieri potest, ut, principio cognito, quis sis rerum finis ignores?».²⁶⁹

²⁶⁷ Trad. it.: «¹⁵Ma il dono di grazia non è come la caduta: se infatti per la caduta di uno i molti morirono, molto più sovrabbondò la benevolenza di Dio e il dono della benevolenza di un solo uomo, Gesù Cristo, verso i molti. ¹⁶E non è del dono come per il peccato di uno solo: infatti il giudizio proveniente da uno solo sfocia in condanna, invece il dono di grazia partendo dai molti peccati sfocia in giustificazione. ¹⁷Se dunque per la trasgressione di uno solo la morte regnò a causa di quello solo, quanto più coloro che ricevono l'abbondanza della benevolenza e il dono della giustizia regneranno nella vita a causa del solo Gesù Cristo. ¹⁸Dunque, come a causa della colpa di uno solo si ebbe in tutti gli uomini una condanna, così anche attraverso l'atto di giustizia di uno solo si avrà in tutti gli uomini la giustificazione di vita. ¹⁹Come infatti a causa della disobbedienza di un solo uomo, i molti furono costituiti peccatori, così anche per l'obbedienza di uno solo i molti saranno costituiti giusti».

²⁶⁸ Rm 5, 15-21; *Lettere di San Paolo...*, 300-2.

²⁶⁹ SEVERINO BOEZIO, *La consolazione...*, 118.

Ma, a testimonianza della lunga tradizione origeniana, Lucifero nel *Paradiso* sembra realmente presente: se infatti prima egli era nel luogo di dannazione massima, ora va cercato dove la beatitudine è maggiore; bisogna cioè indagare dove, nei primi tre sensi interpretativi, compare Dio stesso. Secondo una terminologia valentiniana - così come Dante poteva averla appresa nell'*X Adversus Valentinianos* di Tertulliano²⁷⁰ - troviamo EON LVC, Lucifero divenuto 'eone', emanazione stessa della divinità, ai vv. 79-99 di *Pd XXXIII*:

E' mi ricorda ch' io fui più ardito
per questo a sostener, tanto ch' i' giunsi
l'aspetto mio col valore infinito.

Oh abbondante grazia ond' io presunsi
ficcar lo viso per la luce eterna,
tanto che la veduta vi consunsi!

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna;
sustanze e accidenti e lor costume,
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch' i' dico è un semplice lume.

La forma universal di questo nodo
credo ch' i' vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch' i' godo.

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa.

²⁷⁰ «Sed qui ex alia conscientia venerit fidei, si statim inveniatur tot nomina **aeonum**, tot coniuga, tot genimina, tot exitus, tot eventus, felicitates, infelicitates, dispersae atque concisae divinitatis, dubitabiturne ibidem pronuntiare, has esse fabulas et genealogias indeterminatas, quas apostoli spiritus his jam tunc pullulantibus seminibus haereticis damnare praevenit?» *Bibliotheca Patrum ecclesiasticorum latinorum selecta*, a cura di E. G. Gersdorf, VII, Lipsia, Suntibus et typis Bernh. Tauchnitz, 1841, 39. Successivamente si legge, tra l'altro: «Ecce enim secunda tetras, ermo et Vita, Homo et Hecclesia, quod in patris gloriam fruticasset, huic numero gestientes et ipsi tale quid patri de suo offerre, alios ebulliunt fetus proinde coniugales per copulam utriusque naturae. Hac Sermo et Vita decuriam **Aeonum** simul fundunt, illac Homo et Ecclesia, duos amplius, aequiparando parentibus, quia et ipsi duo cum illis decem tot efficiunt, quot ipsi procreaverunt. Reddo nunc nomina, quos decuriam dixi: Bythios et Mixis et Hedone, Acinetos et Syncrasis, Monogenes et Macaria. Contra duodenarius numerus hi erunt: Paracletus et Pistis, Patricos et Elpis, Metricos et Agape, Aenos et Synesis, Ecclesiasticus et Macariotes, Theletus et Sophia» (ivi, 42-43).

Lucifero risulterebbe qui come la massima emanazione della divinità: egli 'è' consustanziale con la sfera di luce che Dante contempla. In questi versi Dante pare stia descrivendo l'angelo dell'Asse del Mondo, che tutto governa in vece divina: il suo vero nome è *Metatron*.

Questo angelo, apparentemente dotato dell'onnipotenza, è un angelo che ritroviamo anche nel misticismo ebraico di stampo ellenistico, per il quale

Dio non venne in realtà in contatto col mondo, ma vennero gli angeli – e questi sono veramente parte del suo essere, emanazioni della sua sostanza. Si trattava, naturalmente, di una soluzione tutt'altro che logica; ma i rabbini, come molti altri pensatori religiosi di quei primi secoli, non erano maestri di logica. Le idee di Filone si svolgono lungo una linea molto simile. Tutta la materia è male per lui; perciò Dio deve esser posto fuori del mondo. Ma sebbene tale fosse la sua filosofia, la sua religione – il Giudaismo – gli insegnava altrimenti. Obbligato a trovare qualche via d'uscita che lo togliesse dalla difficoltà, si fermò all'idea dei *Logoi*, agenti divini che, pur essendo in qualche modo inerenti a Dio, sono, sotto altri aspetti ed in tempi diversi, esteriori a Lui. (...) I rabbini (in *Genesi Rabba*, VIII, 3, 4 e in molti altri luoghi) si danno gran pena per giustificare l'uso del plurale grammaticale nelle parole: "Facciamo l'uomo" (Genesi, I, 26). Varie opinioni sono messe innanzi, ma finalmente si accetta la veduta che "al momento in cui Dio fu sul punto di creare l'uomo, prese consiglio con gli angeli". Quello a cui mira questa interpretazione si è di liberare la Divinità da ogni biasimo per aver creato il male nell'uomo, rigettandone la responsabilità su altre spalle. Considera in realtà la terra come scena e centro di agenti divini. Gli angeli sono emanazioni del divino che lavorano quaggiù. L'uomo è in un *doppio* senso *fatto* da loro. Sono essi che riempiono il suo ambiente e gli fanno sentire di esser sempre nel pugno di una Presenza alla quale non si sfugge.²⁷¹

Condensando le pagine di Abelson, per il *Talmud* e i *Midrascim*, le gerarchie angeliche sono espressione di una diversità di emanazioni. In ogni caso, questa «intelligenze spirituali [...] guidano la volontà dell'uomo ed il corso della natura, circondando l'uomo da tutte le parti ed in tutti i momenti, difendendolo e sollevandolo a più alti livelli di pensiero e di sentire».²⁷²

«La dottrina di Filone», prosegue Abelson,

²⁷¹ J. ABELSON, *Kabbala e mistica ebraica*, Genova, Melita, 1987, 51-3.

²⁷² Ivi, 53.

è consimile. Così egli dice: “Poiché Dio, non consentendo a discendere fino ai nostri sensi esterni, manda le proprie parole (*logoi*) o angeli allo scopo di dare aiuto a coloro che amano la virtù. Questi angeli curano, come medici, le malattie dell’ anima...²⁷³

D’altra parte, come mostra Abelson, Filone parla di *logoi* e di *Logos* allo stesso tempo.

Due cose risultano chiaramente da queste citazioni: in primo luogo l’angelo è una specie di rappresentante della Divinità fra i mortali, una sorta di Dio in azione, un Dio assai vicino all’uomo e non trascendente; in secondo luogo l’angelo e il *Logos* (parola) o *logoi* (parole) hanno la stessa natura ed adempiono alle stesse funzioni.²⁷⁴

Sempre Abelson tende a precisare che il *Logos* ed i *logoi* di Filone non hanno caratteristiche di astrattezza, quasi come proiezione di un pensiero cartesianamente concepito, pur se di origine divina. Se «i rabbini [...] davano una personalità nettamente definita ai loro “angeli”», e

Filone seguì una linea di esposizione molto simile. Diede anch’egli una personalità al suo *Logos*, personalità come la si intendeva ai tempi di Filone, in modo molto differente dalle nostre idee moderne in proposito. Non solo egli parla del *Logos* come l’entità che guidò i Patriarchi [...], ma lo descrive altresì come “un supplicante al Dio immortale a favore della razza mortale che è esposta all’afflizione ed alla miseria; ed è anche l’ambasciatore mandato dal Signore alla razza soggetta” [...]. Esso è “un servo unico dell’Essere supremo”; è un Paracleto; “poiché era indispensabile che l’uomo, consacrato al Padre del mondo, avesse come Paracleto suo Figlio, l’essere più perfetto in virtù, per procurargli perdono ai peccati ed abbondanza di benedizioni senza limiti” (Vta di Mosè, III, 14). Le rassomiglianze fra questi insegnamenti ed il misticismo di Paolo e dell’autore del quarto Vangelo sono indubbie...²⁷⁵

Ora,

per trovare nel misticismo rabbinico ciò che corrisponde al *Logos* personificato di Filone dobbiamo rivolgerci alla figura di Metatron. “Ecco, io mando un angelo davanti a te per guardarti lungo il

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Ivi, 55.

²⁷⁵ Ivi, 62-3.

cammino e per condurti al luogo che io ti ho preparato. Guardati per la sua presenza, ed ubbidisci alla sua voce per non irritarlo; perocchè egli non vi perdonerà i vostri misfatti; *poiché il mio nome è in lui* (Esodo, XXII, 20, 21). Questo angelo, in cui esiste il nome di Dio, è, secondo i rabbini, Metatron. E perché? Perché, essi dicevano, il valore numerico delle lettere che compongono il nome di Metatron (314) corrisponde a quello delle lettere che formano la parola Sciaddai (=Onnipotente, uno degli appellativi divini). [...] “Il mio nome è in lui” significa: il nome “Onnipotente” è compreso nel nome “Metatron”. E il nome divino, non è soltanto una parte grammaticale del discorso, ma una specie di essenza della divinità stessa. Perciò l’essenza di Dio esiste in Metatron; egli è il luogotenente di Dio e rappresenta la fase attiva della divinità come si manifesta nell’universo.²⁷⁶

Un particolare curioso è che, se nel Nuovo Testamento Satana (Lucifero decaduto, appunto) viene definito «principe di questo mondo», in altro senso questo titolo augusto viene dato a Metatron: «I titoli di “Principe della Presenza” (*Sâr Hâpânim*) e di “Principe del Mondo” (*Sâr Hâ’olam*) vengono spesso attribuiti a Metatron».²⁷⁷ Egli è talvolta descritto come il «difensore di Israele», e «capace di prender su di sé il dolore dei peccati d’Israele».²⁷⁸ L’azione di Metatron è un’azione cosmica, di portata davvero universale:

I titoli di “Principe della Presenza” o di “Principe del mondo” denotano l’attiva interferenza di Metatron con gli avvenimenti dell’universo. Il *T. B. Yebamoth*, 16 b, fa la seguente straordinaria affermazione: “Nessuno all’infuori del “Principe del mondo” può aver proferito il vers. 25° del *S[almo]*²⁷⁹ XXXVIII: “Io sono stato giovane ed ora son vecchio, e tuttavia non ho veduto il giusto abbandonato né la sua progenie accettare il pane”. Chi altro avrebbe detto questo? Potrebbe averlo detto Iddio? Può la vecchiaia riferirsi a Dio? Potrebbe averlo detto David? Egli era avanti negli anni [quando compose questo salmo].²⁸⁰ Nessun altro all’infuori del “Principe del mondo” può averlo detto”. Qui si trovano incluse due idee importanti. [...] l’esistenza di Metatron si fa datare alla Creazione. [...] Metatron è un anello di congiunzione fra l’umano e il divino, un ponte attraverso il quale la conoscenza di ciò che avviene qui in basso è portata ai regni

²⁷⁶ Ivi, 63-4.

²⁷⁷ Ivi, 65.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Aggiunta tra parentesi quadra da noi apposta per maggiore chiarezza.

²⁸⁰ Questa parentesi è invece di Abelson.

superiori, e su cui, per converso, le cure della Divinità per gli uomini ed il mondo passano giù alle scene terrestri.²⁸¹

Il volto di Metatron è un volto unico tra quello di qualunque ipostasi:

The association of Enoch-Metatron's body with the divine Face also points to his duties as the Measure of the Lord and the possessor of the body, which serves as the lesser manifestation of the divine corporeality. They are closely connected with Metatron's other roles since Metatron's function as God's *Shi'ur Qomah* cannot be separated from his mediation in the divine Presence and his activities as the servant of the divine Face [...]. In *Synopse* §73 the *Shi'ur Qomah* motif and the motif of Metatron's face are brought together: "I increased his stature [...] by seventy thousand parasangs, above every height, among those who are tall of stature [...]. I magnified his throne from the majesty of my throne. I increased his honor from the glory of my honor. I turned his flesh to fiery torches and all the bones of his body [...] to coals of light. I made the appearance of his eyes like the appearance of lightning, and the light of his eyes like "light unfailing". I caused his face to shine like the brilliant light of the sun.²⁸²

Metatron illumina con la ineguagliabile luce che da lui promana:

The God gave Metatron a royal crown that included 49 precious stones, each as bright as the light of the sun. The light of these stones penetrates to the far corners of all seven heavens. The light of these stones penetrates to the far corners of all seven heavens. God Himself engraved on Metatron's crown the letters with which the heavens and the earth and all their hosts were created. So too did God give him His cloak, His crown and his Name. And God made Metatron a garment with all types of light in it, and he dressed him in it. So too did God give Metatron the highest splendor, which is the light of the soul that Adam forfeited by his sin.²⁸³

Non sono mancati coloro che hanno ipotizzato che il Cristianesimo primitivo abbia assorbito nella propria dottrina la figura esoterica di Metatron:

Many passages of the New Testament too make for the antiquity of this doctrine, particularly the Paoline epistles; in which one can hardly

²⁸¹ Ivi, 66-7.

²⁸² A. A. ORLOV, *The Enoch-Metatron tradition*, Tuebingen, Mohr Siebeck, 2005, 145.

²⁸³ H. SCHWARTZ, *Tree of Souls. The mythology of Judaism*, New York and Oxford, Oxford University Press, 2004, 196.

avoid supposing, that the expressions which were in use among the Jews respecting the Metatron were applied to Christ, and with perfect propriety, as we shall afterwards see; [...] the Metatron [...] was to appear in the Messiah. The resemblance between the New Testament passages and those of the Rabbins is so great, that it could not be accidental. And finally, it speaks for the antiquity of this doctrine, that it occurs even in Philo: "To the archangel and eldest Logos, on account of this peculiar excellence, the Father who begat all things, has given to stand as the one who divides that which is made, from Him who made it; and he is the object of supplication to the mortal destined for immortality, the ambassador of Him who leads to obedience". Yet it cannot be maintained that the age of the *name* Metatron, as the exclusive designation of the archangel, is equally ancient with the doctrine itself.²⁸⁴

Abbiamo, per così dire, compiuto un'orbita attorno a Metatron, per ritornare nuovamente a Filone, menzionato ora da Robinson. La luce che Dante contempla, una luce che proviene da una sfera, ricorda quella di Metatron. Gershom Scholem parla di una teoria delle «sante sfere» relativamente alla Cabala spagnola medievale. Egli argomenta riguardo ad una «nuova tendenza gnostica» che

non si arrestò all'esperienza mistica o visionaria individuale. I due elementi stanno fianco a fianco nelle opere di Jacob ha-Kohen, il quale scrisse il voluminoso *Sefer ha-rah*, che non ha legami con la precedente tradizione cabalistica, ma è basato interamente su visioni che "gli furono accordate" in cielo. La Cabala di queste visioni è completamente diversa dalla parte tradizionalista degli altri suoi scritti, e non viene ripresa altrove nella storia della Cabala. E' basata su una forma nuova dell'idea del Logos, che assume qui l'immagine del Metatron. La teoria dell'emanazione, inoltre, acquisisce un'altra veste, e l'interesse per le *Sefirot* cede il passo a speculazioni sulle "sante sfere" (*ha-galgalim bakedoshim*) per il cui tramite *il potere dell'Emanatore è disperso invisibilmente fino a quando raggiunge la sfera del Metatron, che è la forza cosmica centrale* [corsivo nostro]. Questa teosofia personalissima, nutrita e ispirata dalla visione, [...] ha qualche rapporto con i Hasidei Ashkenaz. Aaron ben Jacob ha-Kohen fu il primo cabalista spagnolo a costruire sulle gematriot tutti i suoi insegnamenti relativi alle ragioni dei comandamenti e ad altri argomenti. Il Metatron, ovviamente, non fu creato, ma venne posto in essere simultaneamente all'emanazione delle sfere celesti interiori, e il versetto "Sia fatta la luce" allude alla "formazione della luce nell'intelletto" in forma del Metatron.²⁸⁵

²⁸⁴ E. ROBINSON, «The biblical repository», III, Andover, Flagg, Gould and Newman Publishers and Printers, 1833, 678.

²⁸⁵ G. SCHOLEM, *La Cabala*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1992, 173.

Tenendo presenti le distanze ineliminabili fra misticismo ebraico e cristiano, nel solco di Robinson, per quanto riguarda la mistica cristiana possiamo osservare che il ruolo centrale di Metatron fu assunto successivamente dal Cristo:

Avevamo bisogno che Dio si incarnasse e morisse perché noi potessimo rivivere. L'albero della vergogna diventa l'albero della vita, *l'asse del mondo* [luogo teologico dal quale tutto è governato; corsivo nostro] che raccoglie ogni nostro dolore per offrirlo al fuoco dello Spirito.²⁸⁶

Tuttavia, nulla rassicura induttivamente circa la vera identità di Lucifero, poiché ovviamente una sfera di luce non necessariamente è da porre in relazione alle “sante sfere” di Jacob ha-Kohen. Sennonché, la *Commedia* appare possedere una struttura anagogica a tre livelli, in base alla quale ciò che viene visto in una maniera in una cantica può essere osservato in maniera differente nelle altre cantiche, e ciò è risultato ben visibile in terzine di forte contenuto simbolico (quelle dei varchi), ed è apparso luminosamente in *Inf* 61-90 e *Pg* VIII, 19-51, a proposito del *velame de li versi strani* e del *velo...* che è tanto *sottile...che 'l trapassar dentro è leggero*.

La stessa sfera di luce che si osserva nel *Paradiso*, dunque, deve essere in qualche maniera presente anche nell'*Inferno*. Ma una sfera di luce è proprio quel che abbiamo precedentemente incontrato: la sfera luminosa per eccellenza, il «luminare maius»,²⁸⁷ non è forse il sole che abbiamo trovato dove in corrispondenza di Lucifero, nel canto XXXIV? E' evidente che ci si trova sempre nello stesso punto, ma con due percezioni completamente distinte della realtà circostante; o meglio, in due differenti *età del mondo*:

Io non mori' e non rimasi vivo;
pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.

Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,

²⁸⁶ BARTOLOMEO I, *Via Crucis al Colosseo 1994*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1994, 35.

²⁸⁷ *De Monarchia*, III, IV, 3.

che i giganti non fan con le sue braccia:
vedi oggimai quant' esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.

S'el fu sì bel com' elli è ora brutto,
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
ben dee da lui procedere ogne lutto.

Oh quanto parve a me gran meraviglia
quand' io vidi tre facce a la sua testa!
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;

Ialtr' eran due, che s'aggiugnieno a questa
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
e sé giugnieno al loco de la cresta:

e la destra pareva tra bianca e gialla;
la sinistra a vedere era tal, quali
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.²⁸⁸

L'associazione con i misteri di Iside, già evidenziata, non è però la maggiore delle preoccupazioni di Dante: essa è considerata in realtà nel quadro più ampio del progetto escatologico cristiano. Abbiamo già evidenziato l'impossibilità, secondo noi, di ridurre il senso anagogico ad allegoria di un processo iniziatico individuale, riferito esclusivamente a Dante: elementi cosmologici, come CAOS al mondo *converso*, e la Sophia stessa caduta nel *pneuma* 'freddo' (che, si è detto, rimanda direttamente alla Filosofia del *De Consolatione* di Boezio) che viene richiamata alla mente da Sapia; un prima e un dopo negli inferi separati dal passaggio del Cristo-Borea (del quale si è parlato in relazione a *Met.* 685-699), rendono necessario non escludere – anzi, va posto in primo piano – il fattore cosmologico.

Noi riteniamo che, per inquadrare correttamente l'acrostico di *Inf* XXXIV, 25-45, bisognerebbe tenere presente un passo agostiniano della *Città di Dio*, nel quale il teologo di Ippona rigetta la teoria dell'apocatastasi di Origene:

Deinde videre debuit Origenes et quicumque ista sapiunt, si haec opinio vera esset, mundum ideo factum, ut animae pro meritis peccatorum suorum tamquam ergastula, quibus poenaliter includerentur, corpora acciperent, superiora et leviora quae minus, inferiora vero et graviora quae amplius peccaverunt, daemones, quibus deterius nihil est, terrena corpora, quibus inferius et gravius nihil est, potius quam homines etiam bonos habere debuisse. Nunc vero, ut intellegeremus animarum merita non qualitatibus corporum esse

²⁸⁸ XXXIV, 25-45.

pensanda, aerium pessimus daemon, homo autem, et nunc licet malus longe minoris mitiorisque malitiae, et certe ante peccatum, tamen luteum corpus accepit 55. Quid autem stultius dici potest, quam istum solem, ut in uno mundo unus esset, non decori pulchritudinis vel etiam saluti rerum corporalium consuluisse artificem Deum, sed hoc potius evenisse, quia una anima sic peccaverat, ut tali corpore mereretur includi? Ac per hoc si contigisset, ut non una, sed duae; immo non duae, sed decem vel centum similiter aequaliterque peccassent, centum soles haberet hic mundus?²⁸⁹

Un accenno alla stessa polemica si trova al cap. VIII dell'opera minore *Ad Orosium contra priscillianistas et origenistas*, dove Agostino scrive:

Quod autem dicunt de rationalibus creaturis, id est sanctis angelis et immundis daemonibus et ipsis animis hominum, quod maiorem locum minor culpa promeruit, qua impudentia conentur Ecclesiae Christi persuadere, non video. Melius itaque credimus Deum non peccatis rationalium spirituum adductum esse ad fabricam mundi, ne illa sequantur absurda, quod duos soles vel tres vel quotquotlibet habere nobis esset necesse, si plurimum spirituum per liberum arbitrium tanta culpa praecederet, quanta illos in similibus corporum caelestium globis oporteret includi, sed factum esse mundum Dei bonitate magnum, bonum, a summo et non facto bono, in quo fierent omnia bona valde secundum naturam, et aliis alia meliora, a summis creaturis usque ad infima distinctis gradibus ordinata, ut eo modo essent omnia, dum non essent sola potiora, et haberent eius numeri terminum, quem constituendum apud se vidit omnium naturarum creaturarum conditor Deus, qui ea non facta didicit, sed noverat esse facienda.²⁹⁰

²⁸⁹ AURELIUS AUGUSTINUS, *De Civitate Dei*, XI, 23. Trad. it: « In secondo luogo Origene e coloro che sostengono questa tesi avrebbero dovuto fare questa considerazione. Se la loro teoria fosse vera, il mondo sarebbe stato creato perché le anime, secondo la gravità dei peccati, avessero come prigionieri, in cui essere rinchiusi per pena, i corpi, quelle che hanno meno peccato i più alti e leggeri e quelle che hanno peccato di più i più bassi e pesanti. Ma allora i demoni, di cui nessun essere è peggiore, anziché gli uomini anche onesti, avrebbero dovuto avere corpi terreni che sono i più bassi e pesanti fra tutti. Al contrario perché intendessimo che la dignità spirituale non va pesata con le qualità fisiche, il demonio, più cattivo, ha avuto un corpo etereo, l'uomo invece, cattivo nello stato attuale ma di una cattiveria più moderata e trattabile, ed anche prima del peccato, ha avuto un corpo terrestre. Ed è il più banale non senso il dire che Dio ideatore non ha provveduto il sole, uno solo in un solo mondo, per la sovrana bellezza ed anche per la conservazione delle cose materiali, ma che si è verificato così perché una sola anima ha peccato in una certa maniera che doveva essere **chiusa dentro il corpo del sole**. Pertanto se fosse capitato che non una, ma due, anzi dieci e cento avessero peccato nell'identica maniera e misura, questo mondo, a sentir loro, avrebbe cento soli».

²⁹⁰ Trad. it.: «Non capisco con quale impudenza pretendano di suggerire alla Chiesa di Cristo quello che essi dicono riguardo alle creature razionali, cioè i santi angeli, i demoni immondi e gli stessi animi umani, che una colpa minore ha meritato un luogo maggiore. Noi crediamo piuttosto che Dio non è stato mosso a creare il mondo dai peccati degli spiriti razionali, per non cadere nell'assurdo di dover porre due soli, tre, quattro, o quanti ne sarebbero a noi necessari: se la colpa commessa prima

A questo punto, l'essenza origeniana della *Commedia* emergerebbe in tutta la sua evidenza. Siamo forse giunti alla fine del sentiero. Rappresentando, sul solco dell'ortodossa tradizione gioachimita tre differenti età del mondo, Dante comunica la sua sublime visione, che è quella di un mondo che da Dio ha avuto origine e a Dio ritorna integralmente.

«Et quia, invento principio seu primo, videlicet Deo, nichil est quod ulterius queratur, cul sit A et Ω, idest principius et finis, ut visio Iohannis designat, in ipso Deo terminatur tractatus, qui est benedictus in secula seculorum».²⁹¹

Rimangono da fare un paio di osservazioni generali.

Prima osservazione: il «velame» e l'*Epistola a Cangrande*

In primo luogo, Dante non aveva nascosto la possibilità di trovarsi dinanzi ad una esperienza inenarrabile, e a sostegno di essa citava già nell'*Epistola a Cangrande* quanto scrive San Paolo in 2Cor 12, 3-4, dove si legge: «E so che quest'uomo [san Paolo, come è noto, allude qui a se stesso] – non so se col corpo o senza corpo, lo sa Dio – fu rapito in Paradiso, e udì parole ineffabili che non è possibile ad un uomo proferire».²⁹²

Questo passo si può considerare emblematico dell'esperienza esoterica, e ricorda concetti tramandati nel pensiero esoterico ebraico: nel *Sefer Yesirah* [*Libro*

della creazione in virtù del libero arbitrio fosse di una molteplicità di spiriti, sarebbe necessario racchiuderli in altrettanti corpi della volta celeste. Dalla bontà di Dio è stato creato il mondo grande e buono dal Bene sommo e increato, nel quale presero ad esistere tutte le cose assai buone secondo natura, alcune migliori delle altre, ordinate in diversi gradi, dalle creature superiori alle infime, affinché in questo modo non esistessero soltanto quelle di maggior dignità, ma tutte. E la loro moltitudine trovò un limite stabilito da Dio, il Creatore di tutta la natura creata: egli la vide in se stesso e non la conobbe quando era già fatta, ma quando doveva ancora esser creata. Quindi quelli che dicono che nella sua sapienza già fosse tutto creato prima ancora che tutte le cose si manifestassero nelle loro forme e nei loro modi propri e che apparissero nei loro rispettivi ordini, costoro non parlano in modo assennato. Quando sarebbero state create infatti prima di essere create? Nella sapienza di Dio poterono esservi le ragioni di tutte le cose che dovevano esser create, ma non erano ragioni create».

²⁹¹ *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, Firenze, Giunti, 1995, 32. Trad. it: « E poiché, una volta trovato il principio o primo ente, cioè Dio, nulla vi è da cercare ancora, dal momento che è l'Alpha e l'Omega, cioè il principio e la fine, come mostra la visione di Giovanni, il trattato ha termine in Dio stesso, che è benedetto nei secoli dei secoli » (ivi, 33).

²⁹² *Lettere di San Paolo...*, 222.

della formazione] queste parole si considerano appartenenti ad una lingua che «la bocca non può pronunciare, l'occhio non può vedere né l'orecchio ascoltare».²⁹³

Proprio nell'*Epistola a Cangrande*, al cap. XXVII, il divino poeta allude:

Premissis quoque rationibus consonanter dicit Phylosophus in primo De Celo, ubi dicit quod celum “tanto habet honorabiliorum materiam istis inferioribus, quanto magis elongatum est ab hiis que hic”. Ad hoc etiam posset adduci quod dicit Apostolus ad Ephesios de Christo: “Qui ascendit super omnes celos, ut adimpleret omnia”. Hoc est celum deliciarum Domini, de quibus delitiis dicitur contra Luciferum per Ezechielem: “Tu signaculum similitudinis, sapientia plenus et perfectione decorus, et **in deliciis Paradisi Dei fuisti**.”²⁹⁴

Se non si considerasse che ad Ezechiele è associata la *Merkabah*, per quanto concerne la visione del Carro celeste sul quale poggia tutta una tradizione esoterica ebraica, questo passo dell'*Epistola a Cangrande* non potrebbe che rimanere oscuro. Perché, infatti, evidenziare un versetto che ricorda la precedente condizione di Lucifero, quando la sua condanna definitiva, per la teologia dell'istituzione, è ormai certa ed eterna?

Quel «de quibus delitiis», ben tradotto con un «a proposito di quelle delizie», rivela una aggiunta che appare comunque estranea al contesto argomentativo. Ermeneuticamente, si dovrebbe secondo noi supporre che Dante stia interpretando il passo di Ezechiele lasciando intendere una speranza di redenzione.

E del resto, non è nemmeno un caso che Dante si soffermi su Lucifero con associazione diretta all'esperienza mistica di Ezechiele, che nel testo veterotestamentario, apre la narrazione con la teofania della **הבכרמ**, cioè la *Merkabah*, letteralmente il «Carro»; vale a dire, la visione del Carro divino, caratterizzata da una densa simbologia e numerologia il cui scopo è manifestare un Dio che «si rivela in tutta la sua potenza».²⁹⁵

Sul passo Abelson scrive:

²⁹³ *Ebraismo: i testi della Tradizione, III-XIII secolo*, a cura di G. Busi ed E. Loewenthal, Torino, Mondadori, 2006, 40.

²⁹⁴ *Epistola a Cangrande...*, 26 e 28.

²⁹⁵ *La Bibbia...*, 1948.

Il primo capitolo di Ezechiele ha avuto una parte assai fruttuosa nelle speculazioni mistiche degli ebrei. La dottrina del Carro del trono celeste [...] si ritrova dappertutto. L'immagine raffigurata da Ezechiele di Jehova trascinato sul carro delle «creature viventi» [...] cadeva fuori dell'ordine delle più profonde esperienze estatiche di tutti gli altri personaggi del Vecchio Testamento e fu per i mistici ebraici un vero aprirsi e svelarsi dei più intimi ed impenetrabili segreti...²⁹⁶

Proprio lo stesso Abelson, a proposito del simbolismo del fuoco presente nella *Merkabah*, nota:

La ripetuta menzione del fuoco fatta poco sopra ci trae a considerare un aspetto della *Merkabah* che pone questa in più stretto contatto con le descrizioni di fenomeni mistici che si trovano nella letteratura mistica in genere. Ognuno sa quanto l'immagine del fuoco domini nel misticismo di Dante. I mistici cristiani medioevali – Ruysbroeck, Caterina da Genova Jacopo Böhme ed altri – fanno costantemente appello alla stessa immagine per l'espressione dei loro più profondi pensieri sui rapporti che intercorrono fra l'uomo e Dio.²⁹⁷

Appena oltre, Abelson ricorderà invece l'essenza esoterica della simbologia del fuoco, dove, parlando del *Midrash Rabba*, osserva «come nel II secolo d.C. l'immagine del fuoco fosse tradizionalmente associata con l'esoterismo».²⁹⁸ Ma quale speranza poteva nutrire Dante nei confronti di Lucifero, così come dà ad intendere nell'*Epistola a Cangrande*? Ora forse lo possiamo intuire... Proprio poco dopo aver richiamato Ezechiele, assai familiare all'esoterismo ebraico, egli stesso indica il sentiero esoterico servendosi del *topos* delle «parole impronunciabili» e dell'esperienza «inenarrabile». Ed è perciò che, poco dopo aver ricordato la precedente Beatitudine di Lucifero, quasi vi fosse una speranza di restaurazione di quella condizione perduta (o 'smarrita'...), nella stessa *Epistola* scriverà:

Et postquam dixit quod fuit in loco illo Paradisi per suam circonlocutionem, prosequitur dicens se vidisse aliqua que recitare non potest qui descendit. Et reddit causam dicens quod intellectus in tantum profundat se in ipsum desiderium suum, quod est Deus, quod memoria sequi non potest. Ad que intelligenda sciendum est quod intellectus humanus in hac vita, propter connaturalitatem et affinitatem quam habet ad substantiam intellectualem separatam, quando elevatur,

²⁹⁶ *Kabbala e mistica ebraica...*, 31-2.

²⁹⁷ Ivi, 37.

²⁹⁸ Ivi, 38.

in tantum elevatur ut memoria post reditum deficiat propter trascendisse humanum modum. Et hoc insinuatur nobis per Apostolum ad Corinthios loquentem, ubi dicit: “Scio hominem, sive in corpore sive extra corpus nescio, Deus scit, raptum usque ad tertium celum, et vidit arcana Dei, que non dicet homini loqui”. Ecce, postquam humanam rationem intellectus ascensione transierat, quid extra se ageretur non recordabatur. Hoc etiam insinuatur nobis in Matheo, ubi tres discipuli ceciderunt in faciem suam, nichil postea recitantes, quasi obliiti.²⁹⁹

Adesso, si noti il passaggio successivo di un Dante che appare ormai decisamente indicante al suo destinatario la celata via esoterica: «Et in Ezechiele scribitur: “Vidi, et cecidi in faciem meam”».³⁰⁰

Ciò che segue due periodi dopo è figlio dell’ermeneutica medievale, e non dell’esegesi, ma l’interpretazione conserva ancora oggi il suo valore:

Si vero in dispositionem elevationis tante propter peccatum loquentis oblatrarent, legant Daniele, ubi et Nabuchodonosor invenient contra peccatores aliqua vidisse divinitus oblivionique mandasse. Nam “qui oriri solem suum facit super bonos et malos, et pluit super iustos et iniustos”, aliquando misericorditer ad conversionem, aliquando severe ad punitionem, plus et minus, ut vult, gloriam suam quantumcunque male viventibus manifestat.³⁰¹

Per individuare il senso profondo di questo passo (e comprendere perché segue quel che si legge nei paragrafi XXIX e XXX dell’*Epistola*), è necessario

²⁹⁹ *Epistola a Cangrande...*, 28. Trad. it.: «E, dopo aver detto con la sua perifrasi di essere stato in quel luogo del Paradiso, continua asserendo di aver visto alcune cose che chi discende di là non è in grado di raccontare. E ne dà il motivo, dicendo che l’intelletto si sprofonda tanto verso l’oggetto del suo desiderio, che è Dio, che la memoria non può tenergli dietro. Per comprendere queste cose occorre sapere che l’intelletto in questa vita, per la connaturalità ed affinità che ha con la sostanza intellettuale separata, quando si innalza, si innalza tanto che la memoria dopo il ritorno vien meno, perché l’elevazione ha trasceso l’umana misura. E questa spiegazione ci è suggerita dall’Apostolo nel suo messaggio ai Corinzi, lì dove dice: “Io so che un uomo, non so se col suo corpo o fuori del corpo – lo sa Dio -, è stato rapito fino al terzo cielo ed ha visto gli arcani di Dio, che ad un uomo non è consentito esprimere”. Ecco che, dopo aver trasceso l’umana ragione per l’innalzamento dell’intelletto, non ricordava che cosa fosse accaduto intorno a sé. Questo ci è anche suggerito nel Vangelo di Matteo, quando i tre discepoli caddero bocconi, senza poter poi raccontare nulla, quasi smemorati» (Ivi, 29).

³⁰⁰ *Ibidem*. Trad. it.: «E in Ezechiele sta scritto: “Vidi e caddi bocconi”» (ivi, 29)..

³⁰¹ Ivi, 28 e 30. Trad. it.: «Ma se latrassero obiettando contro la disposizione a una così grande elevazione a causa dello stato di peccatore di colui che racconta, leggano Daniele, dove troveranno che anche Nabucodonosor vide per ispirazione certe cose contro i peccatori e le dimenticò. Infatti, “colui che fa sorgere il suo sole sopra i buoni e i cattivi e fa piovere sui giusti e gli ingiusti”, talora misericordiosamente a scopo di conversione, talora severamente a scopo di punizione, manifesta più e meno, come vuole la sua gloria a certuni, per quanto male essi vivano» (ivi, 29 e 31).

andare ad esaminare il passo di Daniele a cui Dante si riferisce, per individuare, in esso, quale messaggio il senso anagogico voglia far passare. Si riportano qui solamente alcune parti, unitamente a spezzoni del dialogo tra Nabucodonosor e Daniele, perché dalla pericope traspare la concezione anagogica di Dante basata sulle differenti e già citate “età del mondo” - tanto celebrate anche nel mondo pagano - fino alla restaurazione del regno:

¹In anno secundo regni Nabuchodonosor vidit. Nabuchodonosor somnium, et conterritus est spiritus eius, et somnium eius fugit ab eo. ²Praecipit autem rex, ut convocarentur arioli, et magi, et malefici, et Chaldaei, ut indicarent regi somnia sua; qui cum venissent, steterunt coram rege. ³Et dixit ad eos rex: «Vidi somnium: et mente confusus ignoro quid viderim».³⁰²

Si noti che Nabucodonosor chiede di *conoscere il sogno* perché lo aveva dimenticato, come appunto osserva Dante.

Il contesto della pericope è quello della magia. Ovviamente questo elemento, preso da solo, non sarebbe significativo; ma lo diviene se si associano i suoi elementi con quelli analoghi della *Commedia*. Se qui si parla di «maghi», «indovini», «incantatori» e «Caldei» (da sempre famosi per la loro scienza astrologica, pur se qui la moderna esegesi in questo preciso passo vede in essi dei maghi nel senso generale del termine), questi personaggi si incontrano nel canto XX dell'*Inferno* (cioè il XIX, escludendo il I che, lo ripetiamo, secondo le stesse parole di Dante è un proemio) - dove stanno indovini e fattucchieri - e nel suo corrispondente, il XIX del *Purgatorio*, quello dove si menzionano i «geomanti»,³⁰³ e dove compare la «strega»,³⁰⁴ che si è detto essere una vera fattucchiera osservata da uno stato di esistenza superiore.

Ma noi abbiamo trovato parecchi elementi nel canto XIX. Inoltre, se da una parte si sono individuate terzine che, comparate con le corrispondenti infernali, rivelano la struttura organizzata secondo stati di esistenza paralleli, dall'altra

³⁰² Trad. it.: «Nel secondo anno del regno di Nabucodonosor, Nabucodonosor sognò. Il suo animo rimase turbato e il sonno l'abbandonò. ²Il re dette ordine di convocare i maghi, gli indovini, gli incantatori e i Caldei, perché richiamassero alla memoria del re il suo sogno. Al loro arrivo si presentarono alla presenza del re. ³Il re disse loro: “Ho fatto un sogno e il mio spirito è turbato finché non conoscerò il sogno!”». (in *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali*, II, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni Paoline, 1991, 1607-8).

³⁰³ V. 4.

³⁰⁴ Il termine, messo in bocca a Virgilio, è al v. 58.

abbiamo appurato che il sole che esce dall'Acquario (mentre nell'*Inferno*, lo ricordiamo, si era trovato il sole entrava nell'Acquario) è indicativo di due differenti età del mondo, simboleggiate dalle due cantiche.

Si sono citati anche gli studi di López Cortezo, che scriveva proprio che «I risultati ottenuti [...] esigono una riconsiderazione del limbo dantesco. Infatti, se Virgilio sta prevedendo l'avvenire infernale della limbicola Manto, vuol dire che la situazione degli abitanti del nobile castello non è definitiva».

Abbiamo infine dedotto anche dagli acrostici del canto (*in primis* da CAOS) che si tratta di un processo cosmologico (del resto, si era detto che il terremoto seguito alla morte di Cristo poneva un 'prima' e un 'dopo' anche nell'immutabile inferno); perciò si tratterebbe davvero della narrazione di una restaurazione (come si deduce poi, di una apocatastasi origeniana) dell'armonia perduta alla fine di una età nella quale la sapienza regnava e l'uomo era elemento del *Pleroma* con l'intera creazione.

Ma proprio adesso qui bisogna andare a leggere il seguito dell'episodio relativo al sogno di Nabucodonosor. Daniele dirà al re:

²⁸[...] Somnium tuum, et visiones capitis tui in cubili tuo huiusmodi sunt: ²⁹Tu rex cogitare coepisti in strato tuo, quid esset futurum post haec: et qui revelat mysteria, ostendit tibi quae ventura sunt. ³⁰Mihi quoque non in sapientia, quae est in me plus quam in cunctis viventibus, sacramentum hoc revelatum est: sed ut interpretatio regi manifesta fieret, et cogitationes mentis tuae scires. ³¹Tu rex videbas, et ecce quasi statua una grandis: statua illa magna, et statura sublimis stabat contra te, et intuitus eius erat terribilis. ³²Huius statuæ caput ex auro optimo erat, pectus autem et brachia de argento, porro venter, et femora ex aere. ³³tibiae autem ferreae, pedum quaedam pars erat ferrea, quaedam autem fictilis. ³⁴Videbas ita, donec abscissus est lapis de monte sine manibus: et percussit statuam in pedibus eius ferreis, et fictilibus, et comminuit eos. ³⁵Tunc contrita sunt pariter ferrum, testa, aes, argentum, et aurum, et redacta quasi in favillam aestivæ areæ, quae rapta sunt vento: nullusque locus inventus est eis: lapis autem, qui percusserat statuam, factus est mons magnus, et implevit universam terram. (...) ³⁷Tu rex regum es: et Deus caeli, regnum, et fortitudinem, et imperium, et gloriam dedit tibi: ³⁸et omnia, in quibus habitant filii hominum, et bestiae agri: volucres quoque caeli dedit in manu tua, et sub ditione tua universa constituit: tu es ergo caput aureum. ³⁹Et post te consurget regnum aliud minus te argenteum: et regnum tertium aliud aereum, quod imperabit universae terrae. ⁴⁰Et regnum quartum erit velut ferrum. quomodo ferrum comminuit, et domat omnia, sic comminuet, et conteret omnia haec. ⁴¹Porro quia vidisti pedum, et digitorum partem testæ figuli, et partem ferream: regnum divisum erit, quod tamen de plantario ferri orietur, secundum quod vidisti ferrum mistum testæ ex luto. ⁴²Et digitos pedum ex parte ferreos, et ex parte fictiles: ex parte regnum erit solidum, et ex parte contritum. ⁴³Quod autem vidisti ferrum mistum testæ ex luto,

commiscebuntur quidem humano semine, sed non adhaerebunt sibi, sicut ferrum misceri non potest testae. ⁴⁴In diebus autem regnorum illorum suscitabit Deus caeli regnum, quod in aeternum non dissipabitur, et regnum eius alteri populo non tradetur: comminuet autem, et consumet universa regna haec: et ipsum stabit in aeternum». ³⁰⁵

Ma allora Dante sta indirettamente associando l'indicibile esperienza mistica alla visione delle differenti età e dei regni destinati a succedersi l'uno all'altro, come nelle parole che Daniele rivolge a Nabucodonosor. Sennonché, il tema alluso dal poeta fiorentino ricorre anche in un altro testo proveniente da un contesto culturale, fino a prova contraria, assai differente:

Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta, fave, Lucina: tuus iam regnat Apollo. ³⁰⁶

Siamo dunque già nel solco della tradizione esoterica universale di cui parla Guénon nelle sue opere. E Dante, nel raccontare Daniele, ha in mente proprio la IV egloga.

³⁰⁵ Dn 2, 28-44. Trad. it. : «²⁸[...] Il tuo sogno e la visione della tua mente, mentre tu eri nel tuo letto, è questa. ³¹Tu, o re, hai avuto una visione. Ecco una statua. Quella statua era grandiosa e il suo splendore era straordinario; essa stava davanti a te e il suo aspetto era terribile. ³²Quanto alla statua, la sua testa era d'oro puro, il suo petto e le sue braccia d'argento, il ventre e le cosce di bronzo; ³³le sue gambe erano di ferro e i suoi piedi erano parte di ferro e parte d'argilla. ³⁴Tu stavi guardando, quando si staccò dalla montagna una pietra senza l'intervento di mani e colpì sui suoi piedi che erano di ferro e di argilla e li frantumò. ³⁵Allora si infransero in un istante ferro, argilla, bronzo, argento e oro e diventarono come pula nelle aie durante l'estate; il vento li portò via e di loro non si trovò più nessuna traccia. La pietra poi che aveva infranto la statua diventò una grande montagna che riempì tutta la terra. [...] ³⁷Quanto a te, o re, tu sei il re dei re a cui il re del cielo ha dato regno, potenza, forza e gloria. ³⁸E dovunque essi abitano, uomini, animali dei campi e uccelli del cielo li ha messi in mano tua e ti ha concesso il dominio sopra tutti costoro. Tu sei la testa d'oro. ³⁹⁴⁰ [corsivo nostro] ⁴¹⁴² ⁴³E quanto al fatto che tu hai visto del ferro mescolato con l'argilla molle, si congiungeranno gli uni con gli altri per semenza umana, ma non legheranno gli uni con gli altri, come il ferro non lega con, l'argilla. ⁴⁴Ai giorni di questi re, il Dio del cielo farà sorgere un regno che non sarà distrutto in eterno e il suo potere non sarà dato ad un altro popolo. Esso infrangerà e distruggerà tutti quei regni, ma lui rimarrà in eterno». (*La Bibbia. Nuovissima...*, 1611-4).

³⁰⁶ *Buc.* IV, 4-9 in VIRGILIO, *Opere minori*, a cura di M. Cavalli *et al.*, Milano, Mondadori, 2002, 54. Trad. it.: «E' giunta ormai l'ultima età dell'oracolo cumano, | e ricomincia il gran ciclo dei secoli. | Torna la Vergine, tornano i regni di Saturno; | e una nuova progenie scende dall'alto del cielo. | E il bambino che nascerà, con cui avrà fine per la prima volta | la stirpe del ferro e quella d'oro sorgerà nel mondo intero, | tu, casta Lucina, proteggilo: già regna il tuo Apollo [corsivo nostro]» (ivi, 55).

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Quel Saturno dei versi latini di Virgilio compare in *Pg XIX*, 3, cioè nel canto a cui rimanda lo stesso episodio del sogno di Nabucodonosor, poiché «il regno di Saturno è tradizionalmente quello dell'oro».307

Ma la tematica del sogno di Nabucodonosor, ripetuta nelle *Bucoliche*, è espressa con un linguaggio ancor più esplicito nel I libro delle già esaminate *Metamorfosi* di Ovidio: rivisitando adesso quel passo, troviamo che

Aurea prima sata est aetas; [...]
 Postquam Saturno tenebrosa in Tartara misso
 sub Ioves in mundu erat, subiit argentea proles,
 auro deterior, fulvo prestiosior aere.
 Iuppiter antiqui contraxit tempora veris,
 perque hiemes aestusque et inaequales autumnos
 et breve ver spatiis exegit quattuor annum.
 [...] Tertia post illam successit aënea proles,
 saevior ingeniis et ad horrida promptior arma,
 non scelerata tamen. De duro est ultima ferro.
 Protinus inrupit venae peioris in aevum
 omne nefas [...].
 prodit bellum, quod pugnat utroque,
 sanguineaque manu crepitantia concuit arma.
 Vivitur ex raptu; non hospes ab hospite tutus,
 non socer a genero, fratrum quoque gratia rara est.
 Inminet exitio vir coniugis, illa mariti;
 lurida terribiles miscent aconita novercae;
 filius ante diem patrios inquirat in annos.
 Victa iacet pietas, et Virgo caede madentes,
 ultima caelestum, terras Astraera reliquit.308

Ed è perciò che si può dedurre che, nei paragrafi dal XXVIII al XXX, l'*Epistola* starebbe comunicando a Cangrande il senso esoterico del Poema, connesso con le teorie dei cicli cosmici, i cui elementi-chiave si trovano nel canto

307 Ivi, 113.

308 PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi...*, 8 e 10. Trad. it.: «Fiori per prima l'età dell'oro; [...] Quando Saturno fu spedito nel Tartaro tenebroso [corsivo nostro] e il mondo si ritrovò sotto il segno di Giove, subentrò l'età dell'argento [id.]: più scadente dell'oro, ma di pregio maggiore del fulvo bronzo. Giove ridusse la durata originaria della primavera, e fece scorrere l'anno attraverso inverno, estate e incostante autunno e primavera breve: le quattro stagioni. [...] Seguì per terza l'età del bronzo [id.]: d'indole più crudele, e più pronta ad usare le orribili armi; scellerata, però, non ancora. L'ultima, fu quella del ferro duro [id.]. D'improvviso, in quest'epoca di tempra peggiore, irruppe ogni empietà [...] ed ecco, compare la guerra, che combatte con l'uno e con l'altro e squassa con mano insanguinata armi crepitanti. Di rapina si vive: l'ospite non può fidarsi dell'ospite, né il suocero del genero, e anche i fratelli di rado si risparmiano. Trama il marito la morte della moglie, lei quella del marito. Terribili matrigne mestano lividi veleni. Il figlio fa i conti sugli anni del padre, prima del tempo. Vinta giace la bontà, e la vergine Astrèa lascia – ultima degli dèi – la terra mandida di sangue» (Ivi, 9 e 11).

di indovini e fattucchieri - e di conseguenza, sul piano superiore, in quello di avari e prodighi, dove è presente il CAOS che, *converso al mondo* per espiare il suo peccato di sperequazione tra avarizia e prodigalità, va convertendosi in armonia.

Del resto, Dante, nel riportare il breve passo biblico - per lui riferito a Lucifero - che si legge nel cap. XXVII della lettera («...tu signaculum similitudinis, sapientia plenus et perfectione decorus, et in deliciis Paradisi Dei fuisti») nel contesto allusivo della teoria delle differenti età del mondo, utilizza il termine *Paradisum* in luogo di Eden, poiché la *Vulgata* aveva quasi sempre *paradisum* per indicare il giardino. Ma Dante doveva sapere che, se la Bibbia fa cominciare la vicenda umana nel giardino di Eden, dove c'è l'albero della vita,³⁰⁹ tale vicenda finisce con la descrizione della Gerusalemme celeste dell'*Apocalisse*, dove c'è lo stesso albero della vita!³¹⁰ Tutto torna alla quiete iniziale, e la vicenda umana, dal peccato di Adamo al ritorno del Cristo glorioso, con tutto il dolore che la accompagna, negli ultimi versetti dell'ultimo libro della Bibbia pare dileguarsi come un brutto sogno: riappare, alla fine, l'antico giardino con la sua perfetta quiete.

Si comprende dunque quel ricordare, da parte di Dante che si serve di Ezechiele, l'antica dimora di Lucifero nel giardino dell'Eden: si tratta di un ricordo dal sapore amaro, ma che viene evidenziato perché nel lontano passato è implicita la speranza di un ritorno.

Ed è nello stesso terminare della Bibbia nel luogo in cui era cominciata, che Dante può trarre la prima ispirazione per l'origenismo che un giorno, spinto da una grande visione mistica sul futuro del mondo nella quale vide ricapitolarsi in Cristo tutte le cose, che decise forse di narrare l'apocatastasi in versi.

E nella sua Epistola, con suggestioni continue, a chi certamente sapeva leggere oltre il senso letterale comunicò il significato profondo del suo poema: trentatré canti per cantica più un proemio; trentatré, come i paragrafi dell'*Epistola a Cangrande*; trentatré, come gli anni che intercorrono fra la nascita, la morte e la

³⁰⁹ Gn 2, 9, dove si legge: «E Jahweh-Elohim fece spuntare dal terreno gini sorta d'alberi, attraenti per la vista e buoni da mangiare, e l'albero della vita [corsivo nostro] nella parte più interna del giardino, insieme all'albero della conoscenza del bene e del male (*Genesi...*, 75). Nella *Vulgata*: «*produxitque Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu et ad vescendum suave lignum etiam vitae in medio paradisi lignumque scientiae boni et mali*».

³¹⁰ Ap 22, 2: «In mezzo alla piazza della città, e da una parte all'altra del fiume si trova un albero di vita che dà dodici raccolti e produce frutti ogni mese; le foglie dell'albero servono a guarire le nazioni» (La Bibbia, a cura di F. Dalla Vecchia, 3130. *Vulg.*: «*in medio plateae eius et ex utraque parte fluminis lignum vitae adferens fructus duodecim per menses singula reddentia fructum suum et folia ligni ad sanitatem gentium*»).

resurrezione di Cristo, che divenivano simbolo della nascita di un mondo, della sua morte e della sua successiva rigenerazione-trasfigurazione, col recupero di tutto ciò che col peccato era andato perduto.

Seconda osservazione: misteri di Iside o apocatastasi?

Un'altra precisazione è necessaria in considerazione della connessione tra l'acrostico IL SOLE e le citate parole di Lucio *nell'Asino d'oro*: come si concilia, infatti, tale connessione con l'origenismo che emerge dal confronto con le parole di Agostino del *De Civitate Dei*?

In realtà, le cose non sono affatto incompatibili come potrebbe sembrare a prima vista. Infatti, se i riti di iniziazione, come detto, hanno una simbologia che si rifà ai miti cosmogonici, allora il processo di morte, rinascita e rigenerazione del mondo è presente interamente in una sua monade, e viceversa. Questa visione unitaria - anzi, questa concezione che fa riferimento alla Grande Triade, della quale si è parlato agli inizi di questa sezione dello studio - era tipica per l'uomo pre-moderno, ed aveva la sua rappresentazione simbolica più alta nell'astrologia. Dante non fa che metterla in poesia, e magistralmente, in modo unico, in quei versi del canto XXXIV egli accomuna in un identico destino macro e microcosmo; ed è nell'intimo della sua anima, conformemente a quanto riferisce riguardo alla sua misteriosa *mirabil visione* ispiratrice, che egli, per un istante, giunto nel fondo dell'abisso, vede nella sua esperienza di discesa e risalita una partizione completa, 'microcosmica', dell'intera storia del mondo.

Si chiude qui la parte dedicata all'analisi testuale, nella coscienza di aver più generato nuovi interrogativi che fornito risposte. Molti concetti sarebbero stati da definire maggiormente, mentre spesso alcuni argomenti si son dovuti affrontare solo ad un livello epidermico. La sezione storico-filologica, tuttavia, riserva sorprese non meno grandi, e davvero quasi un nuovo mondo pare affacciarsi.

Dopo la 'discesa' negli abissi ermeneutici di un poema che, trascorsi sette secoli, ancora non cessa di stupire, finalmente torniamo su e ci prepariamo, ancora una volta, a proseguire per una via smarrita e a *prendere un'acqua* che «già mai non si corse». E noi lo facciamo provando ad entrare nella mente di Dante e partecipando di una sua successiva metamorfosi, nascosta nell'acrostico inverso

‘principe’; come lo sposo delle nozze di Cana,³¹¹ proviamo a servire il vino migliore fino alla fine:

E se la stella si cambiò e rise,
qual mi fec' io che pur da mia natura
trasmutabile son per tutte guise!

Come 'n **peschiera** ch'è tranquilla e pura
traggonsi i **pesci** a ciò che vien di fori
per modo che lo stimin lor pastura,

Si vid' io ben più di mille splendori
trarsi ver' noi, e in ciascun s'udia:
«Ecco chi crescerà li nostri amori».

E sì come ciascuno a noi venìa,
vedeasi l'ombra piena di letizia
nel folgór chiaro che di lei uscia.

Pensa, lettor, se quel che qui s'inizia
non procedesse, come tu avresti
di più savere angosciosa carizia;

Questo acrostico così lineare, il più evidente di tutti, per adesso non lo commentiamo. Preferiamo però associare ad esso alcune parole di Jung; parole con le quali questa sezione della tesi termina, poiché una non meno ricca di nuovi elementi seguirà subito dopo:

Il simbolo che designa la parte dello zodiaco in cui il sole con il solstizio d'inverno riprende il suo corso annuale è il Capricorno, all'inizio chiamato dalle corna di capra (*aigócheros*). Al pari di una capra il sole sale sulle cime più alte e ridiscende come un pesce negli abissi marini. Nei sogni il pesce può avere occasionalmente il significato del bambino non ancora nato, giacché quest'ultimo prima di nascere vive nell'acqua come un pesce; il sole, tuffandosi nel mare, diviene bambino e pesce ad un tempo. Il pesce è perciò simbolo di rinnovamento e di rinascita.³¹²

Attraversando quello che pare un «solingo piano», dove realmente per lungo tempo nessuno sembra avere messo piede, nella sezione che segue possiamo concentrarci nella ricerca di fonti e documenti; oltre a ciò, si potrà constatare che un grosso contributo viene dalla storia degli effetti. Essa mostrerebbe, sorprendentemente, che nel «lito deserto» in cui siamo adesso giunti in realtà

³¹¹ Gv 2.

³¹² C. G. JUNG, *Opere...*, 199.

qualcun altro giunto prima di noi appare aver lasciato le sue orme...sulle quali siamo appena ritornati.

PARTE SECONDA. UN SENTIERO GIÀ PERCORSO

In Francia

Lunghe *l' mare ancora*, nel cominciare questa sezione di studio sulle orme di coloro che prima di noi passarono per il sentiero origeniano, dobbiamo in realtà premettere che, nell'andare a ritroso lungo l'arco dei secoli, gli elementi interessanti cominciano ad affiorare tra le fine del diciannovesimo e gli inizi del ventesimo, inseriti in una cornice che vedeva contrapporsi due correnti di pensiero, dapprima entrambe interne al cattolicesimo (in particolare francese), e poi invece emblematiche di una spaccatura radicale.

Per fare un nome e porre un *quando*, dobbiamo soffermarci su quanto *en passant* citammo già nella prima sezione, dove menzionammo a nota i dissidi interni sia alla Chiesa neognostica di Léonce Fabre des Essarts (Synésius), nella quale René Guénon fu vescovo col nome di Palingénus (1909-12), sia interni all'ambiente neotomistico francese.

Quest'ultimo, dominato dalla figura imponente di Jacques Maritain (1882-1975), certo non poteva mostrarsi bendisposto verso chi, a compimento di un percorso spirituale e culturale, tendeva a porre il Gesù storico in secondo piano per prediligere una concezione metastorica e, ancor più, dai contorni "sincretistici".

Maritain, alle spalle, aveva una precedente adesione al socialismo rivoluzionario; fu l'incontro con Léon Bloy (1846-1917) a portarlo alla conversione (1906); tuttavia, lo schema che aveva fatto suo nel corso della maturazione delle idee politiche non poteva averlo abbandonato tanto facilmente, ma doveva esserselo piuttosto portato appresso negli anni americani e, ancor più, quando divenne ambasciatore di Francia presso il Vaticano (1945-48).

Nel suo auspicato «umanesimo integrale», Maritain contava di ricostruire una società basata sui valori cristiani incentrata però su una laicità che separasse potere politico e religioso assegnando le rispettive sfere di competenza ad entrambi.

Lontana da ogni presupposto ierocratico, la società 'ideale' di Maritain era in linea teorica molto "tradizionale" (contestualmente, ricordiamo le idee formulate da Dante nel *De Monarchia*); sennonché le premesse di Guénon risultavano essere, nel 1927, praticamente inconciliabili col futuro che il grande filosofo suo connazionale si prefigurava. In *La crisi del mondo moderno* scriveva già allora Guénon:

Definita come l'autogoverno del popolo, la "democrazia" è una vera impossibilità, qualcosa che non può nemmeno esistere come un fatto bruto, né nell'epoca nostra, né in un'altra qualsiasi. Non bisogna farsi giocare dalle parole: è contraddittorio ammettere che stessi uomini possano essere ad un tempo governati e governanti perché, usando il linguaggio aristotelico, uno stesso essere non può essere in "atto" e in "potenza" simultaneamente e sotto lo stesso riguardo. La relazione suppone necessariamente la presenza di due termini: non possono esservi dei governati se non vi sono anche dei governanti, siano pur essi illegittimi e non aventi altro diritto al potere oltre quello che essi stessi si sono arrogato. Ma la grande abilità dei dirigenti democratici del mondo moderno sta nel far credere al popolo che esso si governi da sé. E il popolo si lascia persuadere volentieri, tanto più che così esso si sente adulato, mentre è incapace di riflettere quanto occorre per accorgersi di una simile impossibilità. Per creare questa illusione, si è inventato il "suffragio universale": è l'opinione della maggioranza come presunto principio della legge. Ciò di cui non ci si accorge, è che l'opinione pubblica è qualcosa che si può facilissimamente dirigere e modificare. Per mezzo di adeguate suggestioni in essa si possono sempre provocare delle correnti nell'uno o nell'altro senso. Non ricordiamo più chi ha parlato di "fabbricare" l'opinione: espressione giustissima, benché bisogna dire, da un lato, che i dirigenti apparenti non sono sempre coloro che dispongono dei mezzi necessari per venire a tanto. Quest'ultima osservazione spiega anche perché l'incompetenza degli uomini politici più in vista sembra non aver avuto che un peso assai relativo nel periodo demo-liberale cui alludiamo e là dove concezioni del genere ancor oggi persistono. Ma poiché qui non ci siamo proposti di analizzare l'ingranaggio di ciò che si potrebbe chiamare la "macchina per governare", ci limiteremo a segnalare che questa stessa incompetenza offre il vantaggio di alimentare la illusione in discorso: effettivamente solo in tali condizioni gli uomini politici in questione possono sembrare l'emanazione della maggioranza, apparendo quasi come un'immagine di essa, giacché la maggioranza, quale si sia la materia su cui è chiamata a pronunciarsi, sarà sempre costituita dagli incompetenti, il cui numero è incomparabilmente più grande di quello degli uomini capaci di decidere con piena cognizione di causa.³¹³

Scrivono J. P. Laurant che «il piatto forte della strategia guenoniana rimane il dibattito con Maritain e i suoi amici neotomisti. In realtà, a loro si era già rivolto in precedenza, avendoli identificati con l'istituzione e la Chiesa cattolica».³¹⁴

Laurant si sofferma sulla corrispondenza fra Guénon, Maritain, Pierre Germain e Noëlle Maurice-Denis³¹⁵ intrattenuta nel 1917, riguardante questioni

³¹³ R. GUÉNON, *Il caos sociale. Critica del democraticismo*, in *La crisi del mondo moderno*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2003 [1994], 107-8 (tit. orig. *La Crise du monde moderne*, Paris, Bossard, 1927).

³¹⁴ J. P. LAURANT, *René Guénon...*, 65.

speculative sulle quali tra loro potevano divergere. «Tre o quattro carteggi» non fecero che definire maggiormente le sue posizioni. In realtà, premette Laurant sulla base di una ricchissima documentazione,

Fra il 1912 e il 1927 la condotta di Guénon sarà dettata dall'opportunità, tanto più che le grandi scelte spirituali e intellettuali sono ormai fatte. Considerazioni di carattere familiare e materiale, e circostanze particolarmente stringenti in tempi di grandi stravolgimenti, guidano le sue scelte, la sua strategia editoriale in particolare. La guerra ha realmente cambiato, e nel profondo, la vita della sua famiglia, costringendolo a trovarsi un lavoro e ad adattare le sue attività alla durezza dei tempi.³¹⁶

Entrando nel concreto, il lavoro di «quei tempi», cioè non oltre il '27, include *L'uomo ed il suo divenire secondo il Vedanta*³¹⁷ (1925) e la già citata *Crisi del mondo moderno* (1927), entrambi pubblicati presso Bossard. Per fermarci sulla produzione di maggior rilievo, sempre del 1927 è *Le Roi du monde*; nel 1924 è la volta di *Orient et Occident*,³¹⁸ mentre *L'Erreur spirite*³¹⁹ è del 1923. Di precedente si può ricordare *Le Théosophisme, histoire d'une pseudo-religion*,³²⁰ uscito nello stesso anno dell'*Introduction générale a l'études des doctrines hindoues*,³²¹ cioè nel 1921.

Cronologicamente nel mezzo si collocava proprio *L'Ésotérisme de Dante*, del 1925. Andando ad esaminare brevemente il contenuto delle opere del quadriennio '23-'27 è facile intuire quali convinzioni il metafisico francese si portasse appresso. Se da un lato, infatti, accusava i suoi avversari di

una tendenza, direi spiacevole, a identificare tutto il cattolicesimo con il tomismo, e anche, per la verità, con una certa interpretazione del tomismo, che so bene essere non condivisa da tutti gli scolastici né da tutti i teologi...³²²

³¹⁵ Figlia del pittore simbolista Maurice Denis (1870-1943).

³¹⁶ Ivi, 59.

³¹⁷ Milano, Adelphi, 1992 (tit. orig. *L'Homme et son devenir selon le Vedanta*, Paris, Bossard, 1925).

³¹⁸ Paris, ed. Payot (trad. it. *Oriente e Occidente*, Milano, Luni, 2005).

³¹⁹ Paris, Librairie Marcel Rivière, 1923 (trad. it. *L'errore dello spiritismo*, Milano, Luni, 2006).

³²⁰ Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1921 (trad. it. *Il teosofismo. Storia di una pseudo-religione*, Torino, Delta-Arktos, 1987)

³²¹ Paris, Librairie Marcel Rivière, 1921 (trad. it. *Introduzione generale allo studio delle dottrine indù*, Milano, Adelphi, 1989).

³²² Da una lettera a Noëlle Maurice-Denis, Blois, 28 luglio 1921.

dall'altra i suoi interessi lo avevano certamente condotto per strade ben lontane da quelle dell'ortodossia.

La prima di queste opere, *Introduzione generale allo studio delle dottrine indù*, testimonia la presenza di un «DNSD Brahmino», qualcuno che così si firmava, assieme a Nguyen Van Cang,³²³ nella rivista «La Voie» di Matgioi nel 1906, qualcuno che il giovane Guénon «aveva avuto modo di incontrare nella cerchia di De Pourvoirville e che potrebbe avere avuto un ruolo di informatore, quand'anche non di iniziatore».³²⁴ Insieme a *L'uomo e il suo divenire secondo il Vedanta*, esso testimonia quanto la spiritualità indiana lo abbia accompagnato costantemente nel quinquennio, fino ai suoi studi su Dante e la *Divina Commedia*.

Laurant sottolinea che Guénon mantenne i contatti con «uno o più maestri indù»: «Sappiamo che Guénon non ha studiato le dottrine e le lingue orientali in modo libresco. Abbiamo avuto in proposito prove categoriche».³²⁵

Pare dato che certo che Guénon «si era avvalso degli insegnamenti di un autentico mistico indù e aveva saputo riassumerli con estrema lucidità. Si era inoltre cimentato nel completare lo studio del sanscrito (...)».³²⁶

L'altro libro rilevante è *Le Théosophisme*: per questo fu usata «una parte delle informazioni raccolte da Guénon sulle attività della Società Teosofica in India»³²⁷ come documentazione.

In tale opera, spiccatamente, Guénon mostra di voler prendere le distanze dalle concezioni occidentali, soprattutto quando nota che la società teosofica è ritenuta un «agente degli interessi britannici».³²⁸ In questo caso, ponendosi al servizio della Tradizione egli riteneva la Società Teosofica di Madame

³²³ «Il nome di Nguyen Van Cang si ritrova nella rivista «La Voie» di Matgioi a Parigi, nel 1905-1906, in calce ad articoli sempre molto aggressivi verso i missionari cattolici» (Ivi, 49-50).

³²⁴ Ivi, 55.

³²⁵ PAUL CHACORNAC, *La vie simple de René Guénon*, Paris, Éditions Traditionnelles, 1957 in Ivi, 53.

³²⁶ ALAIN DANIELÉLOU, *Le chemin du labyrinthe*, Paris, Robert Laffont, 1981, 157-9 (trad. it. *La via del labirinto. Ricordi d'oriente e d'occidente*, Padova, Casadei, 2004), citato in Ivi, 55. Citiamo tuttavia il recente libro dell'indologo ROLAND LARDINOIS, *L'invention de l'Inde. Entre ésotérisme et science*, Paris, CRNS Éditions, 2007, pone dei dubbi sulla correttezza dell'interpretazione dell'Induismo da parte di Guénon.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ *Ibidem*.

Blavatsky³²⁹ (1831-1891) «la cristallizzazione contemporanea di tutte le contraffazioni spirituali».

Oriente e Occidente non fa che confermare l'eccentricità della formazione guenoniana nel contesto tomistico. *La crisi del mondo moderno*, invece, «verte su un insieme di modelli di pensiero e (...) si rivolge (...) a tutti coloro che hanno orecchie per intendere. (...) Il suo non vuole essere un lavoro di erudizione per specialisti, ma un'opera di divulgazione, allo scopo di costituire una *élite*

329 «Helena Petrovna von Hahn [...] di nobile famiglia russa, sposa a sedici anni il vice-governatore di Herevan, Nikofor Vassilyevich Blavatsky (1809-?). [...] Negli anni 1871-1872 la troviamo al Cairo, dove organizza una società spiritica. Nel 1873 si trasferisce negli Stati Uniti dove incontra il colonnello Herry Steel Olcott (1832-1907), un avvocato di successo appassionato di spiritismo, A New York, Madame Blavatsky e Olcott – i primi due «gemelli teosofici» - animano una serie di riunioni private in cui si parla di esoterismo, di teurgia e di contatti con Maestri misteriosi. Il 17 novembre 1875 è fondata la Società Teosofica, e nel 1877 Blavatsky pubblica *Iside svelata*, la prima sintesi del suo pensiero (*Le religioni in Italia*, a cura di M. Introvigne e P. L. Zoccatelli, Torino, Elledici, 2006, 818). Viene poi stabilita - si legge nell'Enciclopedia - «la sede centrale della Società ad Adyar, presso Madras» (*ibidem*). Riguardo al periodo relativo all'uscita di *Le Théosophisme*, «da maggior parte dei teosofi americani, sotto la guida di William Quan Judge, (1851-1896), si erano separati dalla Società di Adyar, seguendo una serie di messaggi dei Maestri a Judge non accettati dalla dirigenza indiana ed europea, e fondando una separata Società Teosofica con sede ad Altadena, in California, che fiorirà particolarmente grazie all'opera di Katherine Tingley (1847-1929). Annie Besant acquista notevole prestigio per le sue attività umanitarie e sociali e il suo contributo – decisivo – alla causa dell'indipendenza indiana (molti iscritti alla Società Teosofica saranno, fra l'altro, tra i fondatori del Partito del Congresso). E' però criticata per lo stretto rapporto con Charles Webster Leadbeater (1847-1934), ex sacerdote anglicano che fonda con lei la seconda generazione di “gemelli teosofici”. Leadbeater è ripetutamente accusato di immoralità nella sua vita privata – accuse che provocano una sospensione della Società Teosofica voluta dalla Besant; in maniera acclarata si perverrà solo a dimostrare la perorazione della masturbazione da parte di Liedbeater quale alternativa alla tensione di pulsioni sessuali irrealizzabili nei giovani -, e non tutti condividono il suo entusiasmo per la Chiesa Cattolica Liberale. Leadbeater ha pure un ruolo decisivo nella vicenda di un giovane indiano, Jiddu Krishnamurti (1895-1896), in cui il dirigente inglese – grazie alle sue doti di chiaroveggenza – riconosce il futuro Maestro Mondiale. I dissensi sul ruolo di Krishnamurti hanno un ruolo importante nello scisma di Rudolf Steiner (1861-1925), che porta alla nascita della Società antroposofica, e assume un carattere disastroso quando, nel 1929, il giovane indiano annuncia di “abdicare” dal suo ruolo e da ogni organizzazione o società, compresa la Società Teosofica, sulla base della considerazione che “la verità è un paese senza strade”. Si ritiene che il caso Krishnamurti sia costato alla società un terzo dei suoi membri...» (ivi,818-9). Riguardo al *corpus* dottrinale, «le due opere principali di Madame Blavatsky, *Iside svelata* e *La dottrina segreta*, non sono facili da accostare e propongono un complesso schema cosmologico. Al vertice della gerarchia si trova Dio, o il Logos Cosmico, che si presenta come Trinità. Più in basso si situano sette *logoi* planetari, che presiedono ai sistemi dell'universo. Gli elementi essenziali dell'universo sono monadi o spirali che discendono attraverso sette piani di progressiva materializzazione, quindi risalgono – percorrendo il cammino contrario – verso la spiritualizzazione. [...] La Terra deriva da un movimento di questo genere, e si trova nel quarto stadio (discendente) di materializzazione. All'inizio di questo quarto stadio è emersa l'umanità, che a sua volta ha una storia o percorso attraverso sette “razze-radici” ciascuna distinta in sette sotto-razze. La nostra razza attuale, la quinta, rappresenta l'inizio dell'ascesa verso la riconquista della spiritualità» (ivi, 819).

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

occidentale suscettibile, con l'appoggio dell'Oriente, di ricondurre la nostra civiltà sui sentieri della normalità».330

D'altronde l'inizio dell'opera individua subito il profilo dell'Autore:

La dottrina degli indù insegna che la durata di un ciclo dell'umanità terrestre, al quale essa dà il nome di *manvantara*, si divide in quattro età, che segnano fasi di un oscuramento progressivo della spiritualità primordiale.331

Scorrere i titoli delle sezioni del libro può servire a chiarire ulteriormente lo schema mentale di Guénon in quegli anni: *L'età oscura*; *L'opposizione di Oriente e Occidente*; *Conoscenza e azione*; *Scienza sacra e scienza profana*; *Critica dell'individualismo*; *Il caos sociale. Critica del democraticismo*; *Una civiltà materiale*; *L'invasione occidentale*; *Qualche conclusione*.

In buona sostanza, la tradizione indù mostra di continuo la sua presenza, diretta o di substrato, anche nei testi che Laurant definisce «più particolarmente legati alla tradizione cristiana»: *L'Esoterismo di Dante, San Bernardo*332 (1929) e *Autorità spirituale e potere temporale* (1929), oltre ad una parte del *Re del mondo*.

Il Re del Mondo presenta a sua volta suddivisioni per argomenti come *Nozioni sull'«Agartha»* La «*Shekinah*» e «*Metatron*»; (...); *Il simbolismo del Graal*; (...); *Il centro supremo nascosto durante il «Kali Yuga»*; (...); *Localizzazione dei centri spirituali*.

Non ci dilungheremo oltre con l'elencare elementi che ricorrono di continuo nella produzione di quegli anni. Tanto basta, in definitiva, ad individuare i focolai di conflitto che potevano esservi col neotomismo, a dispetto di un periodo relativamente sereno di collaborazione alla rivista cattolica «*Regnabit, revue universelle du Sacré Coeur*», pubblicata a Paray. Erano gli anni nei quali Guénon insegnava filosofia al corso Saint-Louis. Il direttore di «*Regnabit*», padre Félix Anizan (1878-1944), conobbe il metafisico francese tramite l'archeologo L. Charbonneau Lassay (1871-1946). Per i primi anni, la collaborazione del metafisico francese poteva considerarsi serena e niente affatto priva di consensi:

330 J. P. LAURANT, *René Guénon...*, 70.

331 R. GUÉNON, *La crisi...*, 25.

332 Questo è forse l'unico testo fra i quattro che può fare eccezione, poiché concepito nella sua essenzialità esclusivamente come monografia storica.

Le sue pubblicazioni non passano [...] inosservate, gli echi sollevati non sono massicci ma sono costanti, e hanno platee differenziate; anche André Malraux (1901-1976), che nel 1926 aveva pubblicato *La Tentation de l'Occident*, prova interesse per una visione dell'Occidente così diversa dalla sua. Se gli esperti paiono scettici, il mondo delle lettere parigino plaude alle sue competenze nel campo della filologia orientale, e Léon Daudet (1868-1942), in una recensione favorevole a *Oriente e Occidente*, si dispiace di non avere la competenza del signor Guénon che gli permette di costruire quell'ardito parallelismo; nondimeno, giunge per altre vie alle sue stesse conclusioni.³³³

Guenon diviene così «il capo indiscusso di una scuola metafisica».³³⁴ Con «autorevolezza», Guénon tratta «da eretici personalità note come Sri Aurobindo, Rabindranath Tagore (...), difendendo animatamente la “tradizione indù”, disputando con indiani usciti brillantemente da Oxford o da Cambridge».³³⁵

La situazione, però, progressivamente mutò. Maritain, l'amico conosciuto grazie a Noëlle Maurice-Denis, che glielo aveva presentato attorno al 1915, si troverà progressivamente in contrasto con le sue opinioni. Guénon intorno al '24 viene invitato ad un programma radiofonico con Maritain, per parlare del libro di Ossendowski:³³⁶ «la questione dell'Agartha, il segreto dei segreti, diventa, e in modo alquanto inaspettato, tema di dibattito pubblico».³³⁷

Tuttavia, una recensione a stampa di Noëlle Maurice-Denis,³³⁸ dietro alla quale, in fondo, stava tutto il gruppo di Maritain, non fu affatto favorevole. Come osserva Laurant, Guénon se ne lamenta con Maritain senza sapere del suo ruolo.

In seguito egli chiederà una rettifica del “torto assai grave” causato dalla signorina Denis e, interrogandosi sul ruolo di certe dicerie sullo “gnosticismo” si propone di mettere al corrente Maritain in occasione del loro prossimo incontro. Le opere strettamente dottrinali successive, o parallelamente in preparazione, insistono sull'universalismo della

³³³ J. P. LAURANT, *René Guénon...*, 72.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Ivi*, 72-3.

³³⁶ Il titolo del libro era *Bestie, uomini e dei*; narrava di un viaggio nell'Asia centrale, dove l'autore riferiva di avere scoperto un «centro» iniziatico posto nel sottosuolo, con ramificazione lungo l'intera superficie terrestre. Il capo di quel «centro» era chiamato Re del Mondo.

³³⁷ *Ivi*, 73.

³³⁸ N. MAURICE-DENIS, *Les doctrines Hindoues*, «La Revue Universelle», 15 luglio 1921, 246, citato da J. P. Laurant in *ibidem*.

tradizione; il cristianesimo si vede ridotto al ruolo di semplice componente.³³⁹

Qui non ci si sente di potersi sbilanciare come fa Laurant, in primo luogo perché in uno studio storico-filologico una valutazione sul cristianesimo di Guénon andrebbe giustificata ‘sui testi’, e non con una valutazione a priori; in secondo luogo, proprio ne *La crisi del mondo moderno*, pubblicato nel 1927, Guénon continuava a sostenere:

che *almeno* [corsivo nostro] nel Cattolicesimo la tradizione si è conservata integralmente, fuor da ogni presa dello spirito moderno? Non sembra, purtroppo, che proprio così stiano le cose: *o, per parlare più esattamente, se il deposito della tradizione è restato intatto, il che è già molto* [corsivo nostro], è però assai problematico che il suo senso profondo sia ancora compreso veramente, sia pure da una esigua élite, l'esistenza della quale si manifesterebbe senza dubbio attraverso un'azione o, meglio, attraverso una influenza, che a noi però non è dato affatto di constatare. È dunque probabile che si tratti di quel che noi vorremmo chiamare una conservazione allo stato latente, permettente sempre, a coloro che ne sono capaci, di ritrovare il senso della tradizione, perfino nel caso in cui nessuno ne fosse più cosciente.³⁴⁰

Se il cristianesimo era dunque «componente», non era però affatto «semplice», poiché almeno fino a quella data Guénon riconosceva ad esso il merito di aver conservata intatta la tradizione; non riteneva semmai che vi fosse ancora la capacità dei cristiani di individuarla nel flusso di quel modernismo che, secondo lui, inquinava il «deposito» di arcaica purezza.

I conflitti saranno ancora più manifesti nel periodo di collaborazione con la rivista «Regnabit» quando, nel 1927, «saranno censurati, sotto la pressione di certi ambienti tomisti», due articoli di Guénon: *Les centres spirituels* e *Le grain de sénévé*.

Secondo il fondatore, padre Félix Anizan O. M. I., la rivista doveva occuparsi essenzialmente del significato profondo della devozione al Sacro Cuore. Guénon - scrive Laurant - considera quel rifiuto come una chiusura di Roma nei confronti di qualunque esoterismo. Scriverà a Guido De Giorgio³⁴¹

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ R. GUÉNON, *La crisi del mondo moderno*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2003, 94.

³⁴¹ Guido de Giorgio (San Lupo, 3 ottobre 1890 – Mondovì, 27 dicembre 1957), si laureò in filosofia a Napoli; insegnò poi italiano in Tunisia. Attraverso una confraternita del posto ebbe contatti determinanti con l'ambiente dell'esoterismo islamico Sufi. Si trasferì a Parigi, dove conobbe René Guénon, e con lui collaborò scrivendo articoli per le riviste «Le Voile d'Isis» e «L'initiation». Negli anni

(1890-1957): «Ho dovuto interrompere la collaborazione a seguito di certe macchinazioni subite, provenienti dalla cerchia di Maritain». ³⁴² I suoi amici vedevano Guénon ridurre il cristianesimo a mero trasmettitore della tradizione dei primordi, e vi era chi fra loro si interrogava

sul significato di una lettera inviata a Charbonneau-Lassay e da questi comunicata, dove Guénon interpreta la sua esclusione da “Regnabit” come una presa di posizione antitradizionale da parte di Roma, catastrofe imminente per tutto l’Occidente. ³⁴³

Proprio l’insistenza sulla purezza della tradizione indù sembra essere stato il *leitmotiv* della sua produzione saggistica che più aveva attirato su di essa la censura se, come riportato da Laurant, «i *Carnets* del dottor Grangier, riferendo di una conversazione con Guénon, riportano i termini di una rottura con Anizan; il direttore di “Regnabit”, su istigazione dell’arcivescovo di Reims, avrebbe reagito vivacemente all’affermazione della perdita da parte della Chiesa della tradizione iniziatica, esigendo il riconoscimento del primato di Gesù Cristo e le prove dell’esistenza di un centro iniziatico nelle Indie». ³⁴⁴

Secondo Laurant, Guénon interpretava gli avvenimenti drammatici della sua vita in chiave spirituale, come dei «segni del destino».

Nel gennaio 1928, improvvisamente, la moglie viene colpita da meningite e muore. Nel novembre dello stesso anno muore la zia Duru, che lo aveva in parte cresciuto. Rimase solo con la nipote François Bélile che però, attraverso varie vicissitudini gli verrà sottratta dalla madre di lei, che ne solleciterà il ritorno dopo che era stata respinta al corso scolastico che frequentava a Saint-Louis-en-l’Île; la motivazione era che si giudicava «sconveniente la sua condizione familiare, per cui ella si separa dallo zio, che insegna filosofia nella stessa struttura». ³⁴⁵ La condizione di solitudine nella quale Guénon verrà a trovarsi

Venti, tornato in Italia, collabora con Julius Evola scrivendo sulla rivista «La Torre», dove cercò di porre le basi teoriche per un «Fascismo Sacro», una codificazione esoterica del movimento politico. Nel secondo dopoguerra scriverà accusando l’Europa di aver sostituito con lo scientismo la sua tradizione spirituale. Tutte le sue opere pubblicate sono state pubblicate postume; alcune sono tuttora inedite. Emblematico di una personalità che Evola considerava assai grezza e da mitigare, è il pamphlet scritto dopo la seconda guerra, *La repubblica dei cialtroni*, col quale De Giorgio si inimicherà definitivamente gli ambienti culturali e politici.

³⁴² J. P. LAURANT, *René Guénon...*, 96.

³⁴³ Ivi, 97.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Ivi, 98.

giungerà al culmine nelle parole riportate nei *Carnets* del dottor Granger: «Non posso più vivere solo, non posso più lavorare. Mi è indispensabile una compagna».³⁴⁶

Nell'ufficio dell'editore Chacornac egli conoscerà una prima donna, Mary Shillito (1879-1938), troppo diversa da lui, «estrosa e con un interesse molto superficiale verso l'esoterismo»;³⁴⁷ sposerà successivamente la figlia dello sceicco Mahammad Ibrahim, Fatma Hanem. Andranno a vivere prima dal suocero, poi «la generosità di un ammiratore inglese permette alla coppia di installarsi nei sobborghi di Duqqi, di fronte alle piramidi, in una casa che sarà chiamata “villa Fatma”».³⁴⁸ Avranno tre figli. La sua vita sarà, nell'ordinario, quella di un uomo che non vorrà distinguersi dalla gente delle strade:

Nonostante rimanga nell'ombra della grande città del Cairo, dove non si riesce a rintracciarlo, continua a rivolgersi alle cerchie dei lettori e degli amici parigini e a un pubblico ben più ampio degli “uomini del desiderio”, principalmente francofoni. Di fatto, si confonde nella vita dei quartieri popolari: si veste con gli abiti tradizionali che da tempo gli egiziani “colti” hanno abbandonato, e parla con grande dimistichezza il dialetto arabo.³⁴⁹

Eppure, sottolinea Laurant, ancora non si trovano nella sua vita i segni di una qualche vicinanza alla fede islamica. In particolare, non si reca in pellegrinaggio alla Mecca; un viaggio che, notoriamente, è considerato precetto per un musulmano che sia nelle condizioni materiali di compierlo.

Acquisisce il nome di Abdel Wahed Yahia, ma «quando firma produzioni letterarie egli abbandona il nome acquisito per usare il proprio cognome originale, con l'eccezione di quattro articoli in arabo...».³⁵⁰

Nelle opere pubblicate negli anni successivi al centro sarà sempre il problema dell'iniziazione. Come seguire la via iniziatica in Occidente, dove i modelli intellettuali sono diversi e contaminati?

Per prima cosa, l'obbligo di una pratica religiosa è affermato esplicitamente da Guénon solo nel dicembre 1947, in un articolo su

³⁴⁶ Ivi, 98-99.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Ivi, 100.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ *Ibidem*.

“Études Traditionnelles” [...] in cui la cosa è data per scontata. Tuttavia, egli stesso avrà una vita rituale regolare soltanto dopo il suo trasferimento al Cairo [...]. I lettori di Oriente e Occidente avevano potuto riscontrare una certa diffidenza nei confronti dell’islam, evidentemente di pura e semplice convenienza, vicina a una posizione che vuole la Chiesa cattolica l’unica organizzazione religiosa “tradizionale”. Amici [...] come Frémond e Charbonneau-Lassay, e in particolare il secondo, non potranno capire il passaggio all’islam di un collaboratore della “France chrétienne antimaçonnique” o di “Regnabit”, e immaginano che egli abbia sposato una copta. Il primo incarica Gabriel Debien, professore di francese al Cairo, di informarlo sull’espatriato; Debien adempie alla missione e riferisce di uno “*shaykh* europeo”, vestito alla maniera araba, che vive “completamente in disparte dal mondo francese di qui, e anche da quello europeo”.³⁵¹

In definitiva, quella ricerca della autentica tradizione aveva condotto Guénon verso il sufismo, facendogli tenere per il resto della vita contatti con l’ambiente esoterico islamico che più lo faceva sentire “a casa”, appartenente ad una fede autentica dalla quale tutte le religioni istituzionali prendono alimento.

La lunga premessa è servita a noi per inquadrare nella parentesi biografica che gli spetta l’opera del 1925, *L’Esoterismo di Dante*. In esso Guénon, infatti, quasi al culmine della trattazione commentava implicitamente il primo verso della *Commedia*, «Nel mezzo del cammin di nostra vita», facendo riferimento alla tradizione universale che proprio nel mezzo di quel decennio che va da quegli anni egli ricercava con ogni energia. L’anno era lo stesso dell’uscita di *L’uomo e il suo divenire secondo il Vedanta*, e proprio con la coscienza di chi si sentiva di osservare tutti i fenomeni spirituali dalla posizione centrale dell’*Asse del Mondo*, Guénon scriveva, nell’VIII e ultimo capitolo, *Les cycles cosmiques*:

Le voyage de Dante s’accomplit suivant l’“axe spirituel” du monde; de là seulement, en effet, on peut envisager toutes choses en mode permanent, parce qu’on est soi-même soustrait au changement, et en avoir par conséquent une vue synthétique et totale.³⁵²

³⁵¹ Ivi, 106.

³⁵² R. GUÉNON, *L’ésotérisme de Dante*, Paris, Gallimard, 1957, 65; trad. it: «Il viaggio di Dante si compie secondo l’“asse spirituale” del mondo; soltanto di là, in effetti, si possono vedere tutte le cose in modo permanente – in quanto siamo anche noi sottratti al cambiamento – e averne di conseguenza una visione sintetica e totale». (*L’Esoterismo...*, 92).

Il collegamento coi primi versi della *Commedia* prosegue nel passo che segue, dove Guénon scrive, relativamente al proseguire del viaggio lungo l'*axis mundi* fin nel centro della terra:

Dal punto di vista propriamente iniziatico, quello che abbiamo detto risponde ancora a una verità profonda: l'essere deve prima di tutto identificare il centro della propria individualità (rappresentato del cuore nel simbolismo tradizionale) con il centro cosmico dello stato di esistenza al quale appartiene questa individualità, prendendolo come base per elevarsi agli stati superiori. In questo centro risiede l'equilibrio perfetto, immagine dell'immutabilità principale nel mondo manifestato; in esso si proietta l'asse che collega tra loro tutti gli stati, il "raggio divino" che, nel suo senso ascendente, conduce direttamente a quegli stati superiori che occorre raggiungere. Ogni punto possiede virtualmente quelle possibilità ed è, se così si può dire, il centro in potenza; ma lo deve essere effettivamente, con una identificazione reale, per rendere davvero possibile lo sviluppo totale dell'essere. Ecco perché *Dante, per potersi elevare ai Cieli, doveva innanzitutto situarsi in un punto che fosse veramente il centro del mondo terrestre* [corsivo nostro]; e quel punto lo è secondo il tempo e secondo lo spazio, ossia in rapporto alle due condizioni essenziali che caratterizzano l'esistenza in questo mondo.

Questi passi "propriamente iniziatici" sono emblematici di un'opera su Dante tutta impostata su una visione equidistante dalle diverse fedi religiose 'istituzionali', e può essere chiarita, ad esempio, da passi di altre opere tarde dove, espressamente, Guénon associava i cambiamenti spirituali di qualunque genere esclusivamente alla sfera del mondo profano. Dal centro iniziatico, egli sosteneva, tutto appare nella sua realtà effimera.

Le beghe del mondo esteriore perdono [...] sicuramente molta importanza allorché le si considera da un punto donde sono conciliate tutte le opposizioni che le suscitano, come è il caso quando ci si pone dal punto di vista strettamente esoterico e iniziatico; ma, precisamente per tal motivo, il mischiarsi in tali beghe [...] non può essere in alcun modo la parte delle organizzazioni iniziatiche...³⁵³

D'altronde, Guénon specificava nella stessa opera – del 1946 - che la visione equidistante dalle varie religioni propria dell'iniziazione esoterica non poteva considerarsi «sincretismo», poiché esso

³⁵³ R. GUÉNON, *Aperçus sur l'initiation*, Paris, Éditions Traditionnelles, 1946; trad. It. *Considerazioni sulla via iniziatica*, Genova, Melita, 1987, 107.

è un procedimento essenzialmente profano, per la sua stessa esteriorità; e non solo non è affatto una sintesi, ma in un certo senso ne è proprio il contrario. Infatti, per definizione, la sintesi parte dai principii, vale a dire da ciò che vi è di più interiore; essa va, si potrebbe dire, dal centro alla circonferenza, nella pura molteplicità in certo modo “atomica” e nel dettaglio indefinito di elementi presi uno ad uno, considerati in se stessi e per se stessi, e separati dal loro principio, vale a dire, dalla loro vera ragion d’essere. Il sincretismo ha dunque un carattere del tutto analitico [...]; è vero che nessuno parla tanto spesso né tanto volentieri di sintesi quanto certi “sincretisti”, il che prova soltanto una cosa: essi sentono infatti che, se riconoscessero la natura reale delle loro teorie composite, dovrebbero confessare per tal fatto stesso che non sono depositari di alcuna tradizione, e che il lavoro a cui si sono dedicati non differisce menomamente da quello che il primo “ricercatore” venuto potrebbe fare riunendo alla men peggio le nozioni varie attinte dai libri.³⁵⁴

Su postulati che hanno caratterizzato in Guénon il pensiero di una vita, egli dunque, già nel 1925, poneva le premesse per una teoria esoterica che lo avrebbe portato inevitabilmente al di fuori degli ambienti neotomistici dai quali era brillantemente partito.

La controparte, che abbiamo visto essere impegnata culturalmente nella difesa di una spiritualità cattolica che aveva per culmine la devozione al Sacro Cuore, non poteva d’altronde tollerare uscite dallo schema dell’istituzione senza che queste potessero trovare una giustificazione storico-filologica. Passo per passo, tutto doveva essere dimostrato: da ciò si comprende l’obiezione che veniva mossa da Anizan a Guénon, quando pretendeva una dimostrazione dell’esistenza di un «centro» iniziatico in India, che il metafisico francese proclamava con molta sicurezza.

Per quanta competenza avesse Guénon, e quali che potevano essere le sue ragioni a sostegno di pur grandi intuizioni sulla *Divina Commedia*, in realtà l’inesorabilità della filologia continuava, se non a porre una barriera, quantomeno a mantenere un divario difficile da superare tra ipotesi e certezze documentate. Il problema di Guénon è stato in realtà quello di parecchi predecessori: il continuo confrontarsi con un esoterismo sulla base di suggestioni ha dato origine ad un filone critico-letterario di studiosi più o meno ‘eccentrici’.

³⁵⁴ Ivi, 65-6.

Le costruzioni del Rossetti

Nel periodo in cui Guénon si faceva avanti con *L'esoterismo di Dante*, in realtà, la polemica era già assai accesa. Fuoco alle polveri era stato dato già tempo, dapprima con gli studi danteschi di Domenico Rossetti (1774-1842)³⁵⁵ che, nel 1819, pubblicò *Perché Divina Commedia si appelli il poema di Dante. Dissertazione di un italiano*; un'opera tutto sommato negli schemi, da non confondersi, invece, con quella di un altro Rossetti, Gabriele (1783-1854), autore questi del corposo *Commento analitico alla Divina Commedia*, in 6 volumi, edito a Londra nel 1827;³⁵⁶ nel 1842, con l'autorità di professore di letteratura italiana nel Collegio reale a Londra, pubblicherà un secondo studio: *La Beatrice di Dante*.³⁵⁷ Carbonaro e rosacrociano, sposato con Frances Polidori (1801-1886; figlia dell'esule italiano Gaetano Polidori; sorella di John William Polidori, il medico personale di Byron, e figlia del segretario toscano di Vittorio Alfieri) egli ebbe per primogenito Dante Gabriel Rossetti (Londra 1828 – Birchington 1882), il poeta e pittore inglese iniziatore della Confraternita dei Preraffaelliti - di fisionomia simbolista - assieme a William Hunt, Ford Madox Brown, John Everett Millais, William Morris, Edward Burne-Jones. Una sorella di Gabriel si chiamava Cristina (Londra 1830 – id. 1894), scrittrice, celebre già nel 1862 per la raccolta di poesie *Goblin market and other poems*, una personalità complessa e afflitta da conflitti religiosi tra universo spirituale cattolico e anglicano, soggetta a crisi depressive sin dall'età di 14 anni, eppur sempre mossa da grandi ideali e da spirito di carità verso uomini e

³⁵⁵ Domenico Rossetti, triestino, di formazione giuridica (si laureò a Vienna), fu procuratore civico di Trieste per 25 anni. La sua personalità polivalente lo indusse ad interessarsi di arte, letteratura, archeologia, storia, giardinaggio, idraulica. In tali campi scrisse diversi trattati. Collezionò manoscritti e codici di Petrarca, che poi donò alla Biblioteca Civica. Fondò la rivista «Archeografo triestino», tuttora edita. La rivista ha anche un sito internet, all'indirizzo: <http://www.retecivica.trieste.it/minerva/archeografo.htm>, con indice di tutti i numeri sino ad oggi.

³⁵⁶ G. ROSSETTI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento analitico di Gabriele Rossetti in sei volumi*, London, John Murray, 1827.

³⁵⁷ G. ROSSETTI, *La Beatrice di Dante. Ragionamenti critici di Gabriele Rossetti*, London, Privitera, 1842. Sul frontespizio compare la sua qualifica in carattere maiuscolo, «professore di lingua e letteratura italiana nel collegio del re in Londra»; subito sotto segue una citazione dalle *Tuscolane* di Cicerone: «Inquisitio atque investigatio VERI [posto proprio in maiuscolo] propria est hominis, qui unus est rationis particeps; et natura inest mentibus nostris insatiabilis quædam cupiditas VERI [id.] videndi; et putamus cogitationem rerum, aut occultarum aut mirabilium, esse ad beate vivendum necessariam: errare, nascere, decipi, malum est et turpe». Sotto il luogo di edizione, dopo aver specificato che il libro è «stampato a spese dell'autore», si legge: «Si vende da P. Rolandi, 20, Berners Street, Oxford Street; e da C. F. Molini, 17, King William Street, Strand». L'opera è dedicata «a Carlo Lyell Esq. Di Kinnordy in Scozia, esimio traduttore del Canzoniere di Dante».

animali. Una seconda sorella, Maria Francesca Rossetti (Londra 1827 – id. 1876), fu una studiosa di Dante: nel 1871 pubblicò *The shadow of Dante: being an essay towards studying himself, his world and his pilgrimage*,³⁵⁸ prima di divenire suora anglicana.

Per ultimo giunse William Michel Rossetti (Londra 1829 – id. 1919), scrittore e critico letterario, co-fondatore della confraternita dei Preraffaelliti. Gabriele Rossetti, in esilio a causa della sua adesione ai moti liberali del 1820, fu dapprima a Malta nel '21 e, infine, nel '24, a Londra: lì scrisse la maggior parte delle sue opere, soprattutto raccolte poetiche che appaiono sintesi appassionata di spirito giacobino e sentimento religioso. Del '33 è la raccolta poetica *Iddio e l'uomo* (2^a redazione nel 1843); nel 1846 pubblica *Il veggente in solitudine* e *L'arpa evangelica*. Un'altra sua opera da menzionare è un saggio critico del 1840, *Il mistero dell'amor platonico del Medio Evo*,³⁵⁹ poiché le copie che restarono a disposizione dopo la sua morte furono date alle fiamme dalla moglie.

Il pensiero di Rossetti parte dai postulati che caratterizzavano la sua affiliazione massonica:

«Gabriele si era unito ai Carbonari nel 1820, prima di venire proscritto e – come devoto massonico – avrebbe dedicato la sua vita a dimostrare che la *Divina Commedia* di Dante andava interpretata come un testo massonico e che Beatrice non era una persona in carne e ossa ma un simbolo di verità filosofica».³⁶⁰

L'idea centrale di Rossetti, sintesi di tutti i suoi studi danteschi, è che Dante sia appartenuto ad una «setta» segreta, i «Fedeli d'Amore», che si riproponevano una riforma spirituale interna alla Chiesa. Nel saggio *La Beatrice di Dante*, egli mette in dubbio – anzi nega – la storicità della «donna gentil» che conduce Dante dall'Eden all'Empireo. Beatrice, Laura, Fiammetta altro non sarebbero per Rossetti che rappresentazioni di verità che si discostano dall'ortodossia romana.

Ma come avvenne che questo fantasma allegorico divenne nella credenza altrui una donna sì reale che pare ormai impossibile ridurla alla sua verace entità? Il poeta in ciò fu da altrui aiutato. Egli era già in tomba da molti anni, quando al primo biografo di lui riuscì di fare una

³⁵⁸ [Edimburg University Press.](#)

³⁵⁹ G. ROSSETTI, *Il mistero dell'amor platonico del Medio Evo, derivato da' misteri antichi*, I-V, London, Riccardo e Giovanni E. Taylor, 1840.

³⁶⁰ N. RICHARD, *Rossetti, il cantautore delle Due Sicilie*, «Corriere della Sera», 9/12/2003, 27.

quasi magica operazione. Questo biografo, o piuttosto romanziere, con una mente fecondissima di curiose avventure, aveva già composto il Filocopo, il Filostrato, l'Urbano, l'Ameto, la Teseide, la Fiammetta, il Ninfale Fiesolano ed altri simili racconti fittizj; avea già inventato le sue cento novelle famosissime, quando si compiacque inventar quest'altra. Gli basto di sapere che nell'infanzia del poeta una nobil donzella di Firenze, Figlia di Folco Portinari, avea quel nome, per incarnar in lei la sua favola; ed ecco quella immagine dantesca aver patria, padre, condizione; eccola dotata di bellezza, di grazia, di gentilezza. (...) Così al misterioso silenzio di Dante supplì la gratuita asserzione di Boccaccio (...) così fu accreditata la favoletta speciosa, la qual fu tenuta per istoria genuina, e come tale ripetuta di secolo in secolo quasi per eco crescente, fino ai dì nostri; così l'ambage eleusina divenne una biografia erotica, e la filosofia di tutt'i secoli una Fiorentina nata e morta nel duecento.³⁶¹

Le ipotesi di Rossetti, che facevano di Beatrice la Sophia, si appoggiavano ai di molto precedenti studi di Giovanni Maria Filelfo, che scriveva, mettendo in discussione l'identità storica di Beatrice: «Sed ego aequae Beatricem, quam amasse fingitur Dantes, mulierem unquam fuisse opinor, ac fuit Pandora, quam omnium Deorum munus consecutam esse fabulantur poetae».³⁶²

La tradizione critica che passa per il Rossetti prosegue, ancor più analitica, negli studi di Giovanni Pascoli e in quelli del suo discepolo Luigi Valli. Quest'ultimo cominciava la sua pubblicazione con una dedica per noi significativa: «Dedico questo libro alla gloriosa memoria di Ugo Foscolo, di Gabriele Rossetti, di Giovanni Pascoli, i tre poeti d'Italia che infransero i primi suggelli della misteriosa opera di Dante».³⁶³

Il primo dei citati, il Foscolo, si presentò sulla scena della critica dantesca con caratteri di originalità a partire dall'opera principale, *La Commedia di Dante*

³⁶¹ G. ROSSETTI, *La Beatrice...*, 98-9.

³⁶² G. M. FILELFO, *Vita Dantis Aligherii scripta; nunc primum ex codice Laurentiano in lucem edita et notis illustrata*, a cura di Domenico Moreni, Florentiae, Tipographia Magheriana, 1828.

³⁶³ L. VALLI, *Il linguaggio segreto di Dante e dei «fedeli d'amore»*, Genova, Melita, 1988, 5 (ed. orig. Roma, Optima, 1928). Dello stesso autore, per la collana Biblioteca Massonica, oggi si può reperire facilmente *Lo schema segreto del poema sacro: una delle più felici interpretazioni della Divina Commedia*, Foggia, Bastogi, 1983. Più tardi del *Linguaggio segreto di Dante* è *Il segreto della croce e dell'aquila nella Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1922. Seguirà L. VALLI, *Note sul segreto dantesco della croce e dell'aquila: risposta a Luigi Pietrobono sul valore dei due simboli con note alla risposta del Valli di Luigi Pietrobono*, Firenze, Leo S. Olschki, 1928.

illustrata da Ugo Foscolo, edita in quattro volumi.³⁶⁴ Tuttavia la matrice era quella rossettiana. Nel Pascoli le teorie del Rossetti si ritrovano perfezionate e più dichiaratamente esposte. L'opera complessiva è certamente *Minerva oscura: prolegomeni; la costruzione morale del poema di Dante*, pubblicato a Livorno da R. Giusti nel 1898.³⁶⁵

E tuttavia, nella sua esemplarità proprio Rossetti diviene direttamente bersaglio dell'*Esoterismo di Dante*, saggio col quale Guénon intendeva ricondurre la critica esoterica sulla *Commedia* su quella che riteneva la giusta rotta, che era quella segnata dalla Tradizione. L'obiezione da lui mossa all'esoterista italiano riguardava principalmente i postulati dai quali egli partiva, e che si ritrovano ben sintetizzati nell'opera dal titolo poco sintetico *Sullo spirito antipapale che produsse la Riforma, e sulla segreta influenza ch'esercitò nella letteratura d'Europa e specialmente d'Italia come risulta da molti suoi studi classici, massime da Dante, Petrarca, Boccaccio; disquisizioni di Gabriele Rossetti*,³⁶⁶ il quale aveva un pensiero massonico tipicamente mediterraneo (di lui si ignora la loggia di appartenenza) che lo portava ad interpretare le parole dell'*Apocalisse* sulla *Grande Babilonia* come profezie sulla corruzione della Chiesa romana.

All'aspetto di tante abbominazioni (così eran dette) di cui Roma era la fucina, il mondo scandalizzato, fra attonito e dolente, gemea; e fin dal Mille dell'era volgare si andavan ripetendo con terrore quelle parole dell'*Apocalisse*: "E poiché saranno consumati mille anni, Satanno sarà scatenato dal suo carcere, e uscirà a sedurre le genti" (xx.7); e tutti gli occhi si volgean spaventati a quel covile di vizj, per cercarvi lo scatenato Satanno. [...] Quegli altri passaggi che dipingono la gran

³⁶⁴ London, Pietro Rolandi, 1842-3, già edita nel 1827 come *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, II, Lugano, Vanelli, 1827. Nel 1852 riedita a Torino dalla Tipografia Economica. Di precedente è da segnalare una monografia: F. ARRIVABENE, *Il secolo di Dante. Commento storico necessario all'intelligenza della "Divina Commedia" scritto da Ferdinando Arrivabene con le illustrazioni storiche di Ugo Foscolo sul poema di Dante*, Monza, Tipografia Corbetta, 1838. Ancora antecedente è U. FOSCOLO, *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e all'emendazione critica della Commedia di Dante*, London, Pickering, 1825. Altro contributo dell'Insigne è *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC pubblicati da Ugo Foscolo*, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 1993; quest'ultima monografia riproduce l'esemplare di Diego Martelli, ora conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, nell'edizione in tre sole copie, Zürich, Orell e Füssli, 1816. Di Foscolo sono disponibili gli *Studi su Dante*, a cura di G. da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979, che si ritrovano nell'*Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo – Studi su Dante*, IX, a cura di G. Da Pozzo e G. Petrocchi, Firenze, 1981; vol. I: *La Commedia*, vol. II: *Articoli della «Edimburg Review»*.

³⁶⁵ Ancora, del Pascoli è opportuno segnalare *Prolusione al Paradiso*, Milano, 1952 [spoglio]; *Ravenna e la Romagna negli «Studi danteschi»*, a cura di F. Giusti, Ravenna, A. Longo, 1966. Inoltre, recentissimi, *Due scritti inediti di esegesi dantesca*, a cura di M. Seriacopi, Firenze, Le Càriti, 2007.

³⁶⁶ London, 1882; ristampa anastatica edita da Forni, 1974.

meretrice sopra la bestia a sette teste, sedente sulle acque, “la gran Babilonia, madre delle fornicazioni e delle abbominazioni della terra: - Ti dirò l’arcano della donna e della bestia che la porta, la quale ha sette teste – La donna che vedesti è una gran città che ha dominio sui re della terra – I sette capi son sette monti sopra i quali la donna siede” (xvii, 5, 7, 18, 9), designavano con precisione la città de’ sette monti, quella che con la solennità del *Settemontio* consacrò né suoi fasti la sua topografia, Roma insomma, come il nido di cotanta turpitudine, e di quella dominazione ch’ era fin dai re paventata.³⁶⁷

Rossetti dunque non pareva nutrire dubbi circa l’identità della *gran meretrice*, colei che, di origini celesti, aveva dimenticato la sua missione e si era prostituita col mondo e si era lasciata sedurre dalle tentazioni:

L’intera Apocalisse, di cui rammentammo qui pochi passi, fu libro fatale a Roma. Quel solo scritto apostolico fè più guerra ai papi che tutte le opere protestanti unite insieme. Parve altronde (inverisimile, ma pur vero!) che i papi medesimi si piacesse a fare tutto che potesse strascinare i fedeli a siffatte opinioni. Essi operarono in modo da far credere che volontariamente essi accogliessero in sé que’ caratteri orrendi che furono sì chiaramente preconizzati dagli apostoli di G. C. come segni sicuri da far ravvisare il delegato e l’immagine di Lucifero.³⁶⁸

Nel parlare del poema di Dante, e dei temi ispiratori, Rossetti crede di distinguere una ragione politica di fondo:

Dante, nel suo pellegrinaggio allegorico pel tormentoso Inferno, volle adombrare il suo pellegrinaggio reale per la travagliata Italia, in quel reo Tempo Babilonico a cui la malasorte lo avea riserbato. Il Boccaccio diè di questa idea un bel lampo, al modo fino di quella scuola. Parlando del *Tempo corrotto*, principale allegoria dell’Inferno di Dante, il suo interprete scrive così: “Il nostro Dante nella prima parte del suo poema, chiamata Inferno...dice nella sommità del monte Ida, in Creta, essere una grande statua d’un certo vecchio...*tutta rivolta verso Roma*. In tutte le sue membra ha certe fessure che stillano gocce d’acqua, le quali raccolte insieme, e passando per le caverne dell’Inferno, fanno il fiume Acheronte. Ma *quello che vogliono significare siffatte cose è da vedere*.”³⁶⁹

³⁶⁷ *Sullo spirito...*, 2.

³⁶⁸ Ivi, 3.

³⁶⁹ Ivi, 38.

Subito dopo il Rossetti si appoggia alla testimonianza di Leone Ebreo (Lisbona ~1460? 63? – Napoli ~1521? 26? 35?), il cui vero nome era Jehuda Abrabanel, figlio del biblista Isaac Abrabanel (Lisbona 1437 – Venezia 1508) che, dopo l'editto d'espulsione degli ebrei da Granada (dove si trovava nel 1492), si trasferì prima a Messina, poi successivamente a Corfù, Monopoli e Venezia (1503). Leone Ebreo è noto per i *Dialoghi d'Amore*,³⁷⁰ nei quali Filone dialoga con Sofia.³⁷¹ Rossetti successivamente cita in successione scrittori che, a suo dire,

³⁷⁰ L. EBREO, *Dialoghi d'Amore*, Roma, Laterza, 2008.

³⁷¹ «Ficino's original interpretation of Plato's *Symposium* initiated a literary and philosophical genre commonly called *trattati d'amore* [...], which became extremely popular in sixteenth-century Italy, primarily in the northern and central regions of the peninsula. Leone Ebreo's book is a compelling and unique example of this genre. *Dialoghi d'amore* soon acquired an indisputable authority and was frequently cited in many other *trattati d'amore*, even though the complexity of its philosophical message, based on a fascinating amalgam of Neoplatonic philosophy, Jewish mysticism, and Christian theology, was poorly understood during the Renaissance. Rather than discussed is multifaceted view of love, many authors of *trattati d'amore* used the *Dialoghi d'amore* as a trove of poetic, and general, references to love experience. In the prologue of *Don Quixote*, Cervantes wrote that the *Dialoghi d'amore* is one of the two fundamental treatises on love, the other being Cristóbal de Fonseca's *Tratato del amor de Dios*, a religious analysis of love that echoes Ficino and Leone Ebreo's thought. *Dialoghi d'amore* still awaits a comprehensive analysis. [...] The *Dialoghi d'amore* is a conversation between Filone (Lover), who expresses the author's opinions, and Sofia (Wisdom), a lady who questions her male interlocutor on the nature and meaning of love. The treatise is divided into three books, which thematically and structurally are not equally balanced. The first two books have a similar three-part construction. The first book tackles the distinction between love and desire; the nature of divine love, which corresponds to the highest *buono* (good); and finally human love, with special focus on the relationship between passions and reason. Unlike most *trattati d'amore*, Leone Ebreo's treatise does not despise physical love but rather offers a moving defense of marriage as a reflection of divine love. [...] The second book analyzes the presence of love in the three areas of the cosmos, the "inferior" world; the celestial world, which is examined through a fascinating and complex examination of Greek mythology, also in its connections with astrology; and the angelic world. The third and last book has two sections. The first is dedicated to the theory of "spirit", which means both soul and intellect, whereas the second section deals with five possible origins of love and takes up almost half of the entire treatise. In this long chapter, Aristotelian and Platonic philosophy converse with Jewish theology and Greek mythology. For instance, in his discussion of the possible origins of love, the author first examined the myth of the androgynous expressed by the Aristophanes in the *Symposium* and then the biblical narration of the birth of Adam and Eve. This was the core of Leone Ebreo's vision of love. For Leone Ebreo the universal essence of love was a desire directed at something. The author defined the word *bello* (beautiful) as *buono con bellezza* (good with beauty). Beauty is a form grace that, by pleasing the soul, compels the subject to love. In one of the most inspired page of his book, Leone Ebreo held that, when he created the universe in the likeness of his perfect beauty, God felt love for his creation. Unlike most authors of *trattati d'amore*, Leone Ebreo contended that the goal of love is not the lover's pursuit for a beauty that he, the lover, does not have. The universal goal of love is in fact the perfection of the beloved» (G. MARRONE, P. PUPPA, L. SOMIGLI, *Encyclopedia of Italian literary studies*, I, New York, Routledge, 2007, 1011-2). Marco Ariani scrive, sull'allegoria operata da Leone Ebreo, che essa «è dunque una rimotivazione filosofica e sapienziale di materiali fantastici di per sé asemantici in quanto scaturiti, secondo la convenzione di una temporalità arcaica depositaria di verità proprio in quanto perpetuamente sottratta ad ogni memoria storica (se non nell'oscura «istintualità» di una presunta saggezza originaria di genti soltanto fantasticanti), da un *prima* che è sempre tale di fronte a

porterebbero ad identificare l'inferno proprio con la penisola italiana. Acheronte stesso, egli afferma, sarebbe un fiume che scorre in Italia. Egli osserva dapprima:

Il Boccaccio diè di questa idea un bel lampo, al modo fino di quella scuola. Parlando del *Tempo corrotto*, principale allegoria dell'Inferno di Dante, il suo interprete scrive così: "Il nostro Dante nella prima parte del suo poema, chiamata Inferno...dice nella sommità del monte Ida, in Creta, essere una grande statua d'un certo vecchio...*tutta rivolta verso Roma*. In tutte le sue membra ha certe fessure che stillano gocce d'acqua, le quali raccolte insieme, e passando per le caverne dell'Inferno, fanno il fiume Acheronte. Ma *quello che vogliono significare siffatte cose è da vedere*. Affermano alcuni che nel tempo antico fu usanza de' Greci di mandare i condannati in esiglio in Italia, la quale perchè dicono essere appresso al *mare infero*, voleano che *il fiume e i condannati fossero nell'Inferno*. L'etimologia del nome Acheronte favorisce la finzione, essendo interpretato *senza allegrezza o salute*, come se *gli esuli della patria* fossero senza allegrezza o salute. Servio e dopo di lui Alberigo dicono Acheronte non essere fiume, ma essere il suolo d'Italia.³⁷²

tutti i *dopo* possibili, dunque da un età non dotata di *logos* e quindi capace di esprimersi soltanto per immagini corpose e non per concatenazioni astratte. Il mito, allora, non è altro, e non può essere altro, se non vuol rimanere al di là dell'esprimibile, che allegoria, narrazione bifronte, linguaggio biforcuto, duplicità insensata, intrisa di senso, stranezza razionale, ossimoro di assurdità e verità. Nel solco di questa tradizione si pone Leone Ebreo [...]. Nei *Dialoghi* Leone Ebreo ha inserito una compiuta teorizzazione dell'esegesi allegorica applicata alle favole antiche, sulla base di una *traditio* ermeneutica accolta tranquillamente come indispensabile attitudine alla decodificazione di un immaginario apparentemente assurdo e inesplicabile, necessaria al sapiente che insegue Sophia e vuole esserne degno. Il fondamento filosofico dell'allegoresi è, in Leone come nella tradizione neoplatonica, cabalistica ed ermetica, l'insondabilità del mistero divino, il balbettio della parola dinanzi all'abisso senza fondo che si profila dietro la rassicurante limitatezza dei *visibilia* (...)» (M. ARIANI, *Imago fabulosa. Mito e allegoria nei dialoghi d'amore di Leone Ebreo*, Roma, Bulzoni Editore, 1984, 88-9).

³⁷² *Sullo spirito...*, 38. La citazione è del III libro della *Genealogia deorum*. In Dante il «gran veglio» si trova in *Inf.* IV, 94-120, e notoriamente dalle sue lacrime, riferisce Dante, scaturiscono le acque di Acheronte, Stige e Flegetonte. Il veglio è quello del Libo di Daniele (II, 31-33), di cui abbiamo parlato nella prima sezione in merito alle quattro età del mondo. Tuttavia non è stato colto il senso dei versi del XIV canto, che Dante aveva indirizzati a chi percorre la pista anagogica. Infatti, dopo aver udito la descrizione del veglio dal suo maestro, Dante domanderà: «(...) "Maestro, ove si trova / Flegetonta e Letè? Ché de l'un taci, / e l'altro di' che si fa d'esta piova"». Pochi versi prima, Virgilio aveva già precisato al discepolo (vv. 124-129) che il Flegetonte attraversa tutti i cerchi dell'inferno, ma a causa del fatto che i due poeti non percorrevano interamente i cerchi lungo la circonferenza essi, nel corso della discesa, in precedenza non ne avevano in visto le acque. Ma il richiamo a tale particolare sembra stia a suggerire l'analogia tra l'inferno – quel che ora sappiamo essere l'utero della Terra – e il purgatorio, che Dante rappresenta come un titano, figlio della Terra e del Cielo. La continuità sostanziale è evidenziata maggiormente dalla risposta di Virgilio ai vv. 132-138: «"In tutte queste tue question certo mi piaci", / rispouse, "ma 'l bollor dell'acqua rossa dovea ben solver l'una che tu faci. / Letè vedrai, ma fuor di questa fossa, / là dove vanno l'anime a lavarsi / quando la colpa perduta è rimossa». Se il Letè dunque scaturisce anch'esso dal «gran veglio», e se passa per la montagna del purgatorio, fin su verso la cima della montagna (!) che essendo in alto non può che essere il luogo dal quale sfocia e poi scende per energia potenziale, allora quel «gran veglio» deve trovarsi proprio nell'isola del purgatorio! Ancora una

Proprio qui cita Leone Ebreo, che scriveva che «*I poeti chiamarono Inferno l'Italia*». Poi prosegue:

E noi che udimmo il monaco Dysse gridare ai capi della chiesa *Præsides Averni*; e 'l trovator Figueira: *Rome, tu établis ton siege au fond de l'Abîme*; e tutto quell'altro che fu scritto prima che Dante fosse pur nato; noi che udimmo il Boccaccio nella sua valle infernale, favellar del *truce pastore Plutarco*, e delle furie e de' lupi; e il Petrarca sciamar a Roma papale: *Nido di quanto male si spande pel mondo, fontana di dolore, prigione dira, Babilonia falsa e ria, Inferno di vivi*; e quel Bassanese proclamar il Papa "Semisatanque virum, semivirumque Satan", ecc. chiaramente scorgiamo che *i poeti chiamarono Inferno l'Italia*; e ben di essa poteva ripetersi: "Terra miseræ et tenebrarum, ubi umbra mortis et nullus ordo, sed sempiternus horror inhabitat".³⁷³

Nel capitolo *Essenza del Virgilio dantesco*, egli ribadisce una delle tesi fondamentali: due opere differenti di Dante intendono comunicare le stesse idee in maniere diverse. Egli scrive:

Lo ripetiamo: queste due opere dell'Alighieri, *de Monarchia* e *la Commedia* [...], hanno un solo, solissimo scopo; il primo in nudi raziocinj, il secondo in pitture allegoriche. Innumerevoli spiegazioni di simboli parziali del poema vi si rinvencono, tutto lo spirito del poema in esso è chiuso, tutt' i segreti accennati. Virgilio è quello che mostra con l'autorità nell'opera prosaica, - con le pitture nella poetica; manifestamente nell'una, - misticamente nell'altra, l'essenza vera e principale delle due opere. Possiam dire, e 'l proveremo quando che sia, che Dante ha scritto due comenti della Commedia; uno è il *Convito*, in gergo, un' altro [l'aspostrofo all'articolo è sul testo del Rossetti] è il libro *de Monarchia*, in dialettica; e potremmo aggiungere anche il terzo, *la Vita Nuova*, in geroglifici settarj, per quanto difficili a intendersi, per altrettanto decisivi, spiegati che sono; e il mondo si è impazzito a ricercare il significato di quel poema!³⁷⁴

Virgilio, cantore dell'Impero, non poteva che essere guida di chi la nascita di un secondo impero agognava. Perciò il Rossetti aggiunge:

volta, dunque, il Dante che contempla dall'asse del mondo l'equivalenza di significato delle diverse tradizioni nel loro simbolismo, identifica l'isola del «gran veglio», Ida, con quella dell'espiazione, e fonde l'immagine della statua in Daniele con quella mitica del Titano come descritto nelle *Metamorfosi*.

³⁷³ Ivi, 38-9.

³⁷⁴ Ivi, 144.

La storia altronde narra che in quel tempo vi era altrettanto spirito antipapale, quanta persecuzione papale; che settarj da Roma puniti formicolavano per tutto; che vi era chi credeva e chiamava Lucifero il Papa, e chi pretendeva fare dell'Imperador quasi un Dio; che tutti gli uomini dotti, i quali sospiravano la riunione d'Italia, erano fautori dell'Imperadore e nemici del Papa, e Dante era fra questi ardentissimo.³⁷⁵

Un Dante vistosamente giacobino, in barba alla mancata contestualizzazione storica, che il genio ermeneutico di Rossetti non seppe - forse dopotutto non volle - considerare, magari travolto dalla forza degli ideali: fatto di Dante un illuminista, egli più avanti soggiunge, difettando nelle conclusioni ma, forse, con un'acuta osservazione di partenza:

E' certamente curioso il vedere che Dante dà la prima mossa al suo poema della Commedia di settimana santa, che Petrarca cominciò il suo poema dell'Africa anche di settimana santa, e che Boccaccio fissa il principio del suo Decamerone pure di settimana santa. E non men curioso è l'osservare che Beatrice mandò a soccorrere Dante di *Giovedì Santo*; che Laura si offrì dapprima a Petrarca di *Venerdì Santo*; e che Fiammetta si presentò per la prima volta a Boccaccio di *Sabato Santo*: - di giovedì santo, Beatrice *li occhi lucenti lagrimando volse*, e mandò Virgilio a Dante; di venerdì santo, Laura con gli occhi suoi trovò *aperta la via per gli occhi al core*, e innamorò Petrarca; e di sabato santo, Fiammetta aveva negli occhi suoi *Abito in amore pietoso*, ed invaghì Boccaccio: - di giovedì santo, Dante era in una selva oscura, ed invaghì Beatrice; di venerdì santo, Petrarca era in un lugubre tempio, e fu innamorato da Laura; e di sabato santo, Boccaccio era anche in simil tempio, e fu invaghito da Fiammetta.³⁷⁶

La spiegazione fornita dal Rossetti è che «nella settimana santa [...] i Templarj celebravano i loro più guardati misteri, in cui vedremo G. C. prima morire e poi risorgere».³⁷⁷ Per lui, Dante nel *Convivio* si fece passare ai più come un «cantor di dogma, mentre era celebratore della grandezza dell'Imperio».³⁷⁸ Al termine della trattazione, Rossetti sintetizza:

[...] vidi che quel linguaggio si succedeva da secolo a secolo, ed individuai la traccia del cammino misterioso. Scorgendo che lo studio

³⁷⁵ Ivi, 146-7.

³⁷⁶ Ivi, 215.

³⁷⁷ Ivi, 216.

³⁷⁸ Ivi, 261.

di Dante formava quasi l'occupazione del nostro secolo, e persuaso intimamente che, a dispetto di tanta predilezione, il suo poema non era stato mai né ben inteso né ben esposto, non seppi resistere ad un impulso di vanità, che m'indusse a pubblicare parte delle mie ricerche in un Comento Analitico della Divina Commedia; ma preso sempre da sincero senso di profonda venerazione per la Chiesa Latina, non volli tutto svelare ciò che capito aveva. Non osai smascherare per intero quel Dante ch'era detto per antonomasia il poeta teologo: l'offrii come antipapale politico, ma papale dommatico. Non tacqui però quanto dovea per non attirarmi guerra, e non dissi quanto potea per fondare la mia interpretazione. Scrisi in somma per quegli intelletti che intendono più di quel che si scrive; e resi di ragion pubblica i primi due volumi del mio elaborato Comento, che con vario destino, fra gli applausi e gli scherni, fece i primi passi e si arrestò.³⁷⁹

L'*excursus* storico del Rossetti mirava ad individuare una tradizione ininterrotta che, passando per i tre grandi del Medioevo, arrivasse all'età moderna. Ed è così che egli si lancia, sulla conclusione, nella sezione *Note aggiunte*:

Or mentre il Wicleffe così apertamente in Inghilterra insegnava che il Papa era Diavolo incarnato, contrapposto a Dio incarnato, il Petrarca faceva altrove lo stesso con le sue *Epistola sine titulo* e le sue egloghe misteriose. Il Boccaccio faceva lo stesso col suo Filocapo e la sua buccolica; Bartolo lo stesso con la sua causa forense; lo stesso Frezzi col suo poema; ed altri molti lo stesso facevano in Italia e non solo, ma anche in Provenza, in Spagna, in Francia, in Germania, con finzioni variamente concertate, sui dettami di quella scuola che produsse l'artificiosissimo poema di Dante. Il cantor di Laura, nel parlare de' suoi molti viaggi per l'Europa, accenna di essere stato in Inghilterra, e nell'università di Oxford, alunni di cui furono Wicleffe e Chaucer, stretti per legame d'amicizia ed uniformità di dottrina. (...) Alquanto più tardi le ardite idee del Wicleffe furono per intero adottate in Germania da migliaia e migliaia di persone di ogni condizione e grado, capitanate da Giovanni Huss e Girolamo di Praga, i quali ad alta voce insegnavano ai lor seguaci, i quali ad alta voce insegnavano ai lor seguaci che *Ecclesia romana est Sinagoga Satanae*. [...] Finalmente gran parte del loro dogma ricomparve vittoriosa sotto la formidabile penna di Lutero, che, giunto un secolo dopo in matura stagione, seppe raccorre il frutto di tanta preparazione e di tanto sangue.³⁸⁰

³⁷⁹ Ivi, 380.

³⁸⁰ Ivi, 442.

Il giacobinismo di una certa massoneria del tempo si fondeva con un contestuale anticlericalismo. E Dante divenne, nelle pagine dello studioso italiano, quasi l'eroe di un proto-Risorgimento; in brevi passi si ha l'impressione che il Rossetti possedette una visione destoricizzata del grande fiorentino e della sua produzione letteraria:

Si sa altronde che “une des principales opinions de Wicief et de ses partisans, étoit de vouloir *établir l'égalité et l'indépendance entre les hommes*; e non s'ignora che la famosa ribellione de' contadini contro i baroni, che, lui vivente, agitò la Gran Bretagna (1379, 1380), quella ribellione nella quale più di centomila insursero armati a reclamare i diritti dell'uomo, vociferando per ogni dove Libertà, Libertà, fu minaccioso effetto di que' sentimenti e di quel partito che la penna e la lingua dell'indomabile antipapale aveva nella moltitudine eccitati.³⁸¹

Gasparo Gozzi in *Difesa di Dante*

L'ultimo elemento, davvero degno di menzione, è una citazione di Gasparo Gozzi (1713-1786), che conosceva l'importanza iniziatica del poema, magari anche – ma non sembra sia sufficiente, nel contesto storico culturale - per ragioni legate alla polisemia. Il Gozzi riporta le parole di Dante a Can Grande, dopo di che soggiunge:

Il censore non mi può negare ch' io possa interpretare il senso allegorico di quel poema secondo la volontà del poeta, e dire che que' tre luoghi così descritti vogliono significare lo stato delle anime mentre che sono nel corpo loro». ³⁸²

Nella *Difesa di Dante* colpisce l'arguzia con la quale Gozzi individua gli elementi che il divino poeta prende da Virgilio, a cominciare dalle fiere. «Io non credo che Virgilio si possa mai dimenticare», scrive il Gozzi,

di aver posto nel principio del viaggio infernale che fa Enea, tutti questi mostri; e negare che Dante non imparasse da lui, a cominciare il suo *da una lupa e da un lione*, o per meglio dire da una lonza, da un lione e da una lupa, chè con tutte queste tre bestie cominciò Dante, e *non le*

³⁸¹ Ivi, 443.

³⁸² G. GOZZI, *Opere*, I, a cura di G. Rucellai, Milano, Nicolò Bettoni e comp., 1832, 573.

pose all'uscio dell'Inferno, come dice l'Autore delle Lettere³⁸³; ma anzi all'incontro le si fa discendere dal monte, e attraversare il cammino del monte, sulla cui sommità sta il sommo bene [il corsivo è mio].³⁸⁴

Le tesi del Rossetti poco convinsero Guénon, che nell'Esoterismo di Dante scriveva:

C'est ainsi que Rossetti et Aroux , qui furent parmi les premiers à signaler l'existence de cet ésotérisme, crurent pouvoir conclure à l'"hérésie" de Dante, sans se rendre compte que c'était là mêler des considérations se rapportant à des domaines tout à fait différents...³⁸⁵

383 L'allusione è al critico militante gesuita Saverio Bettinelli (1718-1808), al quale lo scritto gozziano intende replicare. Le *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana* (Venezia, Pasquali, 1766), opera principale del Bettinelli, «verso la fine del 1757 [...] alloggiò il Bettinelli nel collegio di Luigi il Grande a Parigi; ma spesso si portava a Versailles per far sua corte alla Infante, ed alla Casa Reale. [...] Per viaggio furono scritte le lettere di Virgilio dagli Elisi, e mandate a Venezia a poco a poco dal signor Andrea Cornaro suo amico per compiacerlo, che le bramava per offrirle alla stampa da lui procurata dei Versi sciolti di esso Abate Bettinelli, in un con que' del Frugoni, e dell'Algarotti. Stando in Parigi ebbe le sopraccennate Lettere di Virgilio stampate, e poco dopo ne ricevette pure la critica fatta dal Conte Gozzzi, che assisteva alla stampa del Dante in più tomi, per opporsi al danno temuto, per li difetti notati nell'Alighieri dal Bettinelli, sotto il nome di Virgilio [corsivo nostro]» (G. F. GALEANI NAPIONE, *Vita dell'abate Saverio Bettinelli*, Torino, Fratelli Pompa, 1809, 17. Fra le argomentazioni del Bettinelli citate dal Galeani, si può menzionare un passo che riassume forse in sé la tesi generale del gesuita: «Ma per far ritorno a Dante, è cosa degna di particolar considerazione, che il valorosissimo propugnatore della Lingua Comune d'Italia, l'elegante Conte Baldassar Castiglione, mai non fa menzione di Dante né come Scrittore di quella Lingua, né come Scrittore della Lingua Toscana; dovechè del Petrarca, e del Boccaccio più di una volta, ed anche a lungo ragiona. E, quando del bel dire da' Toscani soli pigliar si dovesse la norma, il Poliziano bensì suggerisce, e Lorenzo de' Medici, ed alcuni altri, a cui Egli pensa, che nella lingua si debba ancor credere, ma rispetto a Dante serba un profondo silenzio; prova manifesta, che dagli eleganti Scrittori che in principio dell'aureo Secolo XVI in Italia fiorivano, quel tanto a' giorni nostri vantato Alighieri non si riguardava in nessun modo come Scrittore da imitarsi» (ivi, 71). Niente affatto banale o scontata la riflessione del Bettinelli, che a suo tempo non poteva comprendere davvero il motivo di tanto silenzio nei riguardi del grande poeta fiorentino e riguardo al senso delle sue opere (ne parleremo a proposito della probabile compitezza del *Convivio*), che dopo Matteo Palmieri si perderà nella notte di un nuovo pensiero, certamente più attento agli interessi terreni (emblematico in merito è Baldassar Castiglione), e comunque ormai incapace di qualunque analisi anagogica. Di questo eccentrico 'dantista' scrisse De Feller: «Cet ouvrage a immortalisé Bettinelli, et lui a en même temps suscité un grand nombre d'ennemis parmi les partisans du Dante et de Pétrarque. Cependant les hérésies littéraires que, d'après l'avis d'un critique moderne, ce livre contient, ne sont pas d'une espèce à mériter l'anathème. Tous les gens éclairés avouent d'un commun accord que le Dante était doué de l'imagination la plus brillante, et que le seul chant du comte Ugolin suffirait pour l'immortaliser, ainsi que trois seules chansons de Pétrarque auraient établi sa réputation de grand poète. (F. X. DE FELLER, *Dictionnaire historique, ou histoire abrégée*, Paris, Méquignon-Havard, Libraire Éditeur, 1827, 4).

384 Ivi, 568.

385 R. GUÉNON, *L'ésotérisme...*, 8. Trad. it: «Così Rossetti e Aroux, fra i primi a segnalare l'esistenza di questo esoterismo, ritennero di poterne dedurre l'"eresia" di Dante, senza rendersi conto di introdurre così considerazioni relative ad ambiti del tutto diversi...» (*L'ésotérisme...*, 13).

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Appoggiandosi alla polisemia del testo, Gozzi poteva avvicinarsi alle dottrine sui tre stati dell'anima, riguardo alle quali forse aveva potuto apprendere qualcosa; cosa verosimile, poiché al suo tempo era difficile uscire dallo schema con affermazioni tanto distanti dalle interpretazioni universalmente accettate. Tanto basta però a noi per intuire l'esistenza di una tradizione ermeneutica incentrata sulla decrittazione del messaggio anagogico.

Riguardo ai tre stati dell'anima Guénon scriveva qualcosa che nella sostanza coincideva con la versione del Gozzi. In particolare, nel capitolo *Les trois mondes* aggiungeva, a quanto abbiamo precedentemente riportato:

Les trois phases auxquelles se rapportent respectivement les trois parties de la *Divine Comédie* pouvant encore s'expliquer par la théorie hindoue des trois *gunas*, qui sont les qualités ou plutôt les tendances fondamentales dont procède tout être manifesté; selon que l'une ou l'autre de ces tendances prédomine en eux, les êtres se répartissent hiérarchiquement dans l'ensemble des trois mondes, c'est-à-dire de tous les degrés de l'existence universelle. Les trois *gunas* sont: *sattwa*, la conformité à l'essence pure de l'Être, qui est identique à la lumière de la Connaissance, symbolisée par la luminosité des sphères célestes qui représentent les états supérieurs; *rajas*, l'impulsion qui provoque l'expansion de l'être dans un état déterminé, tel que l'état humain, ou, si l'on veut, le déploiement de cet être à un certain niveau de l'existence; enfin, *tamas*, l'obscurité, assimilée à l'ignorance, racine ténébreuse de l'être considéré dans ses états inférieurs. Ainsi, *sattwa*, qui est une tendance ascendante, se réfère aux états supérieurs et lumineux, c'est-à-dire aux Cieux, et *tamas*, qui est une tendance descendante, AUX états inférieurs et ténébreux, c'est-à-dire aux Enfers; *rajas*, que l'on pourrait représenter par une extension dans le sens horizontal, se réfère au monde intermédiaire, qui est ici le «monde de l'homme», puisque c'est notre degré d'existence que nous prenons comme terme de comparaison, et qui doit être regardé comme comprenant la Terre avec le Purgatoire, c'est-à-dire l'ensemble du monde corporel et du monde psychique.³⁸⁶

³⁸⁶ R. GUÉNON, *L'ésotérisme...*, 46-7. Trad. it.: «Le tre fasi alle quali si riferiscono rispettivamente le tre parti della Divina Commedia possono anche essere spiegate attraverso la teoria indù dei tre *guna*, che sono le qualità, o meglio le tendenze fondamentali, dalle quali procede ogni essere manifestato; a seconda che l'una o l'altra di queste tendenze predomini in loro, gli esseri si distribuiscono gerarchicamente nell'insieme dei tre mondi, cioè di tutti i gradi dell'esistenza universale. I tre *guna* sono: *sattwa*, la conformità dell'esistenza pura dell'Essere, che è identica alla luce della Conoscenza, simboleggiata dalla luminosità delle sfere celesti che rappresentano gli stati superiori; *rajas*, l'impulso che provoca l'espansione dell'essere in uno stato determinato, quale lo stato umano, o se si vuole, il dispiegamento di quell'essere a un certo livello dell'esistenza; infine *tamas*, l'oscurità, assimilata all'ignoranza, radice tenebrosa dell'essere considerato nei suoi stati inferiori. Così *sattwa*, che è una tendenza ascendente, si riferisce agli stati superiori e luminosi, ossia ai Cieli, e *tamas*, che è una tendenza

Ed è così, sulla base della certezza dell'esistenza di una tradizione esoterica, pur esile, che giunge fino al XVIII secolo, che a questo punto compiamo un ulteriore passo indietro, fino al Quattrocento. E qui, a favore della tesi sull'origenismo della *Divina Commedia*, la filologia riserva una sorpresa eccezionale: una scoperta che ci sorprese nel 2006, perché pareva confermare le tesi origeniste che già avevamo espresso due anni prima.

***Città di Vita*, il 'dimenticato' poema di Matteo Palmieri: una *Divina Commedia* origenista**

Scrittore e politico

Matteo Palmieri³⁸⁷ (Firenze, 1406-75), uomo politico e letterato, della corporazione degli speziali, è reso celebre da quella che si considera la sua opera

discendente, agli stati inferiori e tenebrosi, ossia agli Inferi; *rujas*, che si potrebbe rappresentare con un'estensione in senso orizzontale, si riferisce al mondo intermedio, che è qui il "mondo dell'uomo", poiché è il nostro grado di esistenza che prendiamo come termine di paragone e che deve essere visto come comprendente la Terra insieme con il Purgatorio, cioè l'insieme del mondo corporeo e del mondo psichico» (*L'esoterismo...*, 68-9)

³⁸⁷ Di Matteo Palmieri, in edizione ottocentesca, D. BASSI, *Il primo libro della Vita civile di Matteo Palmieri e l'Institutio Oratoria di Quintiliano*, Torino, Loescher, [1894?]; A. MESSERI, *Matteo Palmieri cittadino di Firenze nel secolo XV*, «Arch. Stor. Ital.», LII (1894), 256-340; nel secolo XX disponiamo della *Vita Civile*, a cura di G. Belloni, Firenze, Istituto di Studi sul Rinascimento, 1982. Precedente è l'edizione curata da cura di F. Battaglia: *La Vita Civile di Matteo Palmieri e il 'De optimo Cive' di Bartolomeo Sacchi detto il Platina*, Bologna, Zanichelli, 1944. L'edizione dei *Ricordi fiscali (1427-1474)*, con due appendici relative al 1474-95, è invece disponibile a cura di E. Conti, Roma, ISIME, 1983. Sul pensiero e sulla *Vita Civile* in particolare H. BARON, *Franciscan poverty and civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought*, «Speculum», XIII (1938), 1-37; G. RADETTI, *Le origini dell'umanesimo civile fiorentino nel Quattrocento*, «Giorn. Crit. Della Filos. Ital.», XXVIII, (1959), 98-122; G. SAITTA, *L'umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1961; C. VARESE, *Storia e politica nella prosa del Quattrocento*, Torino, Einaidi, 1961; A. BUCK, *Matteo Palmieri (1406-1475) als Repräsentant des Florentiner Bürger-humanismus*, «Archiv für Kulturgeschichte», XLVII (1965), 77-95; L. M. BRAGINA, *Graždanskij gumanizëm v tvorčestve Matteo Palmieri [= Umanesimo civile nelle opere di Matteo Palmieri]*, «Srednie Veka», XLIV (1981), 197-224; C. FINZI, *Matteo Palmieri dalla 'Vita civile' alla 'Città di Vita'*, Milano, Giuffrè, 1984; G. CARPETTO, *The Humanism of Matteo Palmieri*, Roma, Bulzoni, 1985. Sulle questioni inerenti la *Vita Civile*: L. RAINALDI, *Di una finte comune della 'Vita civile' Di Matteo Palmieri e del 'De educatione liberorum' di Maffeo Vegio*, «Giorn. Stor. della Letter. Ital.», CXXX (1953), 495-507; ID., *Notizia dell'autografo della 'Vita civile'*, «Rinascimento», V (1954) 133-36; G. SACINO, *L'educazione del corpo e dello spirito nella 'Vita civile' di Matteo Palmieri (1406-1475)*, «Medicina nei secoli», VI (1969), 86-98; T. KONDO, *Studi sul 'Della vita civile' di M. Palmieri. Il pensiero pedagogico del primo umanesimo italiano*, «Studi Italicì» (1974); G. BELLONI, *Intorno alla datazione della 'Vita civile' di Matteo Palmieri*, «St. e Pr. di Crit. Test.», XVI (1978), 49-62; M. MARTELLI, *Palmeriana*, «Interpres», V (1983-

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

principale, il *De vita civile*: scritto nel 1434, appena dopo il ritorno di Cosimo de' Medici dall'esilio (ma pubblicato postumo nel 1529), polemicamente redatto in lingua volgare, il trattato è redatto nel solco boccacciano: in esso si narra che, per sfuggire alla peste fiorentina del 1430, tre uomini dotti si ritrovano nella casa di campagna di Palmieri, per discutere dei metodi di educazione dei cittadini.

Ed in effetti, l'opera di Palmieri, dal profilo più pratico che teorico, all'apparenza si rivela segnata dalle vicissitudini personali: da giovanissimo si dedica all'artigianato, secondo la tradizione familiare; nel 1428 però perde il padre, e Palmieri preferisce dedicarsi al commercio. Tuttavia, egli non perse mai la sua passione – dominante sulle altre – per gli studi letterari. Palmieri era stato discepolo di Carlo Marsuppini (Genova 1399 – Firenze 1453) il quale, nel 1444, succedendo a Leonardo Bruni che era morto, divenne Cancelliere della Repubblica fiorentina. Palmieri studiò probabilmente assieme a Giovanni Argiropulo (Costantinopoli 1416 – Firenze 1487; fu insegnante di lingua greca di Angelo Poliziano, di Niccolò Acciaiuoli e del cabalista cristiano Johannes Reuchlin) e al teologo camaldolese ed umanista Ambrogio Traversari (1386-1439). Nel 1432 Palmieri riceve i primi incarichi dal Comune, e nel 1434, con la signoria medicea di Cosimo il Vecchio (1389-1464), egli cominciò un'ascesa. Seguirono incarichi di ambasciatore a Firenze, Bologna, Perugia, Roma, Siena, Napoli e Milano. E' soprattutto in vecchiaia, quando si ritira a vita privata ed abbandona politica e diplomazia, che Palmieri si concentra sull'attività letteraria, fino alla fine dei suoi giorni.

Tra le opere, a parte la *Vita civile*, menzione va fatta per i *Ricordi fiscali*, che, con estrema minuziosità, riportano i provvedimenti fiscali della Repubblica dall'istituzione del Catasto nel 1427, unitamente ai resoconti degli investimenti, fino a pochi mesi dalla morte di Palmieri. Quest'opera è stata utilissima per lo studio della storia finanziaria di Firenze, soprattutto per merito di Elio Conti.

***Città di Vita*, un poema “secretato”**

84), 277-301. Sugli studi storici e sull'attività biografica di Palmieri: D. WILCOX, *The development of the florentine humanist historiography in the fifteenth century*, Cambridge, Harvard University Press, 1969; ID., *Matteo Palmieri and 'The Captivitate Pesarum liber'*, *Studies in honor of Hans Baron*, a cura di A. Moho e J. A. Tedeschi, Firenze, Sansoni, 1971, 265-81; G. CARPETTO, *Palmieri's 'Opus de temporibus' and 'Annales': a reassessment*, «Kentucky Romance Quarterly», XXIV (1997), 109-22; E. PENONCINI, *Una fonte della Vita Nicolai Acciaiuoli del Palmieri*, «Bull. dell'Ist. Stor. Ital. per il Medio Evo e Arch. Muratoriano», LXXXVIII (1979), 379-91; A. MITA FERRARO, *Matteo Palmieri. Una biografia intellettuale*, Genova, Name, 2005. Sul problema dell'eresia in Matteo Palmieri: G. BOFFITO, *L'eresia di Matteo Palmieri cittadino fiorentino*, Torino, Loescher, 1901.

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Non è senza ragione, invece, che si sostiene qui che un altro grande merito di Matteo Palmieri – forse il più grande – sia quello di aver scritto il poema *Città di Vita*.³⁸⁸ L'opera è stata edita in edizione semidiplomatica a cura di Margaret Rooke – l'unica edizione in cinquecento anni! - ed è tuttora avvolta in un alone di mistero, nonostante le sue rozze terzine siano ricolme di affascinanti nozioni filosofiche e di dissertazioni dottissime ed emblematiche del vivacissimo clima culturale dell'Umanesimo italiano, ricolmo di apporti esotici (o 'esoterici'). Aprire il testo edito dallo Smith College significa veramente trovarsi dinanzi ad un'opera letteraria ancora inesplorata, carica di interrogativi e tramandataci in versi rozzi ed imperfetti: Palmieri non rifinì mai il poema, forse cosciente dell'impossibilità di una sua pubblicazione, a causa della censura che sarebbe piombata su di lui e sul suo testo, si limitò a far conoscere l'opera a Leonardo Dati, il quale

vi appose un commento latino; indi la fece trascrivere ornatamente su bei fogli membranacei e suggellata la consegnò all'Arte de' Notai con questo che il libro non s'aprisse se non dopo la sua morte. Allora soltanto, letto da teologi, fu condannato per l'eretica opinione sulla provenienza delle anime; onde sino alla fine del sec. XVIII parve sacro dovere ai timorati della Laurenziana, dove il codice originale si conserva, guardar gli altri libri dall'immondo contatto.³⁸⁹

Si trattò dunque di un silenzio a ragion veduta, dal momento che la condanna seguì inesorabile, e le ossa di Palmieri furon dissotterrate e seppellite in terreno sconsecrato. Prima di qualunque discussione sul poema, concentriamoci al momento sinteticamente sugli elementi filologici inerenti l'opera, la quale fu scritta in lingua volgare. Come scrive Margaret Rooke, il libro è giunto «partly illegible», dal momento che «the book having been read and condemned while it was being preserved in the Casa del Proconsolo, was then denied to readers in that place until the flood of 1557, when it suffered seriously from the waters of Arno»,³⁹⁰ evento che appunto danneggiò seriamente il manoscritto.

³⁸⁸ Riguardo *Città di Vita*, l'unica edizione del poema, in due volumi, è quella da noi utilizzata: *Libro del poema chiamato Città di Vita composto da Matteo Palmieri fiorentino / transcribed from the Laurentian MS XL 53 and compared with Magliabechian II ii 41 with a preface of Margaret Rooke*, Northampton (Mass.) and Paris, Smith College and Champion, 1927-1928.

³⁸⁹ V. ROSSI, *Il Quattrocento*, a cura di A. Balduino, Milano, Vallardi, 1992 [191.], 402.

³⁹⁰ Dalla *Preface to the first edition of the Città di Vita*, vii.

Scampato al pericolo dell'acqua, e «survived danger from fires ecclesiastical»,³⁹¹ *Città di Vita* fu spostato alla Laurenziana e custodito in un armadio, «uncatalogued, until the time of Bandini».³⁹² Fu proprio Bandini a pubblicare l'introduzione di Dati e il primo canto del poema,³⁹³ che venne in parte riabilitato dalla critica,, ma «in spite of the tacit rehabilitation, the century and a half since Bandini's publication has seen very little further done toward printing the poem».³⁹⁴ La Rooke poi avvidenzia il fatto che E. Frizzi riportò un numero molto ristretto di citazioni, riguardanti ulteriori edizioni, in un articolo pubblicato dopo la sua morte sulla rivista «Il Propugnatore».³⁹⁵

Nel 1885 E. Bottari diede alle stampe il secondo canto,³⁹⁶ servendosi di una copia eseguita da Ottaviano Targioni Tozzetti (1833-1899), anti romanticista, amico di Carducci e con il grande poeta facente parte del circolo degli *Amici pedanti*. D. Angeli, nel 1896, «writes that Napoleone Rasi was transcribing a part of the poem, with a view to publication».³⁹⁷ La Rooke specifica subito dopo: «I have been unable to find how far this transcription was carried». La studiosa osservava allora – e nulla pare cambiato ai nostri giorni - che ancora nessuno si era fatto carico di pubblicare gli atti del processo ecclesiastico che portò alla condanna di Palmieri in qualità di eretico, sempre che tali atti esistano ancora. «For the mere refusal of the book to intending readers, either in the Casa del Proconsolo or in the Laurentian, no formal process was necessary».³⁹⁸

L'origenismo di Palmieri in un dipinto (poi censurato)

Noi crediamo invece che il poema sia da riprendere in mano con metodo, poiché, come vedremo, esso è strettamente legato alle tesi origeniane, e non a caso è stato concepito come imitazione della *Commedia* di Dante. Fatto sta che la

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ Bandini, Catalogus MSS. Med. Laur. V, p. 85; Firenze 1778, in *ibidem*, nota 1.

³⁹⁴ Ivi, viii.

³⁹⁵ XI, 1878.

³⁹⁶ E. BOTTARI, *Matteo Palmieri*, Lucca, Giusti, 1885.

³⁹⁷ *Preface...*, viii.

³⁹⁸ *Ibidem*.

storia di Palmieri è legata anche ad un dipinto, e ne parla all'inizio della prefazione anche la Rooke. Ma esiste uno studio su Palmieri di Bruno Cumbo,³⁹⁹ che prende in esame proprio le connessioni tra il poema *Città di Vita* e alcune pitture (inclusa, e soprattutto, la Cappella Sistina). Cumbo evidenzia l'importanza estrema che il poema exoterico ha avuto tra fine Quattrocento e primo Cinquecento per le arti figurative. Egli è convinto che l'opera ebbe un ruolo determinante come «fonte principale per il programma iconografico della volta della Sistina, dipinta da Michelangelo tra il 1508 e il 1512».⁴⁰⁰ Poi Cumbo prosegue il saggio soffermandosi su un dipinto (sotto, in figura) del quale parla, in apertura della prefazione, anche la Rooke:

...mancava un approfondimento intorno al dipinto commissionato da Palmieri alla bottega di Botticelli intorno al 1470, che costituisce l'unico precedente pittorico quattrocentesco la cui iconografia sia riconducibile con certezza alla *Città di vita*. Secondo quanto ci racconta Giorgio Vasari, Palmieri aveva commissionato a Sandro Botticelli una tavola raffigurante *L'Assunzione e Incoronazione della Vergine*, e inoltre aveva fornito all'artista anche il disegno, cioè la descrizione dettagliata del suo programma iconografico, ispirato alla *Città di Vita*. Nel Novecento questa tavola è stata attribuita al pittore Francesco Botticini (1446-98) [...]. Il dipinto in questione fu, a quanto sembra, additato come eretico, ne fu interdetta in qualche modo la visione, anche se con tutta probabilità ciò avvenne in epoca assai più tarda (si dice che sia stato per qualche tempo, nel XVII secolo, coperto da un drappo scuro).⁴⁰¹

³⁹⁹ B. CUMBO, *Il disegno di Matteo Palmieri per l'Assunzione della Vergine di Francesco Botticini*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria* (atti del congresso annuale A. D. I., Associazione degli Italianisti Italiani; Napoli, 26-29 settembre 2007), a cura di C. Adesso *et al.*, indirizzo internet <http://www.italianisti.it/FileServices/17%20Cumbo%20Bruno.pdf>. Dello stesso autore, sempre con approccio artistico, è reperibile il volume *La Città di Vita di Matteo Palmieri: ipotesi su una fonte quattrocentesca per gli affreschi di Michelangelo nella Volta Sistina*, Palermo, Duepunti, 2006.

⁴⁰⁰ *Il disegno...*, 3.

⁴⁰¹ *Ivi*, 3-4.



Del mistero della dipinto, abbiamo detto, parla anche Margaret Rooke, che scrive:

The author finished it [il poema] in his old age, apparently with high hopes; it was annotated at great length by a friend highly placed in the Church, and illustrated by a great picture attributed by Vasari to Botticelli. Both book and picture were shown at the solemn funeral in San Pier Maggiore with which Florence honored Matteo's memory in April, 1475, but both alike shared in the condemnation which soon resulted from the charge of heresy, and both were hidden from the eyes of the faithful until the middle of the eighteenth century.⁴⁰²

Più oltre, dopo aver parlato delle pochissime edizioni dei canti del poema, di Frizzi, di Bottari e di Napoleone Rasi, la studiosa aggiunge:

Meanwhile the picture, covered with a black veil, remained in San Pier Maggiore, in the mortuary chapel of the Palmieri family, which was laid under an interdict for its sake, at least until 1475. There is no proof that it was again in odour of sanctity in 1765, but other vicissitudes were at hand. In 1785 San Pietro fell into ruins, and was therefore pulled down, to the great loss of Florentine mediaeval history. The picture passed from gallery to gallery, and in 1882 was sold to the National Gallery, still under the name of Botticelli. More recent criticism has assigned it to Francesco Botticini, who is known to have been working

⁴⁰² Preface..., vii.

with Botticelli in 1470. The Botticini Assumption, with its portraits of Palmieri and his wife, is too well known to need description. The tide of fortune turned for it earlier than for the book which was its *raison d'être*.⁴⁰³

Bruno Cumbo mette in risalto il fatto che in Palmieri convergono *studia humanitatis* e *studia divinitatis*, ed è perciò che umano e divino risultano legati in modo indissolubile. La conoscenza del legame tra umano e divino, scrive Cumbo,

deve tradursi in una azione politica responsabile e soprattutto mirare al bene comune. Ma perché questo avvenga ogni singolo uomo, ogni cittadino deve accogliere dentro di sé la coscienza della propria condizione all'interno del creato. A questo scopo Palmieri compose intorno al 1450-60 la *Città di Vita*, poema in terzine dalla storia oscura e controversa...⁴⁰⁴

Cumbo riporta l'opinione del Vasari, tratta dalle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* del 1550, poiché nella *Vita di Sandro Botticelli* sosteneva che il dipinto fu occultato per colpa di «alcuni malevoli e detrattori che, non potendo dannarla in altro, dissero che Matteo e Sandro⁴⁰⁵ gravemente vi avevano peccato di eresia». ⁴⁰⁶

Vasari pare apprezzare la tavola, e secondo Cumbo egli intende comunicare che il «filomediceo» Matteo Palmieri e il Botticelli, artista «legato alle aspirazioni e ai gusti del Medici», dovevano avere simili orientamenti filosofici e teologici: «Forse anche il pittore della Primavera era tra coloro che mostravano una certa simpatia per la dottrina origeniana delle anime»,⁴⁰⁷ per la quale simpatizzavano personaggi anche illustri di Firenze. Più oltre Cumbo scrive:

La pittura doveva illustrare e riassumere sinteticamente, per coloro che la guardassero con attenzione, la dottrina origeniana sulla natura angelica degli esseri umani, che il poeta aveva largamente esposto nel poema. [...] Certo è che egli ha operato una drastica sintesi dei temi affrontati nella *Città di Vita* [...]. Palmieri ha qui voluto rendere visibile a

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ *Ivi*, 2.

⁴⁰⁵ Ricordiamo che, prima del XX secolo, il dipinto veniva attribuito al Botticelli.

⁴⁰⁶ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1986, 475-76 in *ivi*, 4, nota 6.

⁴⁰⁷ B. CUMBO, *Il disegno...*, 5.

tutti il tema che più gli stava a cuore: il ritorno dell'anima al suo stato originario di beatitudine, alla sua condizione angelica.

Ma quali caratteristiche dell'immagine attirarono i fulmini dell'autorità ecclesiastica? Cumbo ritiene di potere individuare

alcuni particolari poco ortodossi. Ed è grazie a questi particolari che il quadro diventa leggibile in modo differente. In quasi tutti i cerchi o cori angelici figurano infatti santi, martiri, profeti e figure del Vecchio Testamento, come Mosè, che di norma non dovrebbero occupare quella posizione, ma che sono tuttavia riconoscibili per i loro caratteristici attributi iconografici e per il fatto che il loro aspetto adulto si differenzia da tutti gli altri angeli dall'aspetto fanciullesco. Per esempio in alto, nell'ottavo cerchio troviamo, visibili come dei busti antichi, San Pietro, San Giovanni Battista, Maria Maddalena, e forse l'evangelista Matteo. Nella teologia cristiana tradizionale la creatura angelica è nettamente distinta dall'essere umano, ed è dunque impensabile che uomini ed angeli possano occupare la stessa posizione nei cieli perché ciò significherebbe ammettere l'identità delle loro nature.⁴⁰⁸

Il primo pontefice, l'apostolo Pietro, è tornato vicino a Cristo, ma appare vecchio e stanco, circondato da angeli raffigurati come giocosi bambini festanti; Pietro non è l'unico, ma più personaggi appaiono quasi spossati, invecchiati da una lunga vita carica di difficoltà. Fa eccezione, evidenzia Cumbo, la Maddalena, che appare in sembianze giovanili ed attraenti. L'espedito della mescolanza tra esseri giovanissimi e carichi di vita con anime rappresentate come senescenti, in realtà, intende presentarsi a chi osserva come «una sintesi visiva molto chiara del 'ritorno' in cielo che attende l'anima cristiana dopo la peregrinazione sulla terra, dopo la *seconda prova*».⁴⁰⁹

L'idea di tale movimento viene comunicata, secondo Cumbo, in una terzina del II libro di *Città di Vita*, alla trentottesima terzina del capitolo XXX (II, XXX, 38):

Come el pictor ch molto popol pigne
alcun dimostra più che gli altri degno

⁴⁰⁸ Ivi, 8-9.

⁴⁰⁹ Ivi, 10; la «seconda prova» di cui parla Cumbo è la vita terrena, che per l'origenismo è un'occasione data alle anime per redimersi, dopo aver peccato già in cielo 'in principio' (prima prova). Ci soffermeremo anche su questo aspetto della teoria di Origene.

& fa che l'occhio col vedere l'atigne.
Sì vidi farsi innanzi [...]

Qui secondo lo studioso è evidente che Palmieri sta alludendo all'*Assunzione della Vergine*, dove l'artista ha voluto concentrare l'attenzione dell'osservatore su alcune figure. «Nell'ordine inferiore alcuni angeli, verosimilmente sospesi nello spazio, sembrano incitare l'occupazione degli ultimi tre cori a salire più in alto nella gerarchia celeste».410 Di nuovo, afferma Cumbo, sembrerebbe esser ribadita la dinamicità della vita ultraterrena nella quale, per mezzo dell'azione angelica, gli uomini giunti ai cieli più bassi possono sforzarsi di salire ai circoli superiori.

Come riporta la Rooke, nel 1882 il quadro giungeva alla National Gallery di Londra, quando ancora era attribuito al Botticelli.

Ma, riguardo al poema, cosa accadde realmente? Nei secoli le opinioni sono state tutt'altro che concordanti, e la studiosa americana lo nota:

...writers of the XVI and XVII centuries show great divergence of opinion as what was actually done; Gelli states that the book was merely «tolto e proibito», while others declare it was burned or that the author's body was burned, while Thriteim goes so far as to declare that he was burned alive!».411

Il poema proibito: finestra aperta sul mistero della *Commedia*

In realtà non è semplice intuire la natura dell'accusa rivolta all'intellettuale e diplomatico fiorentino. Il nodo della questione, osserva la Rooke, si può individuare nel quinto capitolo del primo libro, quello, come lo presenta Palmieri stesso, «nel quale si tratta della creazione dell'anime».412 In esso, sostiene la Rooke, Palmieri «sets forth Origen's doctrine as to the angels who remained neutral when Lucifer rebelled. Palmieri is far from Dante's attitude toward the neutrals».413

Qui la studiosa cita *Inf* III,40, dove degli ignavi è detto:

410 B. CUMBO, *Il disegno...*, 11.

411 *Preface...*, ix.

412 *Libro del poema...*, 21.

413 *Preface...*, IX.

Caccianli i cieli per non esser men belli,
né lo profondo inferno li riceve,
ch' alcuna gloria i rei avrebber d'elli.

Per Palmieri invece esiste la possibilità di un differente destino. Nel poema leggiamo infatti:

Ad la seconda pruova vuol sia posta
lor libertà ma sia con tal compagno
mostri la voglia channo in lor riposta.⁴¹⁴

Poi Margaret Rooke aggiunge che «Gelli quotes tercets 40-47 as the offending passage and Apostolo Zeno repeats his quotation».⁴¹⁵ Non è nota la data della condanna dell'opera, ma dopo la morte di Palmieri Firenze si divise tra coloro che simpatizzavano per le idee espresse in *Città di Vita* e quelli che invece le disapprovavano. Del resto, che il poema fosse discusso di può cogliere anche da attestazioni letterarie, *in primis* quella del Pulci del 1484, allorché nel canto XXIV del *Morgante* egli scrisse, caricando di ironia un'ottava:

Vanno per l'aire come uccel vagando
altre spezie di spiriti folletti,
che non furon fedel né rei già quando
fu stabilito il numer degli eletti.
Non so se 'l mio Palmier qui venne errando,
che par di corpo in corpo ancor gli metti,
onde e' punge la mente con mille agora
esser prima Eüforbio e poi Pittagora...⁴¹⁶

Questo passo canzonatorio del *Morgante*, sia detto per inciso, ricorda, nella forma e nel contenuto, il dialogo ironico *Dodicesima notte* di Shakespeare; nella scena II dell'atto IV, infatti, Feste e Malvolio così dicorrono:

CLOWN. What is the opinion of Pythagoras concerning wildfowl?
MALVOLIO. That the soul of our grandam might haply inhabit a
bird.

⁴¹⁴ I, V, 35.

⁴¹⁵ Preface..., ix, dove anche alla nota 9 si cita: DIEGO ANGELI, *Per un quadro eretico*, Archivio storico dell'Arte, 1896.

⁴¹⁶ *Morgante* XXIV, 109-16.

CLOWN. What think'st thou of his opinion?

MALVOLIO. I think nobly of the soul, and no way approve his opinion.

CLOWN. Fare thee well: remain thou still in darkness. Thou shalt hold th' opinion of Pythagoras ere I will allow of thy wits, and fear to kill a woodcock lest thou dispossess the soul of thy grandam. Fare thee well.⁴¹⁷

Diversi elementi, dunque, inducono a concludere che *Città di Vita* è stata un'opera che, a fine Quattrocento e prima metà del Cinquecento, ha diviso Firenze in due opposte fazioni. Margaret Rooke riporta anche un testo di Giovan Battista Gelli del 1549: *I Capricci del Bottaio*, opera definita dalla studiosa «the quaintest of dialogues betwen a man and his soul»,⁴¹⁸ cioè «il più bizzarro dialogo tra un uomo e la sua anima». Nel dialogo tra l'uomo e l'anima si parla della teoria di Origene, e la Rooke ne riporta una parte, che noi prendiamo invece dall'edizione curata da Agenore Gelli:

GIUSTO. Oh tu mi fai ricordar ora qui del vicin nostro, che diceva ancor egli che l'anime nostre eran quegli Angioli che non si determinarono al peccare né al servire a Dio, ma restarono in fra due; e queste erano dipoi mandate in noi a determinarsi se elle volevano seguire il bene o il male: e questa opinione non si seppe giammai ch' e' la tenesse in vita, ma fu ritrovata dopo la morte sua ne' suoi libri; per il che furono dissotterrate l'ossa sue, e sepolte fuor di sagrato.

ANIMA. E chi fu cotesto?

GIUSTO. O non te ne ricordi tu? Matteo Palmieri. Ma dimmi un poco, credi tu che e' si dannasse per cotesto?

ANIMA. Non già, io non lo credo; imperocchè se tenne ben questa opinione erronea, egli fu timorato di Dio, e stimava l'onore di quello; e fu così amator del prossimo, come tu puoi molto ben ricordarti: ne le quali cose consiste tutta la cristiana religione. Si ch' egli non è da credere che un uomo di sì santi e ottimi costumi, per aver tenuto una simile opinione, la qual non par però che sia contro a l'onore di Dio, si dannasse; e massimamente non credendo errare, ed essendo sempre

⁴¹⁷ W. SHAKESPEARE, *Dodicesima notte* [tit. orig.: *Twelfth night*], Milano, Garzanti, 1999, 176. Trad. ital. a fronte: «BUFFONE. “Come la pensava Pitagora sulla cacciagione?” - MALVOLIO. “Che l'anima di mia nonna potrebbe trovarsi in un uccello”. - “FESTE. Ma tu che ne pensi?” - MALVOLIO. “Io ho un concetto troppo nobile dell'anima per condividere quest'opinione”. - FESTE. “E allora, tanti saluti. Resta al buio. Perché io creda alla tua guarigione, dovrai deciderti a condividere l'opinione di Pitagora e, in conseguenza, devi aver paura di uccidere una beccaccia nel timore di sloggiar l'anima di tua nonna. Addio”».

⁴¹⁸ *Preface...*, x.

disposto a mutarsi in contrario, quando bisogno fusse, come egli tanto apertamente confessa ne le opere sue.⁴¹⁹

Esistono poi, aggiunge la Rooke, altri testi dello stesso Gelli che si riferiscono a Palmieri e alle sua fede origeniana.

In the third of his *Lezioni*, in which he quotes the questionable passage, he exclaims impatiently: «non so io per qual nostra disavventura ci sia stato tolto e proibito che non si possi leggere, leggendosi tanti degli altri che in parte si sono discostati dalla determinazione della Chiesa...e vi sono ammaestramenti che secondo me arrecherebbero più utile agli uomini che non farebbe questo danno».⁴²⁰

Un origenismo ne nasconde un altro più “pericoloso”

Gelli non poteva intuire, senza ulteriori elementi, che la proibizione andasse ricercata non tanto nell’origenismo di *Città di Vita* di Palmieri, ma in quello della *Divina Commedia*; un origenismo che la Chiesa, per motivi pastorali, poteva anche essere interessata a non porre troppo in evidenza.

Del resto, pare che Dante abbia nascosto molto bene Origene: una scelta in linea col rigore della tradizione esoterica cristiana; una tradizione che lasciava liberi di formulare teorie alternative a quelle del Magistero, purché esse rimanessero delle semplici possibilità dinanzi alle verità riconosciute *ex cattedra*. E purché, ancora, la loro appariscenza non fosse tale da turbare la fede delle persone prive di erudizione, che si sarebbero smarrite dinanzi a filosofie che per scarsa cultura non potevano né gestire né assimilare senza pericoli.

Data la difficoltà obiettiva di individuazione degli elementi origeniani, si può concludere che Dante non intendesse affatto divulgare le sue teorie sulla redenzione universale; ma, piuttosto, mantenendo sempre il *velame su li versi strani*, egli si limitò al piano anagogico e riservò l’esoterismo ai pochi dotti (o forse, esclusivamente alla cerchia di amici stilnovisti).

L’interrogativo sull’“inspiegabile” censura - che si era accanita su *Città di Vita* e non su altre opere ben più in odore di eresia - si pose ancora a lungo nei secoli. Basta leggere, ad esempio, quanto scriveva Lodovico Antonio Muratori:

⁴¹⁹ GIOVAN BATISTA GELLI, *Opere*, a cura di Agenore Gelli, Firenze, Le Monnier, 1855, 226-27. Reperibile anche col titolo *Il Gello Accademico fiorentino sopra un luogo di Dante nel canto XVI del Purgatorio: della Creazione dell’Anima rationale. In Firenze 1548*, in *Annali della tipografia fiorentina*, a cura di Domenico Moreni e Lorenzo Torrentino, Firenze, Niccolò Carli, 5.

⁴²⁰ *Preface...*, xi.

Fiorì [...] in que' tempi Matteo Palmieri Fiorentino, uomo dottissimo, benché non assai buon teologo, di cui resta un poema italiano intitolato *Città di Vita*, diviso in cantiche, e composto in terza rima ad imitazione di quel di Dante. Io n'ho veduta una copia Ms. che forse è unica, nella Libreria Ambrosiana. Davanti al poema si legge una lettera scritta dall'autore a Lionardo Dati segretario del papa, ove si leggono cotai parole: *Libros Civitatis Vitae, quos novissime edidi, ad te mitto, tanquam ad censorem veridicum. Commendasti illos quondam mihi quasi prope divinum opus, quum non adhuc emendassem* etc. Fu scritta questa lettera il 24 di marzo del 1466.⁴²¹

Per secoli la condanna dell'opera rimase pressoché totale; fu in pieno clima illuminista che qualcuno rimise apertamente in discussione i giudizi dei predecessori. Tra questi vi è il gesuita Giuseppe Richa, che scriveva:

...parlando a difesa più efficace perché diretta, io mi fo a considerare che Matteo Palmieri, chiamato da più scrittori il Poeta Teologico (n'è che io creda di difendere la falsissima sua idea degli Angioli) scrisse egli con sì pia intenzione che sul fine de' tre libri leggesi quella clausula: *Laus honor imperium & gloria sit omnipotenti Iesu Christo per infinita seculorum secula Amen*: espressione che fa tosto vedere che l'errore del Palmieri fu materiale, se non vogliamo dire capriccio poetico, sempre però condannevole. Nella tavola da Sandro Botticelli dipinta vedesti il suo ritratto al naturale in atto di adorar Maria Santissima col suo nome, e dall'altra parte vi è la sua Moglia Niccolosa de Agnolo Serragli, né questo ritratto di Matteo la Chiesa ha levato via dall'altare; e che cosa più scandalosa agli occhi de' fedeli, e da rimediarsi, crediamo noi sarebbe stato, o scancellare questo ritratto, o di levare sotterra le sue ossa? A me sembra che certamente dovea levarsi piuttosto la sua pittura dalla tavola. E se il suo ritratto non fu levato dall'altare, ove da tutti oggi si vede, diremo che nè pure furon toccate le sue ceneri. Quello che si è riferito sin qui serve per principiare a concepire qualche prudente dubbio sulla verità delle accuse, e ciò che dir si vuole in appello sarà una illustrazione di sua innocenza. Matteo terminati i tre canti di questo libro, li diede a rivedere ad uno dei più famosi letterati tra i Cattolici di quel secolo, che fu Leonardo Dati canonico di Santa Maria del Fiore, del cui sapere, e pietà, il signor canonico Salvino Salvini nella Vita a penna, che ne scrisse, ci da bellissimi documenti. Ora non contento il Palmieri della prima revisione, trovo, che glielo manda a Roma, quando già il Dati era Segretario del Pontefice, e che poi morì vescovo di Malta, e giacchè questa richiesta censura, stimo che sia la più convincente

⁴²¹ L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, I-IV, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 39, 1821.

difesa del Palmieri, mi piace per far costare qui chiara la verità, riportar le lettere stesse che si leggono in faccia al codice.⁴²²

Dopodiché, il Richa riporta il testo di una lettera del Palmieri a «Monsignor Leonardo Dati» (se ne conservano due), quando ancora Palmieri era alla prima revisione dell'opera:

D. Leonardo Datho Secretario Apostolico. Salve virorum optimo. Libros Civitatis Vitas, quos novissime edidi, ad te mitto, tamquam ad censorem veridicul, commendasti illos quondam mihi quasi prope divinum opus, cum nos adhuc emendassem, hortatusque es, ut remiserem castigaremque. Nunc vere illos revisas, & quod decuit digestos castigatosque remitto, cognoscens tamen quod infinitum pene esset eliminando censura, quia quod semel placuit, & id desiderarem quod certe assequi non possem, sed par est omnes omnia experiri, ut sit orator, e si primum ossequi non possumus, honestus est in fecundis, tertiusque consistere. Ego vero qualecumque est dono tibi do, rogans, ut tua mansuetudine legas, emendesque vale, & me, ut soles, [illegg.]. Florentia 9. Kal Aprilis 1466. M. Palmieris.⁴²³

Il Richa si chiede allora subito dopo: «Può uno scrittore sottoporre a censura il suo libro con espressioni più umili, e desiderose di correzione?». ⁴²⁴ Nel paragrafo seguente egli riporta invece la risposta di Leonardo Dati,

che è la seguente, copiata dal codice stesso, che è il Ex Laterano Pridie Non. Aprilis 1466. «L. Dathus. Matthæo Palmerio viro præstantissimo & clarissimo. Salve virorum eruditissime. Detulit mihi Antonius Roscius noster quidem doctissimus, & utriusque nostrum amantissimus libros Civitatis Vitæ ab te editos, quibus me donas. Praclarum sane opus, & donum pulcherrimum, ac mihi longe gratissimum. Neque enim video quid melius, quid christiano homini convenientius lucubrare, quid mihi tandem, convenientius lucubrare, quid mihi tandem, quod me magis in hac mea adventante [illeg.] delectaret, mittere potuisses. Nam nostra huc quam Vitam dicunt, mors est, & hic civitatem manentem non habemus. Igitur incredibili cum voluptate animi tuam hanc Civitatem Vitæ, & suspicio, & amplector, ut videre mihi videas, [...]. Neque dubito omnibus christianis, qui libros hos legerint, jure optimo contingere. Quamobrem laudo te, & tibi immortales gratias habeo pro virili mea. Verum et simili mens est indefinenter versari in Civitate hac tua, tamen non ille sum, qui arrogem mihi iudicium

⁴²² G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, I, Firenze, Stamperia Viviani, 1754, 158-59.

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ *Ibidem*.

emendandi, nec tu ille es, qui pro tua sapientia in elaboratum opus edideris.
*Vale».*⁴²⁵

Quindi il Richa a ragione sottolinea la non comprensibilità dell'accusa piombata sul poema e sull'autore dopo la sua morte. Eppure, noi qui sentiamo di poter formulare qualche ipotesi.

In realtà, anzitutto, nessun ostacolo incontrò *Città di Vita* sin quando non si pose in primo piano un acceso dibattito di natura potenzialmente dogmatica (di dogma si parlerà solo nel 1854): si tratta della polemica fra sostenitori e detrattori della teoria teologica riguardante l'Immacolata Concezione di Maria. La solennità venne fissata nel calendario romano dal pontefice Sisto IV. Si hanno testimonianze di dibattiti molto tesi, al punto che papa Sisto dovette minacciare di scomunica chiunque accusasse qualcuno di eresia in relazione ad una differente opinione riguardante la *vexata quaestio*. Ciò che qui ci interessa è una delle argomentazioni portata da coloro che si opponevano al riconoscimento di tale prerogativa di Maria, e cioè una affermazione di Origene in proposito, che riteneva che Cristo con la sua morte avesse espiato anche i peccati di Maria.⁴²⁶ Si può ipotizzare che, in qualche modo, Origene temesse la divinizzazione di Maria, che rischiava di salire sugli altari come una seconda Iside. E questa appare come la prima, ragionevole motivazione. Col tempo, il poema condannato sarebbe stato dimenticato e, di conseguenza, si sarebbe persa persino la coscienza dell'esistenza del senso anagogico della *Divina Commedia*, che l'origeniana *Città di Vita* pareva rendere manifesto a tutti.

Tuttavia, nemmeno questa motivazione pare sufficiente, dal momento che Origene entrava a pieno diritto nelle dispute teologiche del secolo XV: origenista era anche Leonardo Dati. Nel 1475, inoltre, venne pubblicata un'edizione delle Omelie di Origene quale appendice ai sermoni di San Gregorio. L'Accademia Platonica si rifaceva spesso ad Origene. E' chiaro perciò che di Origene si poteva tranquillamente discorrere e sulla sua teologia si poteva tranquillamente disputare. Esisteva però una soglia: quella stabilita dal Concilio di Costantinopoli del 553, che secondo la storiografia recente pronunciò essenzialmente una condanna di un certo origenismo, maturato in ambiente palestinese, professante una salvezza

⁴²⁵ Ivi, 159-60.

⁴²⁶ Si veda anche in proosto: H. CROUZEL, *La mariologia di Origene*, Milano, Edizioni Patristiche, 1968.

universale come certezza (e non come possibilità, ancora lecita) per tutte le anime (ma rimaneva anche il problema della salvezza dei demoni, prevista nell'apocatastasi).

Ed è, a nostro avviso, proprio a causa di possibili legami tra la *Commedia* e tale tipo di origenismo, che prevedeva una salvezza universale, la ragione vera della condanna di *Città di Vita*: forse l'opera poteva anche essere accettata finché circolava solo nella cerchia delle gerarchie ecclesiastiche e al più, in ristrette cerchie di intellettuali; ma condizione che non venisse divulgata (e le sue teorie non venissero rese accessibili a cristiani privi di una adeguata preparazione che permettesse loro di conciliare armonicamente ortodossia ed esoterismo). Non poteva essere consentito che divenisse famoso un poema che, in un modo o nell'altro, poteva condurre i lettori ad interrogarsi anche sulla *Commedia* di Dante, magari inducendoli a mettersi alla ricerca del sentiero anagogico di redenzione totale. In questa maniera tutto sembra quadrare: l'opera fu bene accolta da Leonardo Dati e agli altri, ma il tentativo di pubblicazione postumo fu energicamente bloccato dall'autorità ecclesiastica.

E l'azione di censura, si deve ammettere, fu assai efficace, se ancora oggi si conta una sola edizione semidiplomatica dell'opera di Palmieri, e se inoltre per ben 700 anni l'origenismo che sembra di scorgere in Dante è rimasto avvolto dal buio. Una censura rigida ma operata da esperti, che seppero mettere a tacere tutto senza creare scompigli o clamori di sorta; ciò forse anche perché, almeno fino al Cinquecento, il diritto della Chiesa a pronunciarsi sull'ortodossia o meno delle opere letterarie non veniva realmente messo in discussione.

A Praga era già stato giustiziato il teologo boemo Jan Hus (1371-1415), condannato allo stesso Concilio di Costanza che si era pronunciato contro il suo predecessore, l'inglese John Wycliffe (1324?-1384). Seguiva in Europa Johan Wessel Goesport (1420-89), Giovanni di Wessel, l'ultimo eretico prima della Riforma, che nel 1458, dopo un viaggio a Parigi, divenne seguace del nominalismo di Roscellino (1050-1125), una teoria secondo la quale la sola cosa reale al mondo sono le essenze, e gli universale i generi e le specie) sono illusori, quali segni convenzionali o *voces*, cioè nomi: si trattava di una dottrina che induceva, portata fino all'estremo, a negare l'unità di Dio, poiché finiva col riconoscere nella Trinità tre divinità distinte, e non unite da un'unica essenza. Quest'ultima eresia, poi, era ortemente connessa ad un platonismo che l'opera di Palmieri mostrava apertamente, e che invece nella *Commedia* rimaneva occultato. Seguì la Riforma, e poi più avanti ancora la Controriforma, con quel rigore che rese impossibile il recupero di qualunque tradizione esoterica. Se il rigore repressivo di Roma rese forse pian piano incapaci di indagare il quarto senso del

poema di Dante, nel Nord Europa in realtà, per quanto possibile, la libertà intellettuale in questo campo era ancora più ridotta. Lutero, prima dei cattolici, nel 1539 attaccò violentemente Copernico, giudicandolo «un demente e Filippo Melantone, teologo ufficiale della Chiesa luterana, lo attacca aspramente, al pari di Calvino».427 Tale clima generale di repressione blindò totalmente la *Divina Commedia*, la tradizione esoterica venne dimenticata e, come abbiamo visto agli inizi, solo con Rossetti e Guéron si riaccessero davvero le dispute.

Ma concentriamoci ora sui codici che ci sono pervenuti.

Il manoscritto laurenziano

Il Codice Laurenziano XI, 53 è quello contenente l'edizione definitiva del Poema, ed è stato redatto «under Palmieri's own direction after a final revision in accordance with Dati's suggestions, and containing Dati's Latin commentary and introductions».428



427 C. BARIGAZZI et al., *Scienza, coscienza e storia nel caso Galilei*, Milano, F. Angeli, 2003, 56.

428 *Preface...*, xi-xii.

Città di Vita di Matteo Palmieri; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40-53, ff. 41^v-42^r. Nei fogli danneggiati dall'acqua, miniature delle costellazioni e dei segni dello zodiaco. Nella miniatura di sinistra son riprodotte tutte le costellazioni dell'emisfero boreale.

Il colophon così recita: «Anno salutis MCCCCLXXIII ij iunii hoc celeberrimum opus consummatum est». Si tratta, nota la Rooke, di un libro grande ed «handsome», scritto con calligrafia chiara ed elegante, su 301 fogli di pergamena, «containing three full-page illustrations in gold and colors, three delicately illuminated pages (one at the opening of each book), and a number of miniatures illustrating the sign of the zodiac and other costellations in Lib. I cap. viii).⁴²⁹

La misura delle pagine è di cm 37 X 28, scritte su due colonne – ad eccezione della parte introduttiva e della prefazione - alte cm 29,5. In quella di destra vi sono riportati i commenti di Leonardo Dati, ed ha una larghezza di cm 6,5; la colonna di sinistra, invece, è leggermente più ampia, circa 9 cm, e riporta il testo poema. Il Codice, nota Margaret Rooke, sarebbe stato in eccellenti condizioni se non ci fosse stata l'acqua a danneggiarlo, nell'occasione già menzionata dell'esondazione dell'Arno del 1557.

Riguardo al suo contenuto, si può riassumere come segue:

	Indice coi titoli dei capitoli
<i>f6</i>	Due lettere in latino scritte da Matteo Palmieri a Leonardo Dati
<i>6v</i>	Prefazione in Latino di Leonardo Dati, contenente un'elencazione delle visioni che ispirarono il poema al Palmieri
<i>9v-10 v</i>	Illustrazioni: L'universo; l'Inferno; la montagna.
<i>11</i>	Inizio del Primo Libro di <i>Città di Vita</i> , con una miniatura con le armi di Palmieri; la pagina è gravemente danneggiata dall'acqua.
<i>124</i>	Inizio del Secondo Libro. Pagina miniata con ritratti di Palmieri e Dati.
<i>213v</i>	Inizio del Terzo Libro, con miniatura come a p. 124, ma che ritrae Cachogenio.
<i>331</i>	Fine del poema. Colophon.

Segue una nota, certamente aggiunta a mano successivamente, riportata dalla Rooke: *Opus Matthaei Palmerii quod sigillatum Notariorum Art Florentiae, conditione*

⁴²⁹ *Ibidem*.

*apposita ut non aperiatur dum in suo religatus corpuscolo vivet ipse Matthaeus.*⁴³⁰ Questa è probabilmente, nota la Rooke, la copia che venne adagiata sul cuore di Palmieri alle sue esequie, a San Pier Maggiore, e che fu segnalata da Alamanno Rinuccini⁴³¹ nel corso dell'orazione funebre:

hunc quem suo pectoris superpositum cernitis pergrandem librum
ternario carmine composuit; quem propterea Vitae Civitatem
nuncupavit, quod animam terreni corporis vinculis liberatam varia
multipliciaque loca peragrantem ad supernam tandem patriam
civitatemque perducit, ubi beata fruatur aevo sempiterno.⁴³²

Margaret Rooke scrive che «we know from many sources that, seals and wrappings [sigilli e carte da imballaggio] being removed immediately after Matteo's death», e che il manoscritto fu letto da molti nella Casa del Proconsole, dove sembra che sia rimasto dal 1475 al 1557, cioè fino all'esondazione dell'Arno: la Rooke specifica che Fra Domenico da Corella, eminente teologo e latinista di Santa Maria Novella morto nel 1484, ebbe modo di visionarlo lì, e ne fece l'elogio. Poi la Rooke aggiunge che «the poem was already condemned at the date of its removal to the Laurentian Library in or soon after 1557».⁴³³ Dopodiché, il manoscritto fu sottratto alla pubblica visione, «serrato con altri nell'armadio che è in testa alla medesima Libreria e perciò non si legge notato nell'Indice di quella, che compilò Antonio Maria Salvini. ("Giunte al Vossio", Giornale de' Letterati d'Italia, X & XI, Venice)».⁴³⁴

La pergamena risulta essere tutta spiegazzata per effetto dell'acqua di cui si deve essere intrisa; vi fogli dove l'inchiostro e il colore sono stati quasi cancellati. La miniatura che precede il testo del poema, e certe pagine alla fine del volume,

⁴³⁰ Ivi, xiii.

⁴³¹ Alamanno Rinuccini, nato nel 1426, «proveniente da una delle più illustri famiglie fiorentine, [...] fu un personaggio di spicco nella vita politica fiorentina, soprattutto all'interno del partito mediceo. La sua fortuna politica cominciò tuttavia a declinare nel 1475-6, a seguito di una sfortunata missione diplomatica a Roma, che gli costò l'inimicizia del Giovane Lorenzo de' Medici. Risentito contro il regime mediceo, compose nel 1479, un anno dopo la congiura dei Pazzi, il dialogo *Della libertà* (M. VIROLI, *Dalla politica alla ragion di stato. La scienza del governo tra XIII e XVII secolo*, Roma, Donzelli, 1994, 58-9).

⁴³² F. FOSSI, *Monumenta ad A. Rinuccini vitam contexendam ex manuscriptis codicibus plerumque eruta / edebat Ferdinandus Fossius, Florentiae, ex typographia Francisci Moucke*, 1791; citato da M. Rooke in Preface..., xiii.

⁴³³ Ivi, xiii.

⁴³⁴ *Ibidem*.

dove era fluito un rivolo tra i fogli, risultano essere le parti più danneggiate. Tuttavia, nota ancora la Rooke, «the topo corners have been spoiled throughout, and words and lines rendered wholly or partially illegible».⁴³⁵ Nell'edizione curata da Margaret Rooke le lettere o le parole mancanti sono state inserite servendosi del Codice Magliabechiano, e sono state evidenziate per mezzo del carattere corsivo.

Il Codice Magliabechiano-Strozziano II ii 41

Questa copia del poema ha un colophon che la Rooke riporta:

Finito il terzo et ultimo libro del poema chiamato Cicta de Vita col nome di Dio. Do gratias Amen. Copiato di mia mano oggi questo primo di marzo 1465 di me Niccolo di Francesco Corsi su quello di Matteo Palmieri e decto Matteo melo corresse poi.⁴³⁶

Il manoscritto risulta essere posteriore alle lettere del 1464 e del 1465 (Epistole I e II), lettere nelle quali Leonardo Dati suggeriva a Palmieri delle correzioni, scrivendo che «ut non male ab invidis vel indoctis interpretabitur».⁴³⁷ Tuttavia, osserva la Rooke, lo stesso manoscritto precede di tre o quattro settimane la lettera nella quale Matteo Palmieri nella quale egli annuncia l'imminente invio a Dati del poema “revisos castigatosque”, e Dati comunica di aver ricevuto con piacere (Ep. III). La Rooke scrive che «there is a temptation to look for a relation between the copy finished by Corsi on march 1, and that sent to Dati on march 24, but the former shows no evidence of being a presentation copy».⁴³⁸ La Rooke afferma subito dopo che «“Quello di Matteo” must be the revised version, differing somewhat from that which Dati read in 1464». Dunque,

⁴³⁵ *Ibidem.*

⁴³⁶ Ivi, xiii-xiv.

⁴³⁷ Ivi, xiv.

⁴³⁸ *Ibidem.*

conclude la studiosa, dovevano esistere tre o quattro copie antecedenti il Codice Laurenziano, e la copia finale corretta fu scritta nel 1473. Forse qualcuna di queste copie venne bruciata pubblicamente, cosa che avrebbe dato origine ai racconti riguardanti un autodafé.

La Rooke e i suoi colleghi curatori dell'edizione del poema sapevano che meritava un'analisi anche l'edizione presente alla Biblioteca Ambrosiana segnalata dal Muratori. Tuttavia «the editor really regrets that serious illness prevented at the last moment a visit to Milan».439 La studiosa avverte subito dopo che «the same illness has caused certain delays and deficiencies, for which she asks indulgence».

Riguardo alla menzione del Muratori, noi abbiamo già citato le sue parole riguardo al poema. La copia di Corsi risulta essere più piccola del Laurenziano, e la rooke riferisce che essa è scritta in maniera imperfetta. Ci sono alcune differenze ortografiche. Nell'edizione della Rooke che abbiamo utilizzato – lo ricordiamo, l'unica tuttora esistente da mezzo millennio – tali differenze (*ct* o *pt* per *tt*, *ora* per *hora*, *dissi* per *dixi*, *g* per *gi*), che si ripetono costantemente, non sono state considerate, «as in these each manuscript follows its own convention rigorously».440 Tutte le altre varianti sono state riportate, sia quelle di genere ortografico che di altro genere.

Le epistole e il commento di Leonardo Dati

La Rooke riporta le quattro epistole, che furono, come ella precisa, già pubblicate in precedenza; tuttavia, nell'edizione di *Città di Vita* per la prima volta appaiono tutte assieme, in quanto contribuiscono a far luce sulle modalità redazionali delle varie copie del poema. Le lettere sono, come detto, di corrispondenza fra Palmieri e Leonardo Dati. Quest'ultimo, nota la Rooke, era cugino più giovane del noto Leonardo di Stagio Dati (1360-1425), Maestro Generale dell'ordine dei predicatori domenicani ed autore del poemetto geografico ed astronomico in ottave *La Sfera*. Il giovane Dati, invece, secondo Margaret Rooke può aver consentito a Palmieri di evitare la condanna per lungo tempo, poiché egli doveva essere un personaggio influente, e per tutta la sua vita

439 *Ibidem*.

440 *Ibidem*.

potrebbe aver fatto da scudo all'eccentrico amico. Questa ipotesi della studiosa pare, a nostro avviso, alquanto plausibile, poiché il Dati morì nel 1472, Palmieri lo seguì nel 1475, e subito dopo il poema e la sua dottrina furono duramente attaccati. Leonardo, sin dalla prima uscita del poema, appare convinto della necessità di difenderlo dagli attacchi. Nella prima lettera, quella del 1464, egli scrive che «solent interdum aemuli malignari veritatem ac sententias bonas facile adulterare».441 Ed è perciò che venne scritto un prolisso commentario che, era la speranza della Rooke, e lo è anche nostra, un giorno forse qualcuno avrà cura di pubblicare per renderlo accessibile al pubblico. L'approvazione del Dati assicurò il Palmieri, che sentì di avere le spalle coperte a sufficienza, visto che aveva passato la censura di un ecclesiastico che fu segretario di papi e cardinali, nonché vescovo di Massa. Il rapporto di amicizia era consolidato da lungo tempo, perché nel colophon della *Cronaca* di Matteo Palmieri (Laur. LXV, 46) è scritto: «Exaravit Leonardus Dathus manu propria ab exemplari primo atque originali anno 1448».442

La studiosa americana colloca le date di redazione delle epistole in uno schema cronologico che tiene conto delle tappe fondamentali della storia del poema. Riportiamo lo schema tradotto, per la sua semplicità illuminante:

1451 Palmieri ha una visione («vision») a Pescia (PI); ha inizio la genesi del poema.

1454, agosto Epistola di Leonardo Dati dove si elogia *Città di Vita* e si menziona la stesura di un commento.

1465, gennaio Leonardo Dati invia a Matteo Palmieri il suo commento.

1466, 1 marzo Corsi finisce di copiare il poema.

1466, 24 marzo Palmieri scrive a Dati e gli invia la copia definitiva del poema.

1466, aprile Dati ringrazia Palmieri per il libro.

1467 Dati è nominato vescovo di Massa.

1472 Dati muore.

1473, giugno Viene terminata la copia laurenziana del poema.

1475 Muore Matteo Palmieri.

Poi la Rooke aggiunge:

441 Ivi, xv e xxi.

442 Ivi, xv.

«The first and the second letters where published by Bandini, as was also the passage in Dati's introduction describing how Matteo was inspired to write the poem by a vision of his dead friend Cipriano Oricellari in 1451».⁴⁴³ Cosa può aver influenzato particolarmente Palmieri? Nell'interpretazione di Margaret Rooke, prima del 1451

we have an example of the way in which the life to come haunted Matteo's imagination, in his account of Dante's vision at Campaldino. The story of the visit to the heavenly spheres, largely influenced by the *Somnium Scipionis*, concludes Palmer's earlier work, the *Vita Civile*, exactly as Plato's *Republic* is closed by the Story of Er the Armerian.⁴⁴⁴

Avremo modo di soffermarci, sulla base di quanto scrive il Fornaciari, sul misterioso filone che corre tra l'origenismo di Palmieri e quello nascosto – forse allora non del tutto occultato – della *Divina Commedia*. Il nodo sembra essere proprio in corrispondenza con la visione e le parole di Cipriano Oricellari. Ma, al momento, soffermiamoci ancora su alcune note generali.

Per ultimo, in questo paragrafo, consideriamo le osservazioni della Rooke, che evidenzia l'ampiezza del commento di Dati: esso prende i due terzi del Laurenziano, ed è ammirevole per la quantità e la qualità delle spiegazioni astrologiche e teologiche. E con questa nota la Rooke chiude, ringraziando lo staff della Biblioteca Medicea-Laurenziana, quello della Biblioteca Nazionale di Firenze e i bibliotecari della Widener Library di Harvard; chiude datando: Northampton, febbraio 1927.

Città di Vita* come decodificazione della *Divina Commedia

Prima di tentare di fornire risposte relativamente al misterioso legame tra la *Divina Commedia* e il poema di Palmieri, vediamo nelle linee essenziali le caratteristiche di *Città di Vita*: alla luce di quanto individuato nell'opera di Dante, già la struttura del testo quattrocentesco si presenta come una rivelazione folgorante.

⁴⁴³ Ivi, xv-xvi.

⁴⁴⁴ Ivi, xvi.

Città di Vita è un poema in terzine dantesche, suddiviso in 100 capitoli, nel quale Matteo Palmieri racconta il suo viaggio per i regni oltremondani in compagnia della Sibilla cumana, la quale lo istruisce sulle teorie del filosofo Origene. Per le dottrine presentate le anime non sono state create *ex nihilo*, ma preesistono *ab aeterno*, in uno stato angelico eternamente gaudente della divina contemplazione. Tuttavia, Dio ha dato *in principio*, in un istante che chiameremmo teologico, la possibilità alle anime di scegliere tra Lui, che è il bene, ed il male. Tale libera scelta ha confermato alcune anime nella loro sostanza angelica, ed ha precipitato invece le anime ribelli nell'abisso della dannazione, rendendole veri e propri demoni. Gli uomini, invece sono coloro che sono incarnazione delle anime rimaste in una condizione intermedia, cioè le anime che non seppero decidersi tra bene e male. Perché una scelta definitiva sia fatta anche da essi, Dio ha dato loro una seconda possibilità, rappresentata dall'incarnazione in questo mondo, che non è né paradisiaco né infernale. Questa vita è dunque l'ultima possibilità data agli uomini, esseri angelici apparsi sulla terra in forma materiale per scegliere definitivamente Dio o l'inferno.

Si tratta, nel caso di *Città di Vita*, di un origenismo certamente inquinato, poiché per Origene l'inferno non era una condizione definitiva, ma al termine della vicenda terrena esisteva la possibilità dell'apocatastasi: il ritorno di tutti gli esseri, inclusi i demoni, alla santità che essi avevano in principio. Nella *Divina Commedia*, il Dante anagogico risulta avere messo in conto anche la salvezza di Lucifero delle sue schiere, come si può anche e soprattutto dedurre dallo sconcertante acrostico IL SOLE di *Inf* XXXIV. Tale acrostico - lo abbiamo dedotto nella prima parte - sembrerebbe riferirsi direttamente alle critiche che Agostino muoveva alla teoria dell'apocatastasi di Origene nella *Città di Dio* e nella lettera *Ad Orosio contro i priscillianisti e gli origenisti*. La caduta delle stelle dal cielo, invece, abbiamo detto che sembra evidenziata da Dante con il primo acrostico della *Commedia*, NATI, presente alle prime quattro terzine consecutive del poema.

Rimane il fatto che Palmieri ha costruito su un origenismo molto in voga a quel tempo; eppure nel suo caso, che scriveva sul solco di Dante una evidentissima imitazione exoterica della *Commedia*; un origenismo inflessibilmente attaccato e condannato dopo la morte sua e del suo potente amico, l'ecclesiastico Leonardo Dati. Questo elemento, che prima appariva rivelatore esclusivamente di una personalità quasi bizzarra dell'Umanesimo, può ormai apparire a noi in una diversa prospettiva: sembra verosimile che, al tempo di Palmieri, negli ambienti più eruditi, fosse ben nota la probabile natura origeniana del poema di Dante. Tuttavia, poiché gli elementi origeniani nella *Commedia* potevano essere colti solo da una élite dotta, e nulla di teorie così sconcertanti trapelava alla

portata delle persone comuni, non si vedeva in che modo l'opera di Palmieri avrebbe potuto intaccare la triplice patina di ortodossia delle tre cantiche dantesche, che apparivano perfettamente in linea col Magistero nel senso letterale, allegorico e morale. Il senso anagogico era blindato, magari custodito da una esile tradizione orale o testimoniato da un epistolario a noi mai giunto, e custodito gelosamente in qualche luogo poco accessibile.

Un sogno origenista di Palmieri unisce *Divina Commedia* e *Città di vita*

Tuttavia, proprio Matteo Palmieri, magari involontariamente, aveva in qualche modo indicato al pubblico la pista giusta, e lo aveva fatto raccontando di aver sognato Cipriano Oricellari. Ed il pericolo era forse rappresentato dall'attestazione di tale sogno. Ma in che modo Cipriano poteva orientare il lettore verso l'origenismo di Dante? Rileggiamo, attraverso le pagine del Benvenuti, quanto narra il Palmieri quando confida la visione sublime che gli ispirò la stesura di *Città di Vita*. Dapprima però il Benvenuti specifica:

[...] per quanto il Dati consentisse e spingesse il Palmieri a pubblicare l'opera sua, [...] la pubblicazione non fu fatta nè durante la vita dell'autore nè dopo. Fu anzi dal Palmieri stesso consegnato l'originale del poema al proconsole dell'arte dei notai, diligentemente chiuso e sigillato e colla condizione che non fosse aperto finché avesse vita l'autore. Infatti il libro rimase gelosamente custodito nella casa del proconsole fino all'anno 1557...⁴⁴⁵

Anche le descrizioni del codice appaiono interessanti. Benvenuti lo descrive come

un codice membranaceo di 300 fogli scritti, in ottimo stato, salvo il guasto fatto dall'acqua in principio [...], che ha sulla coperta una piccola carta nella quale di mano di Palmieri è scritto in latino: Opera di Matteo Palmieri, che diede sigillata all'arte fiorentina dei notari, colla condizione che non si apra finché viva *rinchiuso nel suo corpo*.⁴⁴⁶ Segue la firma – Io Matteo. Nell'altra parte della coperta dopo la fine del codice è disegnata una medaglia nella quale è effigiato il Palmieri. Nella parte

⁴⁴⁵ G. B. BENVENUTI, *Quadri storici fiorentini*, Le Monnier, 1889, 55.

⁴⁴⁶ Il corsivo è nostro. Si colga la venatura platonica nell'espressione usata per descrivere l'esistenza in vita.

superiore della medaglia si leggono in latino le due parole seguenti: religione, fede; e nella parte inferiore queste altre due: carità, speranza. Vi è poi un'epigrafe che l'eruditissimo Bandini ritiene scritta da Matteo per il suo sepolcro. Il codice è nitidissimo ed elegantissimo. Le iniziali dei capitoli e del commento del Dati che vi è compreso sono dorate. Hanno ornamenti d'oro e di vari colori le parole premesse al principio d'ogni libro. Vi sono finalmente l'effigie dell'autore e del commentatore. Quella al principio del poema e questa a principio del commento.⁴⁴⁷

Abbiamo introdotto il Benvenuti con queste sue considerazioni filologiche per metterne in evidenza il rigore metodologico. Subito dopo lo studioso spiega, in breve, il significato del titolo dell'opera e l'intenzione con la quale Palmieri scrisse:

Il poema si intitola *Città di Vita* perché tratta dei viventi in tutto il mondo, chiamando con la parola città il mondo universo in cui tutte le cose vivono. L'intenzione del poeta è di dimostrare innata negli uomini la libertà dell'arbitrio colla guida della quale possono, secondo lui, andare per la via sinistra alla perdizione o per quella destra alla salute eterna e di avviar tutti per la seconda che rende gli uomini beati.⁴⁴⁸

E' a questo punto che Benvenuti introduce il sogno di Palmieri che, egli precisa, fu «l'occasione per cui fu scritto» *Città di Vita*.

Il dì primo agosto 1451 il Palmieri che allora esercitava la pretura di Valdinievole nel castello di Pescia ebbe poco prima del far del giorno una visione. Gli apparve in bianca veste Cipriano Oricellari cittadino fiorentino e suo compagno di studi, morto già da qualche tempo, lo salutò amichevolmente e lietamente e lo invitò a recarsi con lui alla chiesa del monastero di Sante Brigoda dove quel giorno era gran festa. Il Palmieri aderì all'invito e insieme andarono. Per via l'Oricellari disse al compagno che dopo morto aveva conosciuto molte cose e che era stato mandato a lui perché egli pure le conoscesse. Sappi dunque, cominciò, che nel tempo della creazione Dio creò innumerevoli angeli i quali subito si divisero. In quella divisione una parte di loro seguirono Lucifero che voleva porre la sua sede nell'Aquilone, un'altra parte con Michele fecero omaggio a Dio e la terra rimase neutrale non seguendo né Dio né il Diavolo. Dio vincitore mandò Lucifero e i suoi seguaci all'inferno, accolse Michele e i suoi nel cielo per servirlo e relegò gli altri nei Campi Elisi, finché da essi non fossero infose le anime nei corpi umani volendo metterli a nuova prova per conoscere che cosa

⁴⁴⁷ G. BENVENUTI, *Quadri...*, 55-56.

⁴⁴⁸ Ivi, 56.

avrebbero scelto valendosi della libertà dell'arbitrio. E poiché puri non vollero fare atto di volontà, Dio mise nei corpi umani le passioni dalle quali mossi fossero costretti a confessare lui o a seguire Lucifero. Ad ogni corpo umano furono poi assegnati due angeli, uno di Dio e uno di Lucifero, ciascuno dei quali dovesse invitare l'uomo a seguire la propria via. Se pertanto l'uomo agisce rettamente torna a Dio col suo angelo, se no va in perdizione coll'angelo del male. Sappi inoltre, continuava, che la sede degli angeli buoni è nello spazio che esiste fra la luna e il cielo e che io sto un poco al di sopra della luna senza trovarmi però mai in contatto con Mercurio.⁴⁴⁹

Presentando una collocazione delle anime celesti del tutto simile a quella della *Commedia*, Cipriano con poche altre parole si congedò e la visione terminò. Tuttavia, Palmieri vide Cipriano una seconda volta nel 1455, quando era ambasciatore presso la corte del re Alfonso di Napoli; egli, scrive il Benvenuti,

era si già dimenticato di quella visione, quando presso l'aurora del giorno di Pentecoste l'Oricellari gli si mostrò di nuovo e lo rimproverò di pigrizia perché non aveva scritto nulla su ciò che gli aveva detto quattro anni prima. Poi gli ripeté gran parte di quelle cose delle quali doveva scrivere avvertendolo che non veniva a parlargli da sè, ma era madato dagli angeli di Dio. Matteo non capiva bene che cosa dovesse fare e Cipriano allora gli disse chiaro che doveva scrivere ciò che aveva udito da lui in terza rima, come Dante. La difficoltà parve al Palmieri superiore alle forze sue, poiché non aveva mai scritto versi, ma l'amico lo esortò a scrivere promettendogli l'aiuto del cielo e gli diede tre libri invitandolo a leggerli. Il Palmieri tornato a Firenze lesse quei libri e si mise all'opera.⁴⁵⁰

A questo punto il mistero comincia a disvelarsi: l'aneddoto dell'apparizione dell'Oricellari pone in relazione due opere che raccontano un viaggio nell'oltremondo, e questo di per sé può anche essere facilmente spiegabile. Ma il punto è che l'Oricellari presenta al Palmieri una concezione teologica esoterica e la associa direttamente a Dante e al suo poema. Palmieri doveva raccontare exotericamente il piano origeniano, sulla falsa riga del grande fiorentino. Ma perché ricollegare un origenismo alla luce del sole all'Alighieri e al suo capolavoro, se non perché, magari, la *Divina Commedia* era nota per poter contenere un senso anagogico ispirato ad Origene?

⁴⁴⁹ Ivi, 57-58.

⁴⁵⁰ Ivi, 58-59.

Se le tre cantiche dantesche non avessero avuto da nascondere una apocatastasi, che motivo ci sarebbe stato di proibire la diffusione di *Città di Vita*? Si deve riconoscere che l'unica ragione reale di una censura poteva essere dovuta solo al fatto che il poema di Matteo Palmieri non era una semplicemente una blanda imitazione della *Commedia*, bensì una vera 'traduzione' dell'opera di Dante! Cosa sarebbe successo se qualcuno, estraneo alla cerchia dei pochissimi eruditi che forse avevano attestazione filologica della verità, avesse cominciato ad indagare sul poema di Dante perché insospettito da *Città di Vita*? Il sogno di Cipriano costituiva l'anello di congiunzione tra i due poemi, quello esoterico e quello exoterico. L'aneddoto della visione del defunto Cipriano che affida al Palmieri la missione di raccontare il mondo ultraterreno, inoltre, ha un corrispettivo nell'aneddoto del defunto che, al termine della battaglia di Campaldino, descrive al grande fiorentino le realtà della vita eterna.

Il Benvenuti cita la leggenda quando parla della *Vita Civile* del Palmieri:

In questa opera è da notarsi che l'autore introdusse una leggenda dantesca che fu ripubblicata col titolo di: *Dante e il morto vivo dopo la battaglia di Campaldino* per cura di un ingegnoso e intelligentissimo illustratore di Dante *secondo la tradizione dei novellatori*. La leggenda riguarda un fatto accaduto a Dante dopo la battaglia dell'undici giugno 1289 combattuta a Campaldino. Mentre Dante, che aveva preso parte a quella battaglia come egli stesso racconta in una sua epistola nella quale anche disegna la forma del combattimento, provvedeva a dar sepoltura ai cadaveri sparsi nel campo e massimamente a quelli d'alcuni più scelti e nobili cittadini, uno di questi gli parlò e gli narrò molte cose vedute neir altro mondo. Finito il racconto Dante che aveva creduto di avere dinanzi un vivo si accorse di avere ascoltato un morto e lo seppellì. L'interesse di questa leggenda pare assai notevole agli eruditi di cose dantesche.⁴⁵¹

Perciò Palmieri si ricollegava strettamente a Dante, particolare che, come nota il Benvenuti, doveva aver incuriosito chi di Dante stesso si occupava. Come il grande fiorentino, Palmieri si riteneva investito di una grande missione profetica, che andava oltre quella dell'autore della *Commedia*: credeva cioè di dover introdurre gli umanisti del suo tempo a quell'origenismo che nel capolavoro trecentesco era stato occultato. Il Benvenuti riassume per sommi capi il contenuto di *Città di Vita*:

⁴⁵¹ Ivi, 40.

L'argomento del poema consiste principalmente nelle cose dette da Cipriano Oricellari che nei tre libri sono ordinate ed esposte in questo modo. Nel primo libro avviene la discesa delle anime dai Campi Elisi al di sopra di tutti i pianeti dove sono vaganti, per venire in terra nei corpi umani. In questa discesa gli spiriti attraversano tutti quanti i pianeti e nell'attraversarli secondo la natura loro prendono varie forme animali. Arrivando alla terra s' incontrano negli elementi e tosto divengono corpi animati. La via della discesa è diritta dal Cancro in giti fino alla terra e nel corso di essa si trovano dieci porte, una per ogni pianeta, dieci essendo i pianeti compresa la terra sulla porta della quale stanno gli elementi. La lunga peregrinazione delle anime dai Campi Elisi alla terra attraverso i pianeti si compie in un anno che ha principio nel solstizio d'inverno quando il sole entrando nel Capricorno comincia a salire la via della sua zona, ed il movimento di queste anime che discendono si fa verso oriente, non continuo perchè lungo la via a ciascuna delle dieci porte e' è una fermata.

Nel secondo libro le anime entrate nei corpi umani vanno nel buio di una tetra notte per la via sinistra che conduce alla perdizione, facendo diciotto fermate e seguendo il cattivo angelo che le guida. La notte in cui si compie questo triste cammino è quella del solstizio d'inverno, cioè la più lunga di tutto l'anno ed è la prima appunto che segue il termine dell'anno in cui è avvenuta la discesa delle anime.

Compita la via sinistra le anime nel terzo libro tornando in sé stesse e condotte dal buon angelo in un giorno solo, il più lungo dell' anno, facendo dodici fermate percorrono la via per la quale si va alla vita beata e la raggiungono mediante le virtù civili, le virtù purgatorie e le virtù dell'animo purgato. Tutte insieme le quaranta fermate che le anime fanno simboleggiano la vita dell'uomo.⁴⁵²

Come le anime cadute dalle stelle nell'*Inferno* (ricordiamo sempre l'acrostico NATI) e che nel *Paradiso* dantesco tornano invece alle stelle, le anime di Palmieri ripercorrono lo stesso cammino, e scendono e salgono con una regolarità spaziale che è stabilita dai moti celesti.

Astronomia e Rivelazione

L'associazione fra venuta al mondo delle anime, redenzione, ritorno al cielo e costellazioni non deve sorprendere nel periodo umanistico-rinascimentale. Premesso che, come abbiamo visto, Dante scandiva le tappe del suo pellegrinaggio ultraterreno precisando nel contempo la posizione della luna e dei

⁴⁵² Ivi, 59-60.

principali astri, questo tema si osserva sviluppato in maniere diverse per tutto il corso del Rinascimento, a volte forse in modi del tutto inattesi fino al Seicento.

E' forse qui il caso, per entrare nello specifico di tali affermazioni, soffermarsi sulla *Glorificazione dell'Eucarestia*, la grande pala d'altare dipinta nel 1600 da Ventura Salimbeni (1568-1613), che ancora oggi è oggetto di innumerevoli interpretazioni, molte delle quali assai fantasiose, poiché nel globo che si trova tra le tre persone della Trinità è stato visto in passato nientedimeno che un satellite proveniente dallo spazio, vista una certa somiglianza con lo Sputnik lanciato dall'Unione Sovietica nel 1957.

Comprendendo le ansie degli anni '70 ed inquadrando questa interpretazione nel clima pieno di fermenti della guerra fredda, non deve sorprendere se certe illazioni hanno dato origine ad un filone letterario 'fantasticante' che ha ramificazioni fino ai nostri giorni, come si può leggere anche nel seguente romanzo:

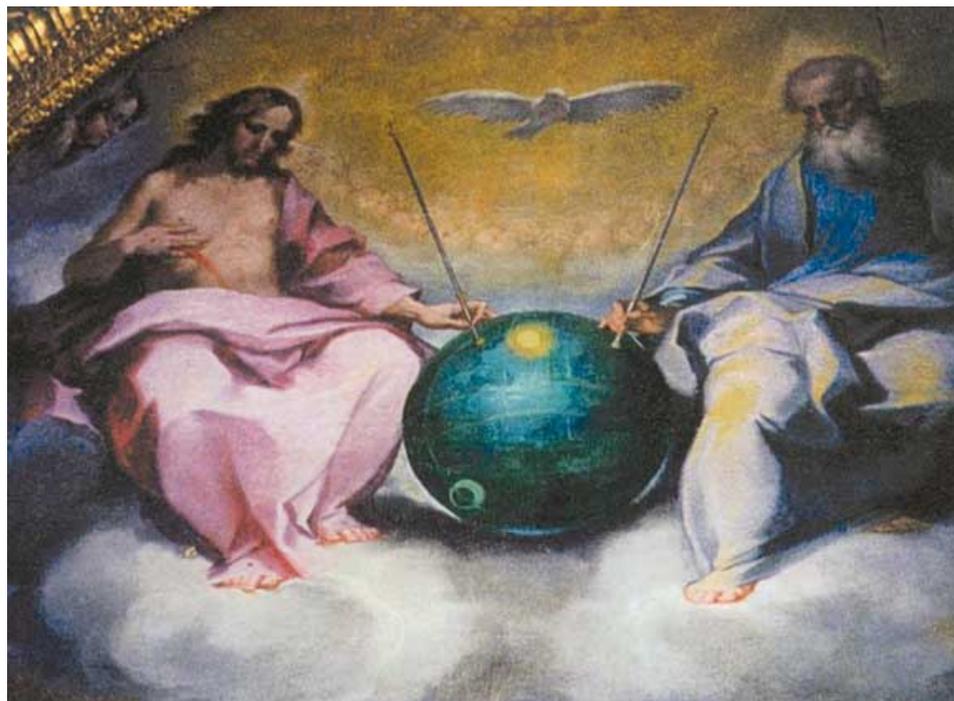
Then there was the 'Glorification of the Eucharist' by Bonaventura Salimbeni [...]. This was the most bizarre of all! Toward the upper right side is God the Father, to the left is Jesus, and above is the dove which symbolizes the Holy Spirit. In between Jesus and God the Father is a round object that has two antennae, kind of like rabbit ears, sticking out of the top. And toward the bottom is a round protrusion that looks like a camera or telescope. To me this object resembled a Russian sputnik or one of the earlier satellites. What did this mean? There were other paintings and tapestries included in this chapter ranging from the 1300's to the 1800's. Why did these works contain portrayals of UFO's? What did these artists know?⁴⁵³

⁴⁵³ SUSAN ALAN, *In our image*, Akratat Publishing, 2009, 14.



In realtà, come è noto negli ambienti della critica d'arte, si ha a che fare con una rappresentazione abbastanza tipica della Trinità, che veniva raffigurata sovente dinanzi ad un globo rappresentante non solo la terra, ma l'intera volta celeste (citiamo, fra tanti esempi possibili, la *Messe de Fondation de l'ordre des Trinitaires*), di Juan Carreno de Miranda (1666).

L'opera di Salimbeni però, a nostro avviso ha delle peculiarità. I tentativi di interpretazione comuni sembrano identificare i due segmenti sporgenti dal globo con altrettanti scettri che, nelle mani del Padre e del Figlio, simboleggerebbero la Signoria sulla creazione. Questa interpretazione, secondo noi, si può considerare corretta solo di riflesso, poiché una misurazione geometrica pare svelare una sconcertante riflessione esoterica sull'Eucaristia. Questa pittura, che si trova nella chiesa di San Lorenzo in San Pietro a Montalcino, sembra trarre ispirazione dalla teoria dei cicli cosmici, di tradizione latina e poi orientale.



Un esame della geometria della parte superiore dell'affresco, infatti, rivela caratteristiche che, curiosamente, sembrano essere fino ad ora sfuggite. Tentiamo ora di presentare un'analisi in poche righe, senza soffermarci oltre il possibile in questa sede, in modo da tornare quanto prima al Palmieri.

Nell'affresco abbiamo, tra le Persone della Trinità, un globo azzurro con tutte le caratteristiche di una volta celeste; attorno alla superficie di essa appaiono sono rappresentati i due astri maggiori, e cioè il Sole e la Luna. L'immagine va inquadrata tenendo conto della cosmografia tolemaica, poiché l'eliocentrismo, che notoriamente era nato nel secolo III a. C. con le teorie di Aristarco di Samo, e che era stato riportato in *auge* (termine quest'ultimo che, per pura casualità, nel sistema tolemaico significa anche *apogeo*) nel 1543 da Copernico, in realtà in quel momento in Italia era legato alla controversia tra il Santo Uffizio e Galileo. Prove scientifiche che inequivocabilmente riconoscessero al Sole una posizione centrale nel sistema solare non ve ne erano; per esse si dovranno attendere anzitutto Johannes Kepler (1571-1630) e poi Isaac Newton (1642-1727).

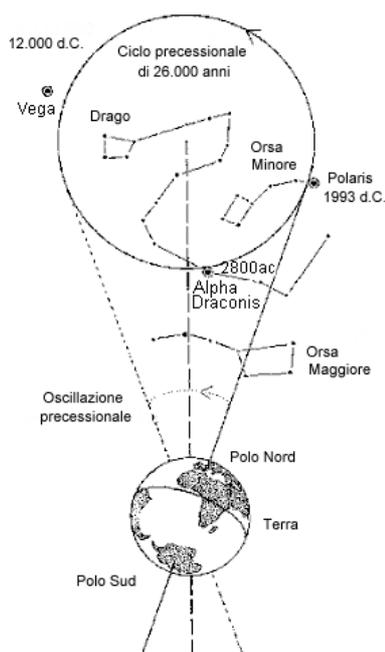
Poiché nella cosmografia pre-tolomaica il Sole e Luna erano nelle prime orbite, è logico pensare che il globo sottostante rappresenti proprio la terra, pur se sulla sua superficie non sono state raffigurate le terre emerse.

Una misurazione d'angolo tra i due presunti "scettri" tenuti dalle mani del Padre e del Figlio fornisce l'indicazione di circa 44° . Questa ampiezza è il doppio dell'angolo generato dal moto di precessione dell'asse terrestre, che oggi, con la

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

perfezione degli strumenti che possediamo sappiamo essere esattamente di $23^{\circ} 27'$.

L'angolo porta ad identificare i due "scettri" come due prolungamenti dell'asse terrestre che oscilla - per il detto moto di precessione - fra la stella Polare e la stella Vega, con una periodicità di 13.000 anni. La divisione del semiperiodo di rivoluzione dell'asse terrestre (che è di circa 26.000 anni) in due età di 13.000 anni



Questo vuol dire, cioè, che l'asse terrestre impiega 13.000 anni a mutare il suo orientamento dalla stella Polare alla stella Vega, e 13.000 anni ancora per tornare alla stella Polare. E' appunto tale moto di precessione che ha ispirato agli antichi le differenti età del mondo, che le filosofie e le teologie hanno posto in relazione con differenti condizioni umane e con una fioritura o una decadenza della spiritualità.

Associare moto di precessione terrestre e Trinità, come ha fatto il Salimbeni, significa in sostanza attribuire i periodismi e le diverse stagioni del mondo e dell'umanità all'azione divina stessa. Ecco dunque legati tra loro moti astronomici e Rivelazione. Tra il Padre e il Figlio, nel prolungamento della bisettrice dell'angolo di precessione, si trova lo Spirito Santo.

Ciò dovrebbe suggerire che il Salimbeni stia alludendo alle idee teologiche di Gioacchino da Fiore (1130-1202), per il quale esistevano tre età: una del Padre, da Adamo ad Ozia (184 a.C. – 746 a. C.), una del Figlio (fino al 1260) ed una

dello Spirito Santo, dopo il 1260; quest'ultima è l'età aurea, nella quale ritorneranno sulla terra giustizia e grazia.

La proiezione grafica della teologia di Gioacchino, nel quadro di Salimbeni, indica però che la rivelazione è in qualche modo connessa con le leggi della materia coi moti celesti. Lungo la bisettrice, in direzione opposta allo Spirito Santo, in terra si trova l'Eucaristia, e intorno i sapienti teologi che discutono riguardo al Mistero. L'Eucarestia si trova lungo l'immaginario *axis mundi*, l'asse ideale di equilibri del moto della terra, che riposa nella direzione delle ali dello Spirito. L'idea che associa l'Eucaristia in terra e la realtà celeste proviene dal pensiero teologico di Ireneo di Lione (135-202), poiché egli nell'opera *Adversus haereses* scrive che «il pane che viene dalla terra, dopo aver ricevuto l'invocazione di Dio, non è più pane ordinario, ma Eucaristia costituita da due realtà, una terrestre e l'altra celeste».454 Inoltre «il Figlio di Dio, per essere stato crocifisso, ha messo la propria impronta sull'universo in forma di croce, suggellando in certo qual modo l'universo intero con il segno della croce».455

Quindi nell'Eucarestia è nascosta tutta la sapienza celeste, e tuttavia essa è proiezione di quell'equilibrio cosmico, che vede al suo centro lo Spirito. E poiché l'età dello Spirito ha un suo avvento regolato da tempi astronomici, ne segue che anche il mistero eucaristico è un mistero dato per un tempo, il tempo nel quale ancora l'uomo non è tornato ad una età di purezza ed innocenza. E ciò è perfettamente in armonia con quanto scritto negli infallibili testi della Rivelazione, perché si legge, della Nuova Gerusalemme: «et templum non vidi in ea Dominus enim Deus omnipotens templum illius est et agnus».456 Ciò significa che

La nova Gerusalemme discesa dal cielo non ha alcun tempio, poiché il suo santuario è Dio stesso e l'agnello. In realtà, il tempio altro non era che la dimora di Dio che stava ed agiva celato in mezzo al suo popolo; era, quindi, una semplice ombra del futuro. I cittadini della nuova città di Dio possono quindi contemplare il volto di Dio (22,4).457

Dove non esiste più lo spazio della fede, ma c'è la contemplazione senza veli perché tutta la creazione è redenta, non c'è più ragione per una eucaristia fatta di

454 AH IV 18,5.

455 SC 62, 46.

456 Ap 21,22.

457 A. WIKENHOUSER, *L'Apocalisse di Giovanni...*, 364.

pane. Ma questa età è l'età nella quale la terra punta verso la stalla Polare, e siccome anche la vita spirituale risente in un certo qual modo dei moti celesti, tutto ciò che è dato agli uomini fino all'età dello Spirito Santo è la possibilità di contemplare il Mistero senza comprendere.

Questa sintesi esemplare del Salimberni, eseguita per immagini, deve avere alla sua origine dei collegamenti non tanto con l'origenismo di *Città di Vita*, ma certamente con le concezioni esoteriche che in *Città di Vita* sono espresse, e che si ritrovano espresse in maniera più occulta nel probabile origenismo della *Divina Commedia* che, del resto (e ciò è già stato detto da molti), è proprio strutturata in tre cantiche che ricordano la suddivisione gioachimita della storia. Abbiamo già discusso del perché Dante può aver deciso di collocare il suo viaggio in occasione del Giubileo del 1300, ed abbiamo notato a proposito di Sapia-Sapienza), come in qualche modo il poeta fiorentino sembri riallacciarsi al concetto stoico di *Giubileo*, un giubileo che cade ogni 6.500 anni (per l'esattezza sarebbe ogni 6.500, all'incirca il tempo impiegato dall'asse terrestre dalla Polare a da Vega alla bisettrice dell'angolo, che è il vero *axis mundi*), in occasione del quale l'umanità passa da un'età all'altra, perdendo o recuperando la saggezza. Del resto, in Inf. XXIX, 9 è specificato che la nona bolgia ha una circonferenza di ventidue miglia (e dunque un diametro di sette miglia), mentre la decima bolgia disegna un cerchio di undici miglia (Inf XXX, 86) ed è larga mezzo miglio. Ebbene, la base del cono infernale risulta così avere un angolo pari a quello formato dall'asse terrestre nel suo moto di precessione, quasi che quella discesa nell'abisso abbia delle caratteristiche legate alle posizioni astronomiche.

Nel poema di Palmieri, come si è già detto riportando quanto scrive il Benvenuti, le anime scendono sulla terra nel corso del solstizio d'inverno, e ritornano al cielo nel giorno più lungo dell'anno. Nel XII capitolo del libro I (terzine 1-2458), infatti, si legge:

Usciva el lume che si mostra solo
del orizzonte sotto el primo puncto
che capricorno trahe del altro polo,
quando sybilla che m'aveva assumpto
al loco ove principia nostra vita
mi strinx & femmi ad se viepiu congiunto.

⁴⁵⁸ Nell'edizione della Rooke non vi è la numerazione dei versi, ma quella delle terzine. Indicheremo così, nelle citazioni, anzitutto a quale dei tre libri (in numeri romani) di *Città di Vita* si riferiscono le terzine; seguirà, in numeri arabi, il capitolo ed infine (sempre in numeri arabi) la terzina o le terzine.

E così, gli dirà la Sibilla cumana che lo accompagna, «qui comincia nostra gita» (terzina 3). Nel capitolo IX dello stesso libro I è spiegato come avviene la caduta, che è descritta come una vera condensazione alchemica:

Quando l'anime son venute al die
muover si debbon per venire in carne
terren pensiero in lor comincia quie.
La pura essentia comincia ad pensarne
& produce l'ondividuo puncto
ad prolungarsi in quel se ne de farne.

Il pellegrinaggio celeste di Matteo Palmieri

Esaminiamo in sintesi il viaggio compiuto da Palmieri, e compariamone gli elementi essenziali con quelli della peregrinazione dantesca.

Sebbene il percorso nelle sue grandi tappe appaia sostanzialmente diverso da quello della *Divina Commedia*, Matteo Palmieri comincia il suo viaggio proprio dove lo inizia Dante, e cioè dalla «selva antica»⁴⁵⁹, la stessa che Dante nomina nel canto XVIII del *Purgatorio*, quello dove incontra la «bella donna» Matelda che noi si è mostrato essere in realtà la dea Ecate, la signora dei tre regni⁴⁶⁰. Palmieri così descrive il luogo, collocandolo subito nei pressi di Cuma, e descrivendo il suo incontro con la Sibilla; incontro che pone in coincidenza con un suo viaggio diplomatico a Napoli:

Ad Napoli⁴⁶¹ orator mi trovava io
al re che Puglia e la Sycilia regge
e celebrollo degno & sagro & pio.
Ire ad Pozuol quella sera elegge
& i conlu seguitol quella via
dixi conviene oma chi Cuma vegge.
Cuma famosa già per quella dia

⁴⁵⁹ Pg XXVIII, 26.

⁴⁶⁰ A. SORO, *L'acrostico inverso ECATE di Pur. XXVIII, 25-37 e l'identità di «Matelda»*, March, 18, 2009: www.dantesociety.org/publications.html | «Electronic Bulletin of the Dante Society of America» | *Purgatorio*.

⁴⁶¹ Nell'edizione semidiplomatica di Margaret Rooke (lo ricordiamo, l'unica edizione del poema tuttora esistente) tutti i nomi propri di persone e luoghi geografici sono in minuscolo. Per rendere appena più leggibile un testo già di per sé ostico noi abbiamo preferito scrivere i nomi propri con la maiuscola. Mancano inoltre la punteggiatura, e non vi sono apostrofi; a volte gli articoli apostrofati sono uniti ai nomi; noi siamo intervenuti spesso anche qui, separando gli articoli o apostrofando.

in cui poteva tanto el sancto zelo
chel decreto del cielo ad le sapria.⁴⁶²

Qui, al di là delle apparenze, Palmieri si trova proprio dove Dante cominciò il viaggio. Questo luogo, nel quale vi era l'antro della Sibilla cumana, è proprio il luogo dal quale Dante era partito per il suo viaggio. A questo proposito già René Guénon scriveva che

la verità è che ciò di cui si parla è in strettissimo rapporto con i misteri dell'antichità, e che i diversi racconti poetici o leggendari null'altro sono se non le traduzioni di un'unica realtà: il ramo d'oro che Enea, condotto dalla Sibilla, si reca a cogliere per prima cosa nella foresta (quella stessa «selva oscura» dove Dante pone ovviamente l'inizio del suo poema) è il ramo che portavano gli iniziati di Eleusi [...] anche il cristianesimo ci propone un altro analogo simbolismo: nella liturgia cattolica la settimana santa [...] si apre con la festa delle Palme; il racconto di Dante inizia esattamente il lunedì santo, come per indicare che è stata la ricerca del ramo misterioso a farlo smarrire nella selva oscura dove incontrerà Virgilio...⁴⁶³

Il luogo è lo stesso della selva di *InfI*, ed è anche lo stesso della «selva antica» nominata da Dante in *Purg.* XVIII, 26, il canto dove compare Matelda, nei versi dove si legge:

Già m'avean trasportato i lenti passi
dentro a la **selva antica** tanto, ch'io
non potea rivedere ond' io mi 'ntrassi;
ed ecco più andar mi tolse un rio,
che 'nver' sinistra con sue picciole onde
piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.
Tutte l'acque che son di qua più monde,
parrieno avere in sé mistura alcuna
verso di quella, che nulla nasconde,
avvegna che si mova bruna bruna
sotto l'ombra perpetüa, che mai
raggiar non lascia sole ivi né luna.
Coi piè ristetti e con li occhi passai
di là dal fiumicello, per mirare
la gran variazion d'i freschi mai;
e là m'apparve, sì com' elli appare
subitamente cosa che disvia

⁴⁶² I, I, 6-7.

⁴⁶³ R. GUÉNON, *L'esoterismo...*, 55-56.

per meraviglia tutto altro pensare,
 una donna soletta che si gia
 e cantando e scegliendo fior da fiore
 ond' era pinta tutta la sua via.⁴⁶⁴

La «selva antica» che introduce all'incontro con Ecate appare davvero essere la «selva oscura» dell'inferno (e ciò è ulteriore prova di una visione della realtà, nella *Commedia*, da tre differenti stati di esistenza). La scelta del termine «selva» in relazione ad Ecate, infatti, rimanda direttamente ad un passo dell'*Eneide* dove viene descritta la vegetazione boschiva che circonda l'Averno, il quale «lacus est circa Cumas, in qua folia atque festuca ex circumjacente silva decedentes, statim submerguntur».⁴⁶⁵ L'associazione è tutt'altro che casuale, perché Enea farà notare alla Sibilla cumana che «nec te / nequiquam lucis Hecate praefecit Avernus».⁴⁶⁶

Non è dunque un caso se Palmieri comincia il suo viaggio partendo dallo stesso luogo. Ma la sua *Città di Vita* è exoterica, e perciò egli può permettersi di farsi accompagnare non da Virgilio, bensì dalla stessa Sibilla:

Nel corpo mio legato allor sincese
 l'animo sí che quasi come morto
 quel fusse in altro più vivo sí stese.
 Del corpo fuor si fu subito accorto
 in molto oscuro luogho era sybilla
 ascosa in gran caverna di quel porto.⁴⁶⁷

Ecco così che, in virtù di una tradizione esoterica dantesca che fino alla seconda metà del Quattrocento ancora giungeva integra ad alcuni intellettuali, Palmieri compie il suo ideale viaggio origeniano partendo proprio da quegli elementi simbolici ai quali il poeta fiorentino, invece, volle solamente alludere (oppure li nascose bene, come bene nascose Ecate). Nel buio antro troverà la sua guida, e scrive:

Per guardia soe di questa ombrosa villa
 pose il maestro una superba roccha
 che in cima appollo co suoi raggi brilla.

⁴⁶⁴ Pg XXVIII, 25-45.

⁴⁶⁵ CAII PLINII SECUNDI, *Historiae naturalis*. Libri XXXVII, a cura di Jo. Bf. Steph Ajasson de Grandsagne, Paris, Colligebat Nicolaus Eligius Lemaire, 1829, 379.

⁴⁶⁶ *Aen.*, VI, 117-118.

⁴⁶⁷ I, I, 10-11.

[...]
 M'accostai ad la nebbia chiude gira
 quella spiloncha ove sybilla tace
 fin chel suo phebo ti conosce e mira.⁴⁶⁸

E così, ispirata da Phebo, cioè da Apollo, la *Sybilla*, descritta in tutta la sua decrepità, si fa carico di condurre Palmieri alla visione delle verità celesti. Il ricorso diretto ad Apollo non fa certo meraviglia nell'umanesimo, ma è bene ricordare che Dante non aveva fatto diversamente, ed è probabile che Palmieri abbia ancora una volta tradotto exotericamente una terzina del *Paradiso* che viene normalmente interpretata metonimicamente (Apollo per il Dio cristiano):

O buono Apollo, all'ultimo lavoro
 fammi del tuo valor sì fatto vaso
 come dimandi a dar l'amato alloro.⁴⁶⁹

La Sibilla gli preannuncia un viaggio che lo libererà dalla falsa percezione data dal mondo, il quale toglie la vista della verità a chi in esso si è incarnato:

La prigion dove tu con molti stai
 ti chiude come nato fussi cieco
 & così stando in tenebre vedrai.⁴⁷⁰

Questa terzina ha un analogo in *Pg XXI*, 76-78, dove Virgilio, in seguito alle parole di Stazio riguardo ai fenomeni sismici del purgatorio che accompagnano la salita delle anime al cielo, dichiara:

[...] «Ormai veggio la rete
 che qui v'impiglia e come ci si scalappia,
 perché ci trema, e perché congaudete».⁴⁷¹

⁴⁶⁸ I, I, 12-14.

⁴⁶⁹ *Pd.* I, 13-15.

⁴⁷⁰ I, I, 32.

⁴⁷¹ «La rete: ciò è la giustizia di Dio ch'elli tiene. Si scalappia: ciò è si dislega. Perché ci trema: ciò è la cagione efficiente. Et di che congaudete: ciò è a che fine» (*Anonimo Fiorentino* [1400?], in *Dartmouth Dante Project* [DDP], commento a 21.76-78; indirizzo internet <http://dante.dartmouth.edu>).

Qui è stata vista un'allusione al mito di Marte, Venere Vulcano come narrato da Ovidio in *Met.*, in virtù del quale la «rete» indicherebbe l'impulso a fare penitenza prima di salire al cielo.

In realtà, per tutto quello che ormai sappiamo, e leggendo la terzina del Palmieri, anche questi versi di Virgilio, che appaiono come una affermazione enigmatica, si rivelano adesso forieri di ben più profondo significato: le anime, “stelle” cadute dal cielo (vd. acrostico NATI) precipitano nel mondo incantate da falsi amori terreni (vd. l'acrostico LASCERO' L'EDEN COSMICA), sicché l'amore vero appare prigioniero e sacrificato nel mondo a causa della materia nella quale gli spiriti sono trattenuti.

In Palmieri la selva è espressamente associata alla morte, ed al di là di essa egli intravede la vera luce che guida gli uomini senza errore. Ora Palmieri – dirà la Sibilla, può cominciare la sua salita:

Come mi fu di così fare oferto
vidi ad gli stremi d'una selva obscura
grato splendor da ciel di nuovo aperto.
Lavami gli occhi ad quella luce pura
& chiari gli affisai nello splendore
& più non m'era selva sepoltura.
Parlando quella⁴⁷² con divin fervore
la luce dixè tutti vi conduce
pel la via mena sempre senza errore.⁴⁷³

Nel poema, l'esoterismo è intessuto di continuo con l'ortodossia e col suo simbolismo, tanto è vero che poco dopo la Sibilla alluderà alla parabola delle dieci vergini di Mt 25:

Ancor ti convien che tu la bestia cuopra
di septe figli in casa ti sta pregna
& più suo parto non torni al di sopra.
Cinque vergini che ciascuna regna
guida del senso falle si prudenti
niuna sanz'olio a la tua casa vegna.
Però che stando fuor di casa absenti
sole le trova la bestia maligna
gittale in mare al furiar de' venti.

⁴⁷² La Sibilla cumana.

⁴⁷³ I, I, 35-37.

Dopodiché, l'exoterismo giunge al culmine nella «selva»; se, infatti, in essa Dante si limitava ad allusioni, Palmieri invece va dritto dritto al cuore della vegetazione boschiva di antica memoria, con l'intenzione di cogliere il ramo d'oro eleusino che essa custodisce. Gli dirà la Sibilla:

La selva obscura gran paese advigna
& di lachrime nasce il fiumicello
per molte aspre caverne la ricigna.
Di valle in valle si rivolge quello
flegetonte el cresce acharonte & stige
facendo il bosco vieppiu folto & fello.
Dove piu spesso si profonda & vige
si nasconde nel suo obscuro un troncho
che sol due rami pululando erige.
Di questi due il piu dritto broncho
produce pomi di finissimo oro
l'altro di terra appuzza tutto il roncho.

Questo albero dai «pomi di finissimo oro» appartiene al Giardino delle Esperidi, il quale nell'Inferno di Dante è la stessa «selva oscura» osservata da uno stato di esistenza infimo; nel *Purgatorio* esso è collocato in corrispondenza dell'Eden, tant'è che in *Pg XXIX*, 43, egli riferirà dapprima di trovarsi a distanza davanti a «sette alberi d'oro». Tuttavia, quella antico simbolo di vera conoscenza viene cristianizzato dal poeta fiorentino secondo lo schema illustrato da Robert Hollander, per il quale in Dante l'allegoria classica diviene allegoria teologica. Infatti, poco dopo, Dante riconoscerà in quelle sagome «sette candelabri», con un'operazione interreligiosa magistrale che riconduce d'un colpo la fonte ispiratrice dei misteri classici alla spiritualità giudaica, come emanazione di questa. Che Dante abbia introdotto gli elementi eleusini proprio nell'Eden, dove ha celato la presenza di Ecate, è un fatto che, posto in relazione alla descrizione della selva coi pomi d'oro eleusini in *Città di Vita*, dovrebbe indurre ad interrogarsi sulle competenze di Palmieri: egli infatti doveva conoscere piuttosto bene la natura della «selva oscura» della *Divina Commedia*.

Con quei pomi, Palmieri potrà finalmente vedere ciò che la materia e la sua intrinseca peccaminosità hanno sottratto agli sguardi. Perciò dirà la Sibilla, quasi concludendo il capitolo:

Secreti involti nel profondo foro

si danno a chi di questi pomi coglie
& mostro come aver si puo di loro.⁴⁷⁴

Palmieri prende un frutto dall'albero; ella conclude infine:

Come ne colsi & contenta sua voglie
dixe: "Con questi frutti nessuno erra
perché hanno lustro dentro alle mie soglie.
Ogni mio tempio il loro poter disserra",
& furibonda aprì ben cento porte
Dicendo: "Hor mostro l'ombre [che] sono in terra.
Le qual da pochi son sì rade scorte".⁴⁷⁵

Dopodiché, vediamo in generale l'itinerario (spirituale e spaziale) di Palmieri e della Sibilla.

Il viaggio origenista di Palmieri

Nel primo libro, fino al capitolo IX compreso, la Sibilla spiega a Palmieri cosa siano le essenze, e distingue la «prima essentia» divina dalla «seconda essentia la quale è il mondo». Poi, nel capitolo VII, Sibilla gli descrive quel che si trovano dinanzi non appena cominciano a salire verso il cielo. Il grado più basso della beatitudine è costituito dai Campi Elisi:

Io che già mi sentivo fuor di noia
quasi sospeso sopra el corpo lasso⁴⁷⁶
come da corpo par che già si muoia.
Dixi ad Sybilla: «E par tu miri in basso
come guidarmi solo in giù volessi
senza salir più su pur un solo passo.
Vorrei di gratia prima si facessi
saper quel [che]⁴⁷⁷ hanno i campi elysi fora

⁴⁷⁴ I, I, 48.

⁴⁷⁵ Ivi, 49-50. *Scorte*: cfr. *Inf.* I, 8-9; Ma per trattar del ben ch'io vi trovai, | dirò de l'altre cose ch' 'i v'ho scorte.

⁴⁷⁶ Cfr. *Inf.* I, 28: Poi ch'ei posato un poco il corpo lasso...

⁴⁷⁷ L'aggiunta del pronome è nostra.

che gran notitia arei se l'ontendessi».
 «Veder» dixè ella «quel che domandi hora
 Homo non pote e però non volere
 sennon sol contemplar come chi adora.
 Del cielo stremo quel si puote avere
 e che gli è sacro eterno & tanto grande
 che sua misura non potian sapere.
 Se stesso tutto nel suo tutto spande
 & bene un sia col suo di fuor compito
 saper non puossi el fin di sue grillande.
 Ma per modo da voi quasi smarrito
 & poco inteso dove e s'abbia fine
 quasi infinito pare in se finito.

E così, “grillanda” per “grillanda”, in quella finita rappresentazione dell'immensità divina, Matteo Palmieri comincia un viaggio che stabilisce una continuità ideale tra il mondo pagano e il mondo cristiano:

Questa vita che da l'eterno spira
 fu l'anima del mondo & fu già giove
 al tempo della gente in dio delyra.
 Da questo corpo sopra ad noi si move
 Si contiene & ha moto ogn'altro cielo
 & viene ogni virtù esse di cose nove.⁴⁷⁸

Dopodiché, la Sibilla accenna alla concentricità delle sfere aventi per centro il trono divino: prima vi sono cherubini, serafini e troni, poi dominazioni e principati:

Principati son poi la vostra speme
 co' primi e co' secondi nuntii attivi
 da quali e tutto il ben che in voi si geme.
 In acti stanno sempre & voci vivi
 ricirculando ad la prima essentia
 honore e gloria che sola è nota ivi.
 Adornan questi ogni circumferentia
 del sito celestial sopra ad le stelle
 dove in un puncto unisce ogni potentia.⁴⁷⁹
 El puncto move tutte cose belle⁴⁸⁰
 guida le rote del suo carro alato⁴⁸¹

⁴⁷⁸ I, I, 24.

⁴⁷⁹ Cfr. *Pd* XXXIII, 91: La forma universal di questo nodo...

⁴⁸⁰ Cfr. *Inf*I, 40: Mosse di prima quelle cose belle...

dispone & orna ciò che va con ella.⁴⁸²

Man mano che si scende diminuisce lo splendore delle anime, riflesso dei meriti acquisiti:⁴⁸³

Da questi si rigira ad l'ordin terço
lo splendor pur dal primo lume sceso
ed datosi a ciascun per merto preço.⁴⁸⁴

Dopo aver descritto la «gran letizia» delle corone di angeli, nel capitolo VIII la Sibilla cumana descrive a Palmieri le costellazioni della volta celeste, ed il canto si conclude con delle tristi parole della guida:

Hor non più cerchiam di quello idio pose
da l'anima in su ma come ella cala
nel basso mondo ad cose dolorose.
Et più ne sente quanto più s'amala.⁴⁸⁵

Ecco dunque che, dopo aver contemplato gerarchie celesti e firmamento ordinato dall'intelligenza divina, con immagini felici, la Sibilla va diritta al cuore del problema, e si ha l'impressione di uno sprofondare nell'abisso; Palmieri nel testo riesce a rendere in pochi versi la pesantezza dell'anima gravata dal peccato. E, si chiarisce, quanto più l'anima si attacca al mondo tanto più precipita. Ci troviamo così in corrispondenza di quella «nascita» alla corruzione che Dante pare denotare con l'acrostico NATI delle prime quattro terzine della *Commedia*. Presentata, nel già citato capitolo IX, la via astrale per «la quale l'anime discendono per venire ad incarnarsi», nel capitolo seguente la Sibilla spiega a Palmieri che «l'opinione già decta non è contraria ad la chiesa christiana».

Per dimostrare la compatibilità del suo origenismo con la dottrina cristiana, Palmieri si rifà all'Ap 12, 3-4, dove si legge: «Apparve nel cielo un altro segno: ecco, un immane drago rosso con sette teste e dieci corna e sette diademi sulle

⁴⁸¹ Qui Dio è visto come Helios, il quale si spostava nel cielo con un carro alato.

⁴⁸² I, I, 29-32.

⁴⁸³ Cfr. ad es. *Pd* V,94-96, dove si fa notare che, man mano che Beatrice si approssima all'Empireo, diviene via via più splendente: Quivi la donna mia vid' io sí lieta, | come nel lume di quel ciel si mise, | che piú lucente se ne fé 'l pianeta.

⁴⁸⁴ Ivi, 38.

⁴⁸⁵ I, VIII, 50.

teste; la sua coda si trascinava dietro un terzo delle stelle del cielo, e le gettò sulla terra».486 Questa destabilizzazione del Pleroma è così descritta in terzine dal Nostro:

El vangelista ad chi fu rivelato
da l'angel sancto el celestial secreto
in pasmo ad lui dal vero idio mandato.
Vide caduti per divin decreto
col pessimo dracon la terzça parte
di quante stelle ch'eran nel ciel lieto.
Truovasi scripto nelle sacre carte
hyuomini tanti su nel ciel sarranno
quanto angeli salvo lo primo marte.
Agostino tanti quei si salveranno
essere scrive quanti son caduti
& di più parla come que nol sanno.
S el terco adunq in ciel non fur voluti
& quanti ne rimase hanno ad salire
& siano quanti furono e perduti.487

Se dunque un terzo restarono in cielo e un terzo son dovuti scendere sulla terra per redimersi, ne resta un terzo irrimediabilmente dannato. Ecco la differenza grande con Origene (e, a quanto pare, Dante stesso): l'inferno di Palmieri ha i suoi dannati da tormentare incessantemente, perché il suo origenismo è ormai corrotto, e distante dal concetto di apocatastasi, che invece appare presente nel sommo poeta trecentesco.

Ad ogni modo, della teleologia origenista risulta integro, nelle linee generali, tutto il resto: questi elementi rinviano direttamente al continuo ricorrere delle «stelle» nella *Commedia* di Dante, e se si tiene conto dell'acrostico NATI, l'idea della caduta delle stelle dalla volta celeste appare gettare ulteriormente luce sul capolavoro dantesco, poiché Palmieri non ha interesse a nascondere alcuno di quegli elementi che, invece, in Dante sono bene occultati.

In ogni caso, un terzo di quelle «stelle» del cielo non ha saputo esprimersi né per Dio né contro Dio, e perciò

Lo spirital voler che non si volve
al male o bene stando seco abstracto
unito ad carne s'inviluppa o solve.
Però conviene ad questo secondo acto

486 A. WIKENHAUSER..., *L'Apocalisse...*, 123.

487 I, X, 18-22.

anima scenda & vengha in tal matera
neghar non possa quello eleggha in facto.⁴⁸⁸

Poco dopo si chiarisce l'eternità dei due Novissimi, poiché leggiamo:

Saranno eterni l'uno e l'altro regno,
pe' buoni in gloria & pe' tristi in dolore
e vien la gloria pur dal sancto legno,
nel qual Christo pati per grande amore
di trarvi della morte dove Adamo
tutti vi mise col suo grande errore.⁴⁸⁹

Nelle tezine successive Palmieri chiarisce che la redenzione avviene anzitutto tramite Cristo – e questa è una presenza essenziale - e poi l'altra via è quella dell'espiazione, che per le anime buone appare come una realtà terrena santificante; sono questi i «due puncti» imprescindibili:

L'uno esser Christo sol che la scondanna [l'anima]
l'altro doversi de la propia carne
a tristi pena a buoni celeste manna.⁴⁹⁰

La conclusione del capitolo, assai dotta, è puramente teleologica, e con espressione aristotelica lascia le porte aperte al mistero di un'anima la cui sostanza sempre rimane misteriosa:

Quando alma facta o in quale emispero
di che substanza fusse e dove stia
mestier non è voler saper lo 'ntero.
Sol basti intesa da la mente sia
& da vita sentita chella vive
o quinta essentia o vuogli endelechya,
et questo è quel che 'l puro ver ne scrive.

Successivamente, nel già citato capitolo XI, la Sibilla descrive «con che ordine & onde partono l'anime per venire ad incarnarsi». Ella spiega a Palmieri che solo l'uomo, per grazia, tra tutte le creature ha ricevuto la ragione. Ma ogni

⁴⁸⁸ I, X, 28-29.

⁴⁸⁹ 41-42.

⁴⁹⁰ 46.

male viene all'uomo dal corpo, o per pigrizia o per attaccamento ai piaceri materiali.

Da questo viene tutto el vostro amaro
tutte le pene & quel che da lo 'nferno
on ciò si face a tristi demon caro.⁴⁹¹

Quel che segue è lo smarrimento nel mondo:

Tristi pensier non son da l'uom remoti
ciascun patisce dove sua infermità
combacte e sensi son di ragione voti.

Così la valle di questa stremita
riceve quegli ad risto senso vanno
& pochi altri son in via di verità.

Vedrai le turbe che per quella stanno
come scendendo van di grado in grado
smarrite per cammin chelle non sanno.⁴⁹²

Dopodiché, il capitolo viene chiuso con versi dotati di forte ridondanza dantesca, perché nelle parole della Sibilla si sente riecheggiare la mestizia di Virgilio:

Dixemi: «Andiam, ch' io ti farò la scorta
& si ti mostrerò nel **basso mondo**
la gente che par viva ov' ella è morta,
et **cieca** giace nel più basso **fondo**».⁴⁹³

I versi, infatti, ricordano assai facilmente il canto IV dall'*Inferno*, laddove leggiamo:

Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a **fondo**,
io non vi discerneva alcuna cosa.
«Or discendiam qua giù nel **cieco mondo**»,
cominciò il poeta tutto smorto.
«Io sarò primo, e tu sarai secondo».⁴⁹⁴

⁴⁹¹ I, XI, 44.

⁴⁹² 46-48.

⁴⁹³ 50.

⁴⁹⁴ *Inf* IV, 10-15. «That, even according to Virgil, who dwells in it, the world of Limbo is 'blind' might have helped hold in check some of the more enthusiastic readings of this canto as exemplary of

La metonimia del v. 13 del canto dantesco («cieco mondo») è tradotta in Palmieri con la «gente... cieca»; sia nelle terzine palmieriane che in quelle dantesche, inoltre, ci si approssima ad una vera discesa nell'abisso. Questi confronti valgono, in questa sede, giusto come elementi spaiati volti a richiamare l'attenzione su continue somiglianze tra i due poemi, come ennesima prova del fatto che Palmieri col suo origenismo intende ininterrottamente emulare il suo grande predecessore.

Ecco dunque che Palmieri e la Sibilla cumana cominciano la loro discesa attraverso i vari cieli, cominciando (capitolo XII) dal cielo di Saturno; dal capitolo XII al XVII essi scendono fino al pianeta Marte, e ad ogni sosta vengono descritte le «impressioni» negative che “infettano” l'anima nella sua discesa di sfera in sfera. Nel capitolo XX «si narrano le impressioni [che]⁴⁹⁵ vengono ad lanima dal pianeta del sole»⁴⁹⁶, mentre nel XII ci si sofferma sulle influenze provenienti da Venere. Per ultima viene esaminata la «spera di Mercurio la quale infonde sapientia & vera religione che in facto sono una medesima cosa».⁴⁹⁷

Nel XII capitolo Palmieri, alla data del 21 giugno, inizia il vero viaggio passando per la «porta» astronomica del solstizio d'estate:

Sopra ad la porta el nostro andar s'oferse
mi dimostrò un granchio figurato
ben trenta gradi per lo ciel s'aperse.
Di diciotto stelle era quel formato
nel sito opposto per adverso al sole
che contro ad noi allor s'era levato.
Quinci dixè: «Figliuolo, entrar si vuole
che sia ben dirimpetto [ad]⁴⁹⁸ un'altra entrata

Dante's 'humanistic' inclinations. [...] Dante describes Limbo as being without other punishment than its darkness (and indeed here it is described as a 'blind world' [*cieco mondo*]), its inhabitants as sighing rather than crying out in pain [...]. Had he wanted to make Limbo as positive a place as some of his commentators do, he surely would have avoided, in this verse, the reference to the *descent* that is necessary to reach it. Such was not the case for the neutrals in the previous circle, who apparently dwell at approximately the same level as the floor of the entrance through the gate of hell. This is the first downward movement within the Inferno» (R. HOLLANDER, *PDP*, *C. Inf* IV 13).

⁴⁹⁵ Aggiunta nostra.

⁴⁹⁶ *Libro del poema chiamato Città di Vita...*, xxiii.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ Aggiunta nostra.

virtù di ciel per quella passar suole.

Poiché si trovano davanti la costellazione del cancro e dietro il sole, tale combinazione di eventi simultanei è sicuramente emblematica.

Un tempo il Sole raggiungeva il suo punto più alto quando era nella costellazione del cancro. La data in cui il Sole aggiunge questo punto, il 21 giugno, è chiamata «solstizio d'estate». A mezzogiorno del solstizio d'estate, il sole è perpendicolare nel cielo alla latitudine di 23,5° N. Questa latitudine venne chiamata Tropic del Cancro, e conserva ancora questo nome anche se, a causa della precessione degli equinozi, al solstizio d'estate il Sole si trova ora nella costellazione dei Gemelli.⁴⁹⁹

Palmieri conosceva senz'altro il valore iniziatico della “porta del sole”:

Il simbolismo dei guardiani mutua dall'iniziazione (=entrata) che può essere interpretata come il superamento della porta. Giano, dio latino dell'iniziazione ai misteri, custodiva le chiavi delle *porte solstiziali*, cioè delle fasi ascendente e discendente del ciclo annuale. Si tratta rispettivamente della *porta degli dei* e della *porta degli uomini*, che danno accesso alle due vie di cui Giano [...] è il maestro [...]. Le due porte sono ancora *Ianua inferni* e *Ianua coeli*, porta degli inferi e dei cieli.⁵⁰⁰

Palmieri non ha bisogno di parlare per enigmi (come fa Dante, ad es., in *Pg* II, 1-6):⁵⁰¹ egli si innesta espressamente nella tradizione antica e comincia il suo viaggio cogliendo le opportune combinazioni dei corpi celesti.

Nel capitolo XIII la Sibilla spiega «perché le male impressioni vengono dai cieli». Nelle terzine, Palmieri spiega che al tempo dei gentili si pensava che al mondo vi fossero anche dei maligni. Questo errore serpeggiava nel mondo perché

In quel tempo era facile errare
perché quel padre [che]⁵⁰² spande il vero lume
non lo voleva ancor al mondo dare.⁵⁰³

⁴⁹⁹ I. RIDPATH, W. TIRION, *Guida delle stelle e dei pianeti*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1986, 98.

⁵⁰⁰ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, II..., 241.

⁵⁰¹ Già era 'l sole a l'orizzonte giunto | lo cui meridian cerchio coverchia | Ierusalem col suo più alto punto; | e la notte, che opposita a lui cerchia, | uscia di Gange fuor con le Bilance, | che le caggion di man quando soverchia.

⁵⁰² Aggiunta nostra.

Tuttavia, alla terzina 10 la Sibilla spiega che

Di quassù non vien cosa mortale
& cosa alcuna sia sotto la luna
Se di quassù non vien quassù non sale.

E dunque, anche gli influssi negativi hanno origine celeste; le ragioni di questo sono ben «nascose», e serve «da auctorita molta scriptura» per comprendere che, in realtà, le influenze negative provenienti dalla meccanica celeste hanno lo scopo di salvaguardare la libertà umana. Senza eventi drammatici, spiega la Sibilla,

Virtu nell'opra non sarebbe stata
senza haver contro una potenza trista
s'allegresse in far l'anima dannata.⁵⁰⁴

Per la stessa ragione, sostiene la guida di Palmieri, il Creatore, quando pose in essere il mondo «lo chiuse in cerchi», e dette ad alcuni corpi celesti un'orbita retrograda («moti veri o contrari»). Dalle geometrie celesti, considerando che «non vanno e cerchi per una sola strada» - cosa che genera una certa confusione – scaturiscono le influenze, incluse quelle negative:

Per queste linee non tutte vedute
vengon da cieli in terra le 'mpressioni
da che son vostre voglie combactute.
Da questo intender puossi le cagioni
perche e corpi de' cieli quasi divini
danno alle volte triste conditioni.

E dunque Palmieri, in qualche maniera, riconduce ancora una volta (nel solco di una lunga tradizione) il male agli influssi maligni della meccanica celeste, i cui effetti dunque non appaiono solo benefici. E tuttavia Palmieri, ben lontano da un determinismo, pone in primo piano il libero arbitrio dell'uomo, allorquando egli sostiene (cfr. la sopra citata terzina 18) che le influenze negative hanno lo scopo di fare esercitare le virtù, quasi paradossalmente invogliando l'uomo ad azioni

⁵⁰³ I, XIII, 6.

⁵⁰⁴ 18.

santificanti e giuste anche quando nell'immediato si prospetta una perdita nel mondo terreno.

E' inutile qui – non è l'argomento della tesi – entrare nei dettagli della discesa sfera per sfera, specificando la specie di «impressioni» che l'anima, incarnandosi in terra, riceve man mano che interseca le diverse orbite planetarie. Tuttavia, è sufficiente segnalare il parallelismo tra le sfere di Palmieri e i gironi infernali, che abbiamo visto risultare una trasfigurazione negativa dei cieli del paradiso. E perciò, ancora una volta, Palmieri sta traducendo exotericamente la discesa delle «stelle», che in Dante inizia in *Inf*I con l'acrostico NATI, e prosegue fino al fondo dell'abisso, poiché, come si è visto, i gironi infernali risultano essere essenzialmente la trasfigurazione negativa delle sfere celesti.

Basti però osservare come il Palmieri cristianizza gli elementi provenienti dal mondo pagano, quando assegna all'anima influssi dalle sfere celesti che si possono collocare negli antichi schemi politeistici. Così, ad esempio, nel capitolo XVI «si mostra che la forza dell'armi è ordinata per difesa della giustizia & procede dal pianeta di marte».505

La cristianizzazione degli elementi pagani appare ancor più raffinata in terzine come quelle del canto XVIII del primo libro, dove si spiega che «secondo la chiesa el numero XL significa el corso della vita umana».506 Riportiamo alcune di queste terzine, emblematiche della profondità interreligiosa del poema:

Di ciascun nato del seme d'Adamo
lo stato & vita & secolo figura
quaranta ad chi d'intendere è più bramo.
Questo mostrando l'antica scriptura
tutta la piova di quaranta giorni
fa che nell'arca ogni animal pastura.
Prima srael d'egipto esca & ritorni
al bel paese ad la promessa terra
per quaranta mansion fa che soggiorni.
Cercando ove il promesso ben si serra
cerco quaranta di quei fur mandati
fede po fen chi va pel ben non erra.
Segui srael con tutti li tuoi nati
dixon che la speranza è certa e vera
ad molto lacte & mel siate menati.

505 CV..., 76.

506 CV..., 86.

Poi che levato sopra 'l monte s'era
prima parlasse moyse con dio
stato digiuno di quaranta egli era.⁵⁰⁷

Dopo ulteriori riferimenti biblici (il digiuno espiatorio degli abitanti di Ninive per quaranta giorni, le quaranta generazioni di Cristo riportate da Matteo, i quaranta giorni di digiuno di Gesù, i quaranta giorni intercorrenti tra la Pasqua di Resurrezione e la Pentecoste), egli riassume affermando che

La chiesa spesso questo numer canta
figurando che l'anima smarrita
per quaranta mansion ritorna sancta.⁵⁰⁸

Successivamente i rimandi sono a personaggi 'esterni' alla tradizione cristiana (o, più propriamente, a personaggi pienamente inseriti nella tradizione universale):

Intese ancora Pythagora esta gita
nel tempo per fuggire i suoi nimici
in ca le muse conservo la vita.
Dove alcun cibi non gli fur amici
per di quaranta & poi tutti passaro
mancor le forze & fe sua morte lici.⁵⁰⁹

Altro capitolo degno di menzione, sempre nel primo libro è il XXI: in esso «si scrivono certe proprietà del amore dimostrando ch'egli è tripartito & fu figurato da poeti antichi nelle tre dee fra le quali giudico paris».⁵¹⁰ Questo tripartito amore ci rimanda ai già incontrati versi canto XVII della *Divina Commedia*, dove Virgilio preannuncia a Dante ciò che troverà nei cerchi per i quali stanno per passare:

L'amor ch' ad esso troppo s'abbandona
di sovr' a noi si piange per tre cerchi;
ma come **tripartito** si ragiona,
tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi.

⁵⁰⁷ XVIII, 30-35.

⁵⁰⁸ Ivi, 43.

⁵⁰⁹ Ivi, 44-45.

⁵¹⁰ Ivi, 101.

Palmieri associa l'amore «tripartito» a tre dee: Minerva, Giunone e Venere.

Minerva armata si come ella nacque
del cerebro del padre così dura
& lascia molti star fra le due acque.

Fra giovanil volere & vecchia cura
rimansi spesso & manca la bellezza
l'aspecto d'esta vergine figura.

Nella rocca d'Athene in su l'alteza
si mostra vagha sì che gli occhi move
poi manga ingeno o comodo o fermeza.

[...]

Giunon che già men bella gli pareo
si mostra ornata sì che più gli piace
pel bel vestito & sceptro che tenea.

Spera con questa aver riposo & pace
& poi cercando truova affanno e guerra
onde e si move & d'altro pensier face.

Venere vede la più bella in terra
& sopra l'altre pargli bella sia
sì come ad gente molta che in questo erra.

Truovala nuda & varia di colori
gectarsi in mare dove spesso affonda
piena di vento fra gli falsi albori.

Così nè qui nè l'amor seconda
smarrito retro ad quel che non riesce
cercando quel che questa stella infonda.

Et spesso advien che 'l male errando cresce. ⁵¹¹

I capitoli XXIV-XXV sono dedicati all'ortodossia cristiana; nel primo si dimostra che essa è «necessaria ad la humana salute»; nel capitolo seguente, invece, «s'aggiugne certi articoli oltre ad la sopra decte fede sono necessarij ad la eterna salute».

Molto interessante, anche per l'ermeneutica dantesca, è il capitolo XVII, «nel quale si scrivono più nomi stati posti ad la luna aggiugnendo certe cagioni onde decti nomi procedano». Ricordando che il simbolismo lunare si associa sia a Proserpina (che abbiamo identificato nella porta dell'inferno di *Inf* III, per le tre P iniziali dei versi che individuano la «Trivia») che ad Ecate (celata nel *Purgatorio* – come si è già mostrato - nelle apparenze di Matelda) ed infine a Diana, nel capitolo di *Città di Vita* troviamo opportuni riferimenti, e leggiamo:

Un nome sol non ha né sol un arte

⁵¹¹ Ivi, 40-50.

ma iuxta l'opere che si vede fare
 ella è nomata nelle antiche carte.⁵¹²

Subito dopo egli passa ad elencarne le diverse teofanie, e si legge poco oltre:

Così ne parti ella è la dia chiamata
 nelle selve chiamar si fa Diana
 vergine bella et nuda & faretrata.⁵¹³

Dopo averla descritta coi tratti della divinità cacciatrice greca, egli introduce la teofania oscura:

Proserpina chiamare ancor si suole
 pur desso padre anticamente nata
 ben ch' altra madre ad questo nome vuole.
 Dicon che cerer questa fu chiamata
 & dette e fructi & gli alimenti in terra
 Mostrando el modo come fusse arata. ⁵¹⁴

Nelle terzine seguenti egli accenna al mito del rapimento narrato in Claudiano, finché non ne menziona la triplice identità:

Trivia nomare ancor la veggio & sento
 per suoi nomi principali alcun vuol tre
 & sol di tre sue forme esser contento.⁵¹⁵

Il riferimento che segue si rivela di più difficile interpretazione:

Arthemisia si legge ancor chi già la fe
 per lo expresso mostrar che l'aer seghi
 o che spesso come toro cornuta è.

Qui Palmieri si riferisce ad *Ἄρτεμις*, Artemide, la divinità sorella di Apollo che per la tradizione classica si identificava con la Luna:

⁵¹² I, XXVIII, 3.

⁵¹³ Ivi, 10.

⁵¹⁴ Ivi, 18-19.

⁵¹⁵ Ivi, 35.

...lucenti erano [...] il suo cocchio e le sue briglie e il suo aureo trono, e lei stessa veniva abitualmente rappresentata con una falce di luna sul capo. Gli antichi conoscevano molto bene la potente influenza dell'astro notturno sulla fecondità, sulla nascita e la crescita degli esseri, e per questa ragione Artemide era la protettrice della vita femminile sotto il profilo riproduttivo.⁵¹⁶

In riferimento al dio Apollo, che sul suo carro portava il Sole per la volta celeste, scrive invece che la Luna può essere detta

Phebea perché sempre par che nieghi
mostrarsi senza haver da phebo lume
opposto si che ad nostra vista pieghi.⁵¹⁷

Palmieri non manca di citare il mito di Endimione, il quale ricevette da Selene (la Luna), che si era innamorata di lui, il dono dell'eterna giovinezza.

I capitoli XXIX-XXXIII, che chiudono il primo libro, possono essere definiti dei capitoli "alchemici", poiché Palmieri e la Sibilla cumana attraversano i quattro elementi, e si mostra l'importanza che tali elementi hanno nel conferire certe caratteristiche alla corporeità che acquisiscono le anime nel cadere dal cielo.

Il secondo libro del poema *Città di Vita* si apre con un bivio drammatico: «truovasi in questo primo capitolo due vie che l'una mena in cielo & l'altra ad lo inferno».⁵¹⁸ Il canto è pieno di loci danteschi, e talvolta si trovano addirittura frammenti di versi della prima cantica della *Commedia*:

Noi andavam per luoghi scuri & bassi
soli & coperti de la nera note
si che ridir non so com'io v'entrassi.⁵¹⁹

Nella *selva oscura*, riferiva appunto Dante,

Io non so ben ridir com' io v'entrai.⁵²⁰

⁵¹⁶ G. BELLÌ, *Artemisia la purissima*, «Kemi-Hathor», XXII, 113, (2003), 70.

⁵¹⁷ I, XXVII, 37.

⁵¹⁸ *Libro del poema...*, 167.

⁵¹⁹ II, I, 17.

Ma, si è detto d'altra parte, anche nel *Purgatorio* – in quel che pare un ritorno alla «selva antica», poco prima dell'incontro con Matelda-Ecate - egli prova lo stesso smarrimento, ma lo vive trasfigurato (v. 24):

Non potea riveder ond'io mi 'ntrassi.

Ed è così che, solo dopo aver descritto la caduta delle anime, Palmieri scende nel regno infernale. In sostanza, il suo viaggio appare come il viaggio di Dante exotericamente tradotto: la discesa si ha con la nascita, poi si passa per l'abisso della perdizione e solo successivamente si può contemplare rinnovati il cielo. Certo, l'origenismo di Palmieri non conosce un'apocatastasi totale; abbiamo già detto che esso è ormai inquinato. Tuttavia il suo poema rimane un elemento eccezionale, nella storia degli effetti, per risalire a quella che doveva essere stata l'idea centrale attorno alla quale Dante pare aver costruito il senso anaogico del suo capolavoro. Ci sembra ora inutile, in questa sede, soffermarci eccessivamente sui particolari del secondo libro, che è incentrato sui vizi umani e ripartisce le pene alla maniera di Dante; Palmieri entra nell'inferno per una porta che non ha più la solennità della Proserpina dantesca.

Tuttavia, i capitoli sono di una ricchezza straordinaria, e si auspica che quanto prima venga fatta in Italia un'edizione critica di *Città di Vita*, poiché siamo dell'opinione che l'essere rimasti all'edizione semidiplomatica della Rooke costituisca una grave lacuna nel panorama culturale nazionale ed internazionale.

Nel XXVI capitolo Palmieri identifica i sapienti con i profeti dell'Antico Testamento; nel capitolo successivo «si mostra e miracoli di Cristo essere stati prophetati molti anni innanzi & chi glintese hebbe vera sapienza». Sulla fine vengono esaltate le virtù delle «anime purghate», e nel penultimo capitolo, il trentaresimo, quando tutto è incentrato ormai sugli spiriti purificati e pronti per tornare in cielo, «si truova quegli hanno congiunte insieme tutte le virtù & sono stati qua i (*sic*) come divini». Qui Palmieri viene portato dalla Sibilla cumana fra terra e cielo, il luogo simbolico dove devono risiedere coloro che non si fanno corrompere dal mondo (notiamo che la trascendenza assoluta non è contemplata, poiché nell'exoterismo di *Città di Vita* i regni oltremondani sono condizioni nelle

quali gli spiriti vivono nell'unico mondo esistente, che è quello consustanziale con la materia).

Per dimostrarmi questo sito electo
seco Sybilla volle ch' io salissi
insino al pian che sta col cielo strecto.
Come ivi fu mi parve ch' io gioissi
d'una letitia mi brillo nel cuore
che tutta parve che di ciel venissi.⁵²¹

Palmieri osserva le anime sospese lungo quel mistico confine, ma chiede aiuto alla sua guida:

Pregai Sybilla mi scoprisse el velo
d'ombra lucente ombrava ad la mia mente
quel puro ver per non saperlo celo.⁵²²

La Sibilla risponde, a ben vedere, in accordo con le parole pronunciate dall'angelo dell'*Apocalisse* in 22,11, quando il tempo della fine è annunciato come vicino («Il perverso continui pure ad essere perverso, l'impuro continui ad essere impuro e il giusto a praticare la giustizia e il santo si santifichi ancora»). Infatti leggiamo:

Chi vostra condition più bassa face
afferma dixè esser non può beata
l'anima mentre nel suo corpo giace.
Chi vostra condition più fa levata
afferma l'huom potherè haver tal senno
felice vita glie col corpo data.
Color che 'l vero al mondo certo dienno
esser nel huomo dixen terço stato
di que tra quegli & questi nel mezzo enno.
Con gli immortali ad questi mezi è dato
l'esser beati & nondimen mortali
Son col popol mortal nel mondo nato.
El senno in questi che divengon tali
sapienza e che sol riguarda idio
con tutta mente & forçe spirituali.
& se quel culto tutto suo disio
Ricto diriza nel eterno padre
si che non sente alcun concepto rio.

⁵²¹ III, XXXIII, 8-9.

⁵²² Ivi, 15.

Fanno queste alme piccolette squadre
della virtù per primo segno ornate
di tutte le altre virtù maestra & madre.

Con questa insieme tutte son trovate
essere in un puncto che le leggha
unite con bontà le tien saldate.⁵²³

Il capitolo finale di *Città di Vita*, il trentaquattresimo, «si tracta della vita beata & e el fine di tutta questa opera». E' un capitolo nel quale, rappresentando il cielo in maniera tutto sommato tradizionale, Palmieri usa moltissime espressioni dantesche tratte dalla *Divina Commedia*. Le anime vengono descritte come disposte per cerchi concentrici, illuminate dalla luce d'amore divina. Nelle ultime due terzine, una chiusura veramente ispirata alla chiusura del poema dantesco:

El popol sancto per lo mondo asperso
per l'ordin dato ad la città di vita
qui vien lucente & ben perfecto & terso.

Nostro ingegno più su non ha salita
mancan le forze della vista humana
& fanno l'opra qui divien finita
dove è felice l'anima christiana.

A questo punto, la nostra fin troppo breve analisi del poema di Matteo Palmieri finisce. Se da una parte ci dobbiamo scusare forse per esserci dilungati eccessivamente, dall'altra avvertiamo tuttavia il desiderio ora irrealizzabile di soffermarci sull'opera, che si rivela illuminante riguardo al senso anagogico del poema dantesco, la cui essenza origenista balza ormai all'occhio in evidenza, a maggior ragione proprio tenedo conto anche della storia degli effetti.

Si chiude questa parte auspicando quanto prima un'edizione critica di un'opera 'misteriosamente' (ma ormai una spiegazione si affaccia) rimasta nascosta agli sguardi del pubblico per secoli, e della quale la Rooke ha curato l'edizione semidiplomatica in una curiosa solitudine, e forse nell'indifferenza generale.

⁵²³ Ivi, 17-24.

Francesco Petrarca e il mistero del componimento XXII del *Canzoniere*

E' noto che il grande poeta aretino, con una spiccata coscienza di filologo, non si era fatto scrupolo di dichiarare falsamente al Boccaccio di non avere mai letto la *Divina Commedia*: «affermazione evidentemente falsa, ove si avesse il tempo di controllare le numerosissime forme dantesche presenti nelle *Rime*». ⁵²⁴ Numerosi passi, infatti, sembrano rimandare di continuo a Dante, e in realtà qualche volta pare che le tematiche considerate dal Petrarca svelino legami tra i due poeti assai marcati, fatte salve le notevoli differenze stilistiche e di argomenti, nonché le differenti concezioni del mondo e le diverse spiritualità.

Quel che colpisce, d'altra parte, è proprio la netta negazione da parte di un esperto di filologia quale era l'autore del *Canzoniere*, che sembra ammettere la sua ignoranza riguardo al capolavoro di Dante con un candore che, in realtà, può generare più di un sospetto. ⁵²⁵ Se, tuttavia, sembra dimostrata la non veridicità dell'affermazione rivolta al Boccaccio, ci sarebbe da domandarsi conseguentemente la ragione 'vera' (oltre all'orgoglio personale) dell'occultamento di una conoscenza, forse anche profonda, dei testi del grande fiorentino.

Questo enigma si accompagna ad un altro ben più grande, che riguarda Dante, ed è quello che riguarda l'assenza di un qualunque suo manoscritto autografo. La cosa, ancora oggi, deve essere considerata assai singolare, soprattutto considerando la capillare diffusione del poema per tutta la penisola e l'attività diplomatica di Dante, che avrebbe dovuto tramandare anche solo pochi documenti sparsi.

A noi sono giunti oltre trecento manoscritti, di cui ottanta databili alla metà del secolo XIV. L'abbondanza di copie deve dunque portare continuamente ad

⁵²⁴ P. CUDINI, *Introduzione a F. PETRARCA, Il Canzoniere*, Milano, Garzanti, 1986 [1974], XVI. Il riferimento è alle *Familiars*, XXI, 15: « Ea vero michi obiecte calumnie pars altera fuerat, cuius in argumentum trahitur quod a prima etate, que talium cupidissima esse solet, ego librorum varia inquisitione delectatus, nunquam librum illius habuerim, et ardentissimus semper in reliquis, quorum pene nulla spes supererat, in hoc uno sine difficultate parabili, novo quodam nec meo more tepuerim. Factum fateor, sed eo quo isti volunt animo factum nego. [11] Eidem tunc stilo deditus, vulgari eloquio ingenium exercebam; nichil rebar elegantius necdum altius aspirare didiceram, sed verebar ne si huius aut alterius dictis imbuerer, ut est etas illa flexibilis et miratrix omnium, vel invitus ac nesciens imitator evaderem».

⁵²⁵ Sull'attività filologica di Petrarca segnaliamo V. FERA, *La filologia del Petrarca e i fondamenti della filologia umanistica*, in «Quaderni petrarcheschi», 9/10 (1992-93), 367-91, con l'annessa bibliografia.

interrogarsi su un mistero che sembra non avere soluzione razionale. Certo, come mi ha fatto osservare Robert Hollander, anche di Shakespeare rimane appena un autografo. Ma nel caso di Dante la lacuna è forse più clamorosa, dal momento che egli ricoprì incarichi nelle ambascerie. E' possibile che nei trasferimenti della corte papale il materiale sia andato perduto, e che anche Firenze abbia distrutto o smarrito qualunque documento ove vi era una qualcosa scritto di pugno dal grande poeta fiorentino. Tuttavia, la cosa appare assai strana, tenendo conto che il problema si era indirettamente posto già a fine Trecento.

Dopo la morte di Dante l'assenza di una soluzione al mistero indusse a fare affidamento su una leggenda giunta a noi per mezzo della penna del Boccaccio; una leggenda che forse, in qualche modo, dava l'impressione agli uomini della seconda metà del secolo XIV di gettare luce nel buio che avvolgeva le opere del grande fiorentino già nei primi decenni dopo la sua morte; un arco di tempo nel corso del quale i suoi scritti si erano diffusi tanto velocemente quanto gli originali dovevano essere inspiegabilmente spariti dalla faccia della terra.

Si cercava così forse di razionalizzare l'assurdo con il racconto del ritrovamento degli ultimi tredici canti del *Paradiso*, allorché Dante, otto mesi dopo la sua morte, era apparso in sogno al figlio Iacopo e gli aveva indicato l'ubicazione del manoscritto. Il grande poeta, nel sogno, aveva indicato al figlio un punto dello studio dove aveva lavorato. Iacopo lì si recò in compagnia del discepolo del padre Pietro Giardino e, sotto una stuola, trovò una nicchia che custodiva dei rotoli.

Così il Boccaccio racconta l'episodio miracoloso:

Ricominciato adunque Dante il magnifico [lavoro], non forse, secondo che molti stimano, senza più interromperlo il perdesse a fine. [...] intanto che, più avacciar non potendosi, avanti che tutto il pubblicasse il sopraggiunse la morte. Egli era suo costume, come sei o otto canti fatti n'avea, quegli, prima che alcun gli vedesse, mandare a messer Can della Scala, il quale egli oltre ad ogni altro uomo in reverenza avea; e, poi che da lui eran veduti, ne faceva copia a chi la volea. E in così fatta maniera avendogliele tutti, fuori che gli ultimi tredici canti, mandati, ancora che questi tredici fatti avesse, avvenne che senza farne alcuna memoria si morì; né, più volte cercati da' figliuoli, mai furon potuti trovare; per che Iacopo e Piero, suoi figliuoli, e ciascun dicitore, dagli amici pregati che l'opera terminasser del padre, a ciò, come sapean, s'eran messi. Ma una mirabile visione a Iacopo, che in ciò più era fervente, apparita, lui e 'l fratello non solamente dalla stolta presunzion levò, ma mostrò dove fossero li tredici canti tanto da lor cercati. Raccontava uno valente uom ravignano, il cui nome fu Pier Giardino, lungamente stato discepolo di Dante, grave di costumi e degno di fede, che dopo l'ottavo mese dal dì della morte del suo maestro, venne una notte, vicino all'ora che noi

chiamiamo «mattutino», alla casa sua Iacopo di Dante, e disse gli sé quella notte poco avanti a quell'ora avere nel sonno veduto Dante suo padre, vestito di candidissimi vestimenti e d'una luce non usata risplendente nel viso, venire a lui; il quale gli pareva domandare se 'l vivea, e udire da lui per risposta di sì, ma della vera vita, non della nostra. Per che, oltre a questo, gli pareva ancor domandare se egli avea compiuta la sua opera avanti il suo passare alla vera vita; e, se compiuta l'avea, dove fosse quello che vi mancava, da loro giammai non potuto trovare. A questo gli pareva similmente udir per risposta: «Sì, io la compie'»; e quindi gli pareva che il prendesse per mano, e menasselo in quella camera dove era in uso di dormire quando in questa vita vivea, e toccando una parte di quella, diceva: «Egli è qui quello che voi tanto avete cercato». E, questa parola detta, ad un'ora il sonno e Dante gli parve che si partissono. Per la qual cosa affermava sé non esser potuto stare senza venirgli a significare ciò che veduto avea, acìo che insieme andassero a cercare il luogo mostrato a lui, il quale egli ottimamente nella memoria avea segnato, a vedere se vero spirito o falsa delusione questo gli avesse disegnato. Per la qual cosa, come che ancora assai fosse di notte, mossisi insieme, vennero alla casa nella quale Dante quando morì dimorava; e, chiamato colui che allora in essa stava e dentro da lui ricevuti, al mostrato luogo n'andarono, e quivi trovarono una stuoia al muro confitta, sì come per lo passato continuamente vedutav'aveano. La quale leggermente in alto levata, vidon nel muro una finestretta da niun di loro mai più veduta, né saputo che ella vi fosse, e in quella trovaron più scritte, tutte per l'umidità del muro muffate e vicine al corrompersi se guari più state vi fossero; e quelle pianamente dalla muffa purgate, vider segnate per numeri, e conobbero quello, che in esse scritto era, esser de' rittimi della *Comedia*: per che, secondo l'ordine de' numeri continuatele, insieme li tredici canti, che alla *Comedia* mancavan, ritrovar tutti. Per la qualcosa lietissimi quegli riscrissono e, secondo l'usanza dell'auttore, prima gli mandarono a messer Cane, e poi alla imperfetta opera gli ricongiunson, come si convenìa; e in cotal maniera l'opera, in molti anni compilata, si vide finita.⁵²⁶

Ancor più sorprendente è il «casuale ritrovamento» «in certi forzieri», «da parte di alcuno», dei primi sette canti dell'*Inferno* composti, secondo un'errata convinzione del Boccaccio, prima dell'esilio e a Dante fatti pervenire dal poeta Dino Frescobaldi.

Questo episodio è il più enigmatico: forzieri appartenenti a chi? Il mistero intorno all'«alcuno» che avrebbe rinvenuto i canti in «forzieri» suggerisce, secondo noi, più che un anonimato il nascondimento volontario di un personaggio il cui nome, per qualche ragione, non si intende o non si può

⁵²⁶ G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di L. Sasso, Milano, Garzanti, 2007 [1995], 114-16.

rivelare. I canti non furono rinvenuti tra scartoffie, quasi fossero gettati o dimenticati in un archivio, su uno scaffale o chissà dove, bensì furono rinvenuti in «forzieri»: ciò significa che qualcuno li aveva custoditi gelosamente. Ma perché chiudere in forzieri manoscritti autografi, quando molti intellettuali erano interessati a leggerli? E se per caso non vi fosse stato nulla da occultare nelle opere di Dante, perché custodire in forzieri degli scritti che nessuno avrebbe cercato di sottrarre al legittimo proprietario? Si capisce tra le righe, a nostro avviso, che Boccaccio conosce nomi e fatti ai quali può solo alludere, senza riferire nulla di preciso. Il ritrovamento doveva riguardare qualcosa che era stato tenuto nascosto 'per qualche motivo'; ed anonimo doveva rimanere colui che quei forzieri li aveva aperti. Questo episodio è quello più vistosamente legato ad un contesto misterioso, e già di per sé, alla luce delle scoperte qui presentate, sufficiente a porre in allerta chi cercasse di fare luce sulla misteriosa sparizione dei manoscritti danteschi.

Riguardo all'episodio del ritrovamento dei canti del *Paradiso*, invece, ci sono tre possibilità interpretative.

La prima possibilità parte dalla premessa che il sogno di Iacopo fosse reale, e che i fatti, per una volontà superiore, siano andati proprio come raccontati dal Boccaccio. La seconda ipotesi, invece, liquida questo racconto come pura leggenda, del tutto astrusa e senza riferimenti a fatti realmente accaduti. La terza possibilità, infine – ed è quella che noi consideriamo con maggiore attenzione – parte da postulati già universalmente accettati nel contesto antropologico e storico delle religioni, per i quali dietro ad ogni aneddoto o mito che ha ricevuto un consenso, a ben vedere, vi è sempre un fatto reale che giustifica la nascita del mito stesso.

In altri termini, la cosa migliore sarebbe cercare di comprendere quali parti del racconto possano considerarsi fantasiose e quali, quantomeno, sarebbero invenzioni sul filo di avvenimenti accaduti davvero. Noi qui non cercheremo di dimostrare ciò che, in assenza di documenti, non può essere provato. Però, ora che abbiamo indagato sulla struttura esoterica del poema, e che, nella storia degli effetti abbiamo ripercorso il filone da Guénon a Matteo Palmieri, abbiamo ulteriori elementi per sospettare che la censura che colpì alla luce del sole *Città di Vita*, ancor prima, potrebbe avere colpito in maniera assai più silenziosa e raffinata gli stessi manoscritti di Dante. Proviamo a segnare un percorso ideale nella nostra mappa ideale, ai fine di aprire la via per eventuali future ricerche filologiche che potrebbero confermare o altrimenti smentire.

Andiamo per ordine, e consideriamo i passi del *Trattatello* sopra riportati. Il figlio di Dante, dopo il sogno nel quale il padre gli rivela l'ubicazione degli ultimi tredici canti del *Paradiso*, si reca nel vecchio studio di Dante in compagnia dell'amico Pietro Giardini. Ancor oggi l'identità di quest'ultimo appare per diversi aspetti piuttosto misteriosa: abbiamo prove della sua attività nel periodo che va dal 1311 al 1348. Boccaccio ne parla anche nelle *Esposizioni sopra la Commedia* e nella *Vita di Dante*. Nel commento infatti leggiamo:

...colui il quale perviene a trentacinque anni, si può dire essere nel mezzo della nostra vita. Ed è figurata nella forma d'un arco, dalla prima estremità della quale infino al mezzo si salga, e dal mezzo infino all'altra estremità si discenda: e questo è stimato, perciocchè infino all'età di trentacinque anni, o in quel torno, pare sempre le forze degli uomini aumentarsi, e quel termine passato diminuirsi: e a questo termine d'anni pare che l'autore pervenuto fosse [...]. E che egli fosse così, assai ben si verifica per quello che già mi ragionasse un valente uomo, chiamato ser Piero di messer Giardino da Ravenna, il quale fu uno de' più intimi amici e servidori che Dante avesse in Ravenna [...].⁵²⁷

Sulla realtà di questo personaggio non vi sono più dubbi. In merito esiste anche uno studio dello scrittore e biografo Olindo Guerrini (1845-1916), che già a suo tempo testimoniava l'esistenza di rogiti notarili conservati nell'archivio vescovile di Ravenna; cosa che testimonia che Boccaccio ha lavorato di fantasia solo entro certi limiti.

Il Guerrini poi nota un particolare a prima vista di poco conto, ma che in realtà merita di essere evidenziato:

Una cosa che mi pare conosciuta da pochi è questa; che il Boccaccio ebbe parenti a Ravenna. Il Rossi nelle *Storie Ravennati*, lib. I nella pag. 8 ci dice: «Joannes Boccatus.... frequenter consueverat urbem hanc (Ravenna) ubi Boccatorum familia Ravennas erat». Ed, a conferma, nella matricola della scuola de' pescatori, in quella stessa matricola dove è iscritto Pietro Giardini, troviamo un *Bochaccius de Bochacis*. Mi sovviene, ma non con precisione, che il Petrarca in una epistola al Boccaccio gli ricorda *i tuoi ravennati* e che il Fracassetti traduce o annota nel senso generale di conoscenti o amici quei *tuo*i, invece, si riferisce a parenti.⁵²⁸

⁵²⁷ *Il commento di Giovanni Boccaccio sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, I, Firenze, Tipografia Fraticelli, 1844 [1831], 32-3.

⁵²⁸ O. GUERRINI (pseud. di Lorenzo Stecchetti), *Di ser Pietro Giardini in Brani di vita*, Bologna, Zanichelli, 1917. Noi abbiamo fatto riferimento al testo del sito internet di INTRATEXT, all'indirizzo http://www.intratext.com/IXT/ITA2882/_P10.HTM.

Todd Boli nota poi: «In Ravenna, Boccaccio also met Dino Perini, a Florentine who had known there and possibly had been his student. It is probably from Dino that Boccaccio learned the identification of persons and events alluded to in Dante's *Eclogues*». ⁵²⁹

Questo ambiente di primi 'dantisti' che gravitava a Ravenna – città nella quale Petrarca cominciò gli studi, prima di essere mandato a Bologna, nel 1322 - poteva avere avuto tra le mani alcuni manoscritti o documenti autografi del grande fiorentino.

Nel 1309 la sede papale viene spostata ad Avignone da Clemente V (fiero avversario del catarismo), il quale era sotto l'influenza di Filippo il Bello, a pochi anni dalla distruzione dell'Ordine templare. Petrarca tornerà ad Avignone nel 1326, a ventidue anni; cioè, al termine del periodo bolognese, dove si perfezionò negli studi e nella scrittura, e dove conobbe molti intellettuali (fra cui Cino da Pistoia).

D'altra parte, Cangrande della Scala, nominato da Boccaccio nel passo del *Trattatello*, morì nel 1329; ciò significa comunque che il sogno di Iacopo si riferisce eventualmente a fatti inclusi tra il settembre del 1321 (morte di Dante) ed il luglio di otto anni dopo.

Il triennio che intercorre tra l'andata di Petrarca ad Avignone e la morte di Cangrande potrebbe essere stato denso di eventi di rilevanza filologica, soprattutto se, per ipotesi, dottrine somiglianti a quelle del catarismo fossero risultate presenti nel poema a qualche lettore molto esperto o al corrente delle intenzioni anagogiche di Dante. L'ideale per costoro, in fondo, sarebbe stato cercare di far sparire dalla circolazione tutti quei documenti che potevano testimoniare amicizie di Dante con persone appartenenti a gruppi esoterici o, ancor peggio, eventualmente si poteva tentare di cancellare qualunque testimonianza di una sua possibile appartenenza ad ordini militari ormai soppressi, sempre che Dante abbia mai fatto parte di uno di essi.

Persone vicine allo scrittore fiorentino dovevano essere al corrente del senso anagogico dell'opera, e la voce poteva essere circolata abbastanza, dopo la morte dello scrittore, da attirare l'attenzione di censori molto silenziosi, in grado di muoversi assai meglio delle talvolta imbrunate inquisizioni dei secoli seguenti.

Qualcuno poteva aver ricevuto disposizione, in effetti, perché la documentazione di Dante fosse ritirata e custodita altrove, lontano da ogni

⁵²⁹ T. BOLI, *The Dante encyclopedia*, a cura di R. Lansing, New York, Garland, 2000, 114.

sguardo. Tutto ciò che si poté fare, di conseguenza, fu probabilmente cercare di salvare qualcosa per mezzo di copie veloci, soprattutto riguardo alle opere minori.

E qui c'è da soffermarsi brevemente su un altro interrogativo, e si perdonerà se l'effetto che si raggiunge è quello di proporre un enigma a scatola cinese, ma purtroppo un interrogativo minore, forse, è legato a quello più generale sulle conoscenze dantesche di Petrarca e sulla sparizione di ogni autografo del divino poeta.

Il *Convivio* un'opera incompiuta? Un mistero nel mistero

Noi siamo coscienti, in questa sede, di toccare un campo estremamente complesso, oggetto fra l'altro, in tempi abbastanza recenti, di una polemica fra Lino Pertile e Robert Hollander. Per l'oggetto della contesa tra i due studiosi si rimanda direttamente ai loro articoli.⁵³⁰

Tuttavia, qui nel nostro piccolo ci interroghiamo invece sulla ormai universalmente riconosciuta incompiutezza del *Convivio*, poiché, lo ricordiamo, lo stesso Dante dichiara di voler scrivere quattordici trattati:

La vivanda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate, le quali senza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritade ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado. Ma questo pane, cioè la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente.⁵³¹

Non sembrano dunque esserci i minimi dubbi: Dante, per una ragione misteriosa, scrisse solo quattro dei trattati programmati.

Eppure, particolari molto curiosi sembrano mettere in discussione la solidità di questa 'evidenza' filologica. Se infatti andiamo ad osservare la struttura

⁵³⁰ R. HOLLANDER, *Dante's deployment of Convivio in the Comedy*, october 7, 1996, «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/rh2.html> | Minor Works. Sulle relazioni fra *Commedia* e *Convivio*, negando che quest'ultimo fosse di pubblico dominio anche al tempo di Boccaccio (e negando che lo stesso Boccaccio lo avesse letto) ad Hollander ribarre L. PERTILE, *Lettera aperta a Robert Hollander sui rapporti tra Commedia e Convivio*, 8 ottobre 1996, ivi, <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/lino.htm>; un ulteriore articolo minuzioso di Hollander segue oltre dieci anni dopo, *Dante's Quarrel with his own Convivio (Again)*, march 23, 2008, ivi, <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/hollander032308.html>.

⁵³¹ *Cv* I I 14-15.

generale dell'opera, ci accorgiamo che i capitoli sono 13+15+15+30, per un totale di 73. Questo numero è un numero particolare, corrispondente al numero di libri della Bibbia, eguale al numero che considerava anche la *Vulgata*.

Se il numero non fosse casuale, l'autore si proporrebbe, con i quattro trattati – tanti quanti sono i sensi delle Scritture – di iniziare i profani ad una lettura anagogica del *sacro poema* sul filo della Rivelazione biblica. Ovviamente, questo elemento non è una prova, ma il sospetto si fa assai più forte se si leggono le due distinte versioni del *Trattatello* di Boccaccio che, forse doveva essersi accorto che il *Convivio* poteva anche essere completo. L'errore che potrebbe venire commesso nel valutare quanto scrisse [per quel poco che scrisse] il Boccaccio sul trattato di Dante, infatti, sembra essere il mancato confronto tra le prime due redazioni, quella cominciata nel 1350 circa – nel periodo di consolidamento dell'amicizia col Petrarca (che si trovava a Padova), al quale regalò una copia della *Divina Commedia* – e la successiva, nella quale si leggono parole differenti.

Nella prima versione, infatti, Boccaccio presenta il *Convivio* come segue:

Compuose ancora uno commento in prosa in fiorentino volgare sopra tre delle sue canzoni distese, come che egli appaia lui avere avuto intendimento, quando il cominciò, di commentarle tutte, bene che poi, o per mutamento di proposito o per mancamento di tempo che avvenisse, più commentate non se ne truovano da lui; e questo intitolò *Convivio*, assai bella e laudevole operetta.

In questa prima redazione Boccaccio ha una spiegazione per l'improvvisa interruzione di Dante. O meglio, egli dichiara di ritenere che il *Convivio* non fu completato o «per mancamento di tempo» oppure per «mutamento di proposito». Non è dato sapere con esattezza, ma nulla osta che le cose siano andate nel più ovvio dei modi. L'impressione, premette in maniera naturale Boccaccio, è che Dante scriva l'inizio dell'opera in modo da manifestare «intendimento [...] di commentarle tutte». In altre parole, qui Boccaccio ha una visione lineare delle cose, e non ridulta si ponga alcun interrogativo.

Poi è successo qualcosa. Non si sa bene cosa sia accaduto, ma forse da un «forziere» uscì un manoscritto del *Convivio*; un manoscritto zeppo di errori, come nota Pertile, che scrive:

Nella storia dell'eclotica italiana il trattato detiene un singolare primato: il suo archetipo si configura con oltre venti lacune e un migliaio di errori. Per darti un'idea del significato di queste cifre, basti dire che la

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Vita Nuova presenta secondo Michele Barbi quattro errori d'archetipo, e soltanto uno di sicuro e due di possibili secondo Guglielmo Gorni.⁵³²

Qualunque fosse la ragione degli errori, e comunque si poteva esser presentato il manoscritto a Boccaccio, tale manoscritto doveva essere nelle sue mani tra la prima e la seconda redazione del *Trattatello*. Infatti, quest'ultima differisce dalla prima per un particolare che appare piuttosto rilevante, e che, curiosamente, sembra non essere stato notato:

Compuose ancora molte canzoni distese sonetti e ballate, oltre a quelle che nella sua *Vita nuova* si leggono. E sopra tre delle dette canzoni, come che intendimento avesse sopra a tutte di farlo, ~~[quando il cominciò... bene che poi, o per mutamento di proposito o per mancamento di tempo che avvenisse, più commentate non se ne truovano da lui]~~ compose uno scritto in fiorentin volgare, il quale nominò *Convivio*, assai bella e laudevole operetta.

Le proposizioni tra parentesi quadra da noi barrate, in realtà, non si trovano nella seconda redazione: esse sono estrapolate dal passo della prima riportato poco sopra, ed inserite là dove sarebbero dovute essere se il Boccaccio non le avesse eliminate. Curiosamente, nessuno sembra aver fatto caso a questa differenza tra le due versioni; una differenza di non poco conto, perché Boccaccio pare rifiutare, in un secondo momento, una spiegazione che in precedenza considerava ovvia. In mancanza di quelle due righe, anche la proposizione «come che intendimento avesse sopra a tutte di farlo» assume un significato diverso: “quasi che Dante avesse davvero quell'intenzione...ma il suo reale proposito poteva essere invece un altro”.

Supponiamo che egli, prima di riscrivere il *Trattatello*, sia riuscito finalmente a visionare una copia del *Convivio*, del quale prima scriveva probabilmente per sentito dire: supponiamo che abbia notato la struttura di possibile ispirazione biblica, con i suoi 73 capitoli. Forse, al termine del manoscritto, in corrispondenza dell'ultimo passo del quarto libro, Boccaccio poteva essersi posto la stessa domanda dell'autore di questa tesi, e cioè: il passo segna davvero un'interruzione involontaria di Dante, o magari non è possibile che il *Convivio*, come lo conosciamo, termini proprio dove doveva terminare nelle intenzioni del poeta, che poteva aver scelto di fermarsi davanti al mistero divino?

⁵³² L. PERTILE, *Lettera aperta...*

Infatti, in conclusione del quarto trattato si legge:

Oh quanto e come bello adornamento è questo che ne l'ultimo di questa canzone si dà ad essa, chiamando[la] amica di quella la cui propria ragione è **nel secretissimo de la divina mente!**⁵³³

Se il *Convivio* fosse un'introduzione al senso anagogico della *Divina Commedia*, non ci sarebbe migliore modo di concludere l'*operetta*. Dopo aver richiamato la storia della salvezza con 73 capitoli, divisi in quattro trattati come quattro sono i sensi delle Scritture, dal letterale all'anagogico, finalmente Dante, giunto alla soglia del mistero, si ferma!

Si ferma dove comincia il segreto, l'indicibile esperienza paolina, laddove le verità iniziatiche devono essere tenute su un piano parallelo a quelle del Magistero, senza che mai si abbia un'intersezione, cosa che vorrebbe dire a volte eresia (ed eresia sarebbe appunto proclamare l'apocatastasi come verità, e non come possibilità). Eppure, giunto a quel punto, forse Dante pensava di aver aiutato qualcuno della sua cerchia ad entrare un poco negli spazi sconfinati che si stagliano davanti a chi prova a contemplare gli intimi segreti divini.

E' possibile che Boccaccio avesse intuito, dunque, la possibile natura esoterica del *Convivio*. Chi poteva aver chiuso la *Commedia* nei forzieri, forse, premeva perché anche il *Convivio* risultasse sempre più un'«operetta» mai terminata.

Su questa linea, con studi approfonditi, sarebbe possibile delineare un percorso per il quale Dante avrebbe maturato via via il senso esoterico della *Commedia*; a cominciare dalla *Vita Nuova*, dove vi è la 'novità' assoluta nel panorama letterario della donna che, sulla fine, si identifica con Cristo. Un'idea, in realtà, che Dante poteva trovare già codificata nell'esoterismo ebraico (ad esempio nello *Zohar*, 50.a), dove la dama era una vera ipostasi celeste. Un progresso potrebbe esser stato rappresentato dal *Convivio*: un trattato terminante alla soglia del *secretissimo de la divina mente*, costruito come imitazione della Rivelazione biblica, in 73 capitoli per 4 trattati al posto dei 4 sensi.

Con la *Commedia* la prosa viene sostituita interamente dalla poesia, sulla scia delle Sacre Scritture, in particolare dei Salmi; suggellato il matrimonio con la parola rivelata, finalmente Dante poteva trascrivere la sua visione celeste sul continuo filo dell'ortodossia. Sarebbe veramente interessante, nel futuro,

⁵³³ IV XXX 6.

sottoporre a verifica seria queste ipotesi appena accennate; esse, se attendibili, permetterebbero finalmente di ricostruire, nella successione cronologica delle opere un percorso storico lungo il quale la costruzione del quarto senso della *Commedia* andò maturando.

Di nuovo su Petrarca e sul mistero dei manoscritti autografi di Dante andati perduti

A questo punto, diverse cose potrebbero apparire sotto una luce diversa. I misteri si sommano e, pur rimanendo nella sfera delle ipotesi, una lecita domanda ce la potremmo porre: dove ha imparato Petrarca a fare il filologo?

In fondo, nessun mestiere si autoimpara: ci vuole sempre e comunque uno stimolo esterno; servono un evento ed un contesto. Altrimenti, nulla di nuovo può sorgere da sé. L'ossessiva passione di Petrarca per i manoscritti andati perduti, in realtà, potrebbe essersi anche sviluppata adempiendo magari a un qualche incarico, nel quale era stato richiesto di recuperare tutto un *corpus* di scritti e documenti che, per maturate necessità storiche, in qualche modo dovevano essere ritirati dalla circolazione.

Il fatto che Petrarca ricordi al Boccaccio i suoi parenti ravennati, a ben vedere, può fare intuire un possibile filo conduttore che unisce il grande Aquinate e il Boccaccio, passando per Iacopo e il suo sogno e per Pietro Giardini.

Da tale punto di vista, forse, si riesce a fare appena più luce anche su certe peculiarità della personalità di Petrarca: un uomo fra due diverse concezioni del mondo; tra Umanesimo e Medioevo, si scrive di solito; o, in alternativa, tra Scolastica e platonismo. Forse, dopotutto, quest'ultima osservazione è la più corretta. O magari, nel profondo, tra esoterismo ed ortodossia ecclesiastica. Tra dottrine esoteriche che per primo Dante riversò in forma letteraria, nei suoi geniali versi carichi di energia, ed una filosofia tomistica.

Come per Dante (a partire, ripetiamo ancora, dal probabile acrostico NATI), le anime scendono nel mondo come «stelle» cadenti per incarnarsi e ritornare nei cieli grazie all'azione redentrice del Cristo-Horus, così per Petrarca le anime sono delle «stelle» tristemente cadute e prigioniere della materia e delle sue passioni (che Palmieri riteneva acquisite dall'anima nel corso della discesa per i vari cieli...ricalcando lo schema dei cerchi infernali danteschi). Il legame con l'origenismo dantesco comincia così ad assumere palpabile consistenza:

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

A qualunque animale alberga in terra,
 se non se alquanti ch'hanno in odio il sole,
 tempo da travagliare è quanto è 'l giorno;
 ma poi che 'l ciel accende le sue stelle,
 qual torna a casa e qual s'anida in **selva**
 per aver posa almeno infin a l'alba.

Ed io, da che comincia la bella alba
 a scuoter l'ombra intorno de la terra,
 svegliando gli animali in ogni selva,
 non ò mai triegua di sospir' col sole;
 poi **quand'io veggio fiammeggiar le stelle,**
vo lagrimando, e disiando il giorno.

Quando la sera scaccia il chiaro giorno,
 e le tenebre nostre altrui fanno alba,
 miro pensoso **le crudeli stelle,**
 che m'hanno fatto di sensibil terra,
 e **maledico il dí ch' i' vidi 'l sole,**
 e che mi fa in vista **un uom nudrito in selva.**

Non credo che pascesse mai per **selva**
 sí **aspra** fera, o di notte o di giorno,
 come costei ch'i 'piango a l'ombra e al sole;
 e non mi stanca primo sonno od alba:
 ché, bench' i' sia mortal corpo di terra,
lo mi fermo desir vien da le stelle.

Prima ch' i' torni a voi, lucenti stelle,
 o tomi giù ne l'amorosa selva,
 lassando il corpo che fia trita terra,
 vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno
 può ristorar molt'anni, e 'n anzi l'alba
 puommi arichir dal tramontar del sole.

Con lei foss'io da che si parte il sole
 e non ci vedess'altri che le stelle,
 sol'una notte, e mai non fosse l'alba;
 e non se trasformasse in verde selva
 per uscirmi di braccia, come il giorno
 ch'Apollo la seguia qua giù per terra.

Ma io sarò sotterra in secca selva,
 e 'l giorno andrà pien di minute stelle
 prima ch' a sí dolce alba arrivi il sole.⁵³⁴

⁵³⁴ *Canzoniere*, a cura di P. Cudini..., 22-3.

Questa sestina (n. XXII) rivela, nella sua essenza profonda, tutta la conoscenza che Petrarca aveva non solo della *Commedia*, ma del suo senso anagogico più nascosto. Ricca di riferimenti tematici danteschi, essa appare tutta incentrata sulle «stelle», che in Dante appaiono anzitutto in chiusura delle tre cantiche:

E quindi uscimmo a riveder le stelle;⁵³⁵

puro e disposto a salire a le stelle;⁵³⁶

l'amor che move e l'altre stelle.⁵³⁷

Su tale misteriosa nostalgia delle stelle ci ha dato dei chiarimenti il dimenticato poema di Matteo Palmieri: per l'insigne politico fiorentino incline all'origenismo, le anime sono stelle cadute dal cielo, incarnatesi per scegliere definitivamente tra bene e male. Abbiamo poi visto che, nel senso anagogico, l'apparizione nel mondo materiale rappresentata dall'acrostico NATI indica, nell'origenismo della *Commedia*, una caduta da quelle stelle che ora il Petrarca osserva nostalgico. Il Dotti interpreta questo ritornare del Petrarca agli astri puntiformi con «il ricordo, già segnalato da Daniello, di Virgilio, *Georg.* I, 251: “illic sera rubens accendit lumina Vesper”; “laggiù il rosseggiante vespero accende le stelle serali”». ⁵³⁸ In realtà, nel contesto in cui se ne parla, centrale è la risalita alle stelle del primo verso della quinta strofa: indiscutibilmente il ritorno «a voi, lucenti stelle» allude al momento della morte, sicché tutta la sestina, che vede il mondo come una «selva | sì aspra e fera» ha come perno fisso la sventura dell'incarnazione nel mondo, la caduta dai cieli alti caratteristica di un marcato gnosticismo. Abbiamo ricordato, nella prima parte della trattazione (nota 149), una antica citazione riportata da Jung: «Io sono una stella che con voi va errando e che risplende sin dalle profondità». ⁵³⁹

⁵³⁵ *Inf* XXXIV, 139.

⁵³⁶ *Pg* XXXIII, 145.

⁵³⁷ *Pd* XXXIII, 145.

⁵³⁸ *Canzoniere*, a cura di U. Dotti, Roma, Donzelli Editore, 2004, 48, nota 4.

⁵³⁹ DIETERICH, *Mithrasliturgie...*

E' questa concezione dell'anima come *astro del ciel*, struggentesi di nostalgia della perduta patria celeste, la carta di identità inconfondibile di uno gnostico. Maledire il giorno in cui si vede il sole, cioè maledire il giorno della propria nascita al mondo (incarnazione) perché lo si vede come una disgrazia, ci riporta alla sventura della nascita nella «selva» come principio dell'avventura di Dante per il regno della dannazione.

Petrarca nell'enigmatica sestina utilizza chiaramente diversi *logoi* danteschi. Al quinto verso della prima strofa, come fa notare lo stesso Dotti, è «probabile l'eco da Dante, *Inf* II, 1-3».⁵⁴⁰ E di nuovo, nota il Dotti, «et io», al primo verso della seconda strofa, ancora ricorda «et io sol uno» di *Inf* II,3. Ma anche il terzo verso della stessa strofa, «svegliando gli animali in ogni selva», osserva lo stesso studioso, ricorda il v. 2 di *Inf* II, «toglieva li animai, che sono in terra».

A questi va aggiunto il «tomi» («precipiti») del secondo verso della quinta strofa, del quale Dotti dice: «E' un hapax. E cfr. Dante. *Inf* XVI, 63 e XXXII, 102».⁵⁴¹ Riguardo a «ne l'amorosa selva» essa viene identificata immediatamente con «quella dei mirti, che accoglie i morti per amore. Cfr. Virgilio, *Aen* VI 440-4 e *Tr. Cup.* I 150».⁵⁴² I versi 28-30 (che un sol giorno...tramontar del sole) costituiscono «una nota sensuale, tipica della sestina», per la quale il Dotti rimanda alle *Rime* di Dante (XLVI, 66-71) e a Propertio, *Eleg.* II 15 37-40, «già segnalato quest'ultimo da Vellutello».⁵⁴³

Di questo odiare il sole, osserva Rosanna Bettarini che

Petrarca interpreta e rovescia l'antiquato *clichè* (odiare il sole / amare il sole), ponendo un «huom selvaggio» che, a dispetto della sua natura di abitatore di ombrose selve (tema disforico, di frustrazione e di solitudine, delle sestine XXII 17-18, «et maledico il dì ch' i' vidi 'l sole | che mi fa in vista un huom nudrito in selva», e CCXIV 33), «s'innamora» e si rallegra del «raggio» o lume (della sapienza, dello spirito), tanta è la forza di Amore. Forse un riflesso del Salmo CIV 19: «eloquium Domini inflammavit eum» (anche *Ps.* CVIII 50).⁵⁴⁴

⁵⁴⁰ *Canzoniere...ibidem.*

⁵⁴¹ *Ivi*, 50.

⁵⁴² *Ibidem.*

⁵⁴³ *Ibidem.*

⁵⁴⁴ R. BETTARINI, «Due rose fresche, e colte in paradiso...» in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, Bellinzona (CH), Edizioni Casagrande, 1997, 104-5.

La «selva» dell'errore nella quale si trova Petrarca, nota il Dotti, non fu solo un *topos* dantesco: egli cita anche la sestina CCXIV dei *R. V. F.*, dove il grande aretino racconta del suo errare in adolescenza, e di come «intrò di primavera in un bel bosco». ⁵⁴⁵ Questo ingresso nel bosco delle delizie carnali si rivelò però aspro e pieno di amarezze, poiché egli aggiunge (vv. 19-24):

Ma, lasso,⁵⁴⁶or veggio che la carne sciolta
fia di quel nodo ond' è 'l suo maggior pregio
prima che medicine antiche o novembre
saldin le piaghe h' i' presi in quel bosco
folto di spine, ond' i' ò ben tal parte,
che zoppo n' esco, e 'ntravi a sì gran corso.

Un dato filologico importante è rappresentato dal periodo di composizione della sestina XXII, che è quello avignonese (1326-37); un elemento che colloca il componimento, ricco di rimandi danteschi, nel periodo in cui il Petrarca era a contatto stretto con la corte papale. I rimandi con la *Commedia* sono continui, e solo dopo aver intravisto una struttura origenista nel poema, finalmente, possiamo cogliere nel platonismo di Petrarca rimandi continui al capolavoro dantesco che, evidentemente, l'autore del *Canzoniere* conosceva in profondità; non solo nei primi tre sensi, letterale, allegorico e morale, ma anche dal punto di vista anagogico.

Per molto tempo ancora del quarto senso della *Divina Commedia* non si parlerà più: tutto verrà conservato, forse secretato «in certi forzieri», e i commenti si limiteranno ad interpretazioni sugli aspetti più appariscenti dei canti.

Bisognerà attendere Matteo Palmieri con il suo eccentrico *Città di Vita* per vedere uscire dal buio la questione origenista che Petrarca potrebbe aver mantenuto occultata, limitandosi a riferimenti in qualche breve componimento; riferimenti che, da soli, non potevano far sospettare i lettori inesperti.

Vero è, ad ogni modo, che l'origenismo dantesco aveva già prodotto i suoi effetti in Petrarca, che, nella sestina XXII, innesta tanti elementi esoterici del poema: la discesa dalle stelle, la caduta nella selva del mondo con le sue passioni (concetti tradotti exotericamente da Palmieri) e finalmente il ritorno alle stelle da cui le anime provengono, evento che segnerà la fine dei “NATI” alla «secca selva».

⁵⁴⁵ V. 6.

⁵⁴⁶ Cfr. *Inf*I, 28: *Poi ch' ei posato un poco il corpo lasso...*

Dopo Petrarca e Palmieri il silenzio; solo un filo di quella tradizione, smarrita e priva di riferimenti nella cacofonia del mondo profano, attraverserà i secoli con un'eredità frammentata, per arrivare, nel secolo XX, all'*Esoterismo di Dante* di Guénon: un'opera imperfetta e magari anche fideistica, certo, ma che dimostra forse da un lato la genialità del pensatore francese, che si cimentava col poema dantesco senza averne trovato gli elementi esoterici, semplicemente con valutazioni qualitative; dall'altra il curioso saggio rivelava, in fondo, che quella tradizione antichissima che passava per Dante, in determinati ambienti - pur se in maniera confusa - si era conservata nella sua organicità.

Guénon infatti fu in grado di delineare, almeno nelle linee generali, una struttura nascosta nella quale egli non riusciva ad identificare l'origenismo, ma che comunque poteva fornire spunti per nuove ricerche.

Purtroppo, fuori da pochi circoli di iniziati, il mondo moderno non era più in grado di ritrovare e di percorrere quel sentiero (e forse non voleva nemmeno provarci). Non che vi fosse una colpa, semplicemente troppo lunga era stata la notte dell'esoterismo cristiano, perché si trovasse il coraggio per avventurarsi per vie insolite, a rischio di venir presi forse per studiosi poco seri, o anche magari non del tutto sani di mente. I tentativi di analisi di questo tipo, da Foscolo a Pascoli e ancora dopo, furono fortemente scoraggiati, sia perché da un lato si andavano ad erodere le sicurezze pastorali sulle quali poggiava l'istituzione religiosa; sia perché, sul piano laico ed anticattolico, entravano in crisi i parametri illuministici sui quali la modernità aveva edificato i suoi pregiudizi nei confronti del Medioevo e del suo pensiero.

Un involontario ma grande influsso negativo potrebbe averlo avuto Durkheim, poiché egli considerava le società primitive come caratterizzate da uniformità intellettuale. Corollario implicito della sua tesi poteva essere che un singolo uomo medievale non avrebbe mai avuto la capacità di sviluppare un pensiero autonomo, differente da quello della maggioranza.

Lo sviluppo minore delle individualità, l'entità più ridotta del gruppo, l'omogeneità delle circostanze esteriori, tutto contribuisce a ridurre al minimo le differenze e le variazioni. Il gruppo realizza in modo irregolare un'uniformità intellettuale e morale, di cui troviamo soltanto rari esempi nelle società più avanzate. Tutto è comune a tutti.⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ E. DURKHEIM, *Le forme elementari della vita religiosa*, tr. it., Milano, Ed. di Comunità, 1963, 7.

Danno ancora maggiore è venuto all'ermeneutica dal Circolo di Vienna (che si può porre agli antipodi del contemporaneo guenonismo), in un periodo dopo il quale la *Divina Commedia* diviene quasi un poema oscuro, e l'unico spazio di indagine ancora davvero lecito rimane, monodimensionalmente, quello storico-filologico. Nel «Manifesto» del 1929, che può emblematicamente essere considerato l'atto col quale si incoraggiano gli intellettuali a divenire ciechi e sordi, si legge che scientificamente non c'è

profondità alcuna; ovunque è la superficie: tutta l'esperienza costituisce una intricata rete, talvolta imperscrutabile e spesso intelligibile solo in parte. Tutto è accessibile all'uomo e l'uomo è la misura di tutte le cose. In ciò si riscontra un'affinità con i sofisti, non con i platonici; con gli epicurei, non con i pitagorici; con tutti i fautori del mondano o del terreno.⁵⁴⁸

E invece, malgrado la cieca fiducia del neopositivismo nei propri assiomi, il senso anagogico della *Commedia* è rimasto un enigma inviolabile laddove la fenomenologia avrebbe potuto consentire di gettare un pò di luce almeno sin dal 1917, anno dell'uscita di *Il Sacro* di Rudolf Otto: a voler vedere tutto come «superficie» (posizione lecita, certo) si può anche rischiare di divenire superficiali...

Invano Guénon – che, inascoltato, svelò qualitativamente la struttura del poema dantesco – provò a mettere in guardia il mondo moderno, soprattutto cattolico, quando sul Medioevo commentava: «così sconosciuto dai moderni, i quali sono incapaci di comprenderne il contenuto spirituale, tanto che quest'epoca appare loro certamente assai più estranea e lontana che non l'antichità “classica”».⁵⁴⁹

Scritto due anni prima del *Wissenschaftliche Weltanschauung* di Praga della Scuola di Vienna (1929), *La crisi del mondo moderno* era, per parafrasare ancora una volta lo stesso versetto, voce che grida nel deserto; non solo per la sordità dei citati ambienti religiosi, ma anche per quella di un cattolicesimo che non aveva più un legame ermeneutico con le sue radici. «*Si può dunque affermare*», scriveva Guénon,

che almeno nel Cattolicesimo la tradizione si è conservata integralmente, fuor da ogni presa dello spirito moderno? Non sembra,

⁵⁴⁸ H. HALN, L. CARNAP, O. NEURATH, *La concezione scientifica del mondo (1929)*, tr. it., Bari, Pasquinelli Laterza, 1979, 7.

⁵⁴⁹ R. GUÉNON, *La crisi del mondo moderno...*, 34-35.

putroppo, che proprio così stiano le cose: o, per parlare più esattamente, se il deposito della tradizione è restato intatto, il che è già molto, è però assai problematico che il suo senso profondo sia ancora compreso veramente, sia pure da una esigua élite [...]. È dunque probabile che si tratti di quel che noi vorremmo chiamare una conservazione allo stato latente, permettente sempre, a coloro che ne sono capaci, di ritrovare il senso della tradizione, perfino nel caso in cui nessuno ne fosse più cosciente.⁵⁵⁰

La *Divina Commedia* rende sempre più manifesta la necessità di affiancare, nel caso dei medievali, una vera scienza ermeneutica (come quella relativa ai testi biblici) alla filologia che, da sola, non consente di penetrare la patina di mistero del senso anagogico poema. Prima di chiudere questa trattazione per lasciare spazio all'*Appendice* con l'analisi di alcuni acrostici, noi ringraziamo i lettori per la loro pazienza e speriamo di essere riusciti a comunicare un poco di quella grande emozione che ci ha accompagnati man mano che procedevamo lungo una via per secoli «smarrita», chiedendo perdono per tutti gli errori e le imperfezioni.

Rileggiamo così, ancora una volta, le opere di quel tempo, cercando di ripercorrere palmo a palmo i sentieri interiori per i quali l'Eterno Femminino ha condotto Dante ad altri autori, guidandoli nei momenti di luce e nelle notti dell'anima, talvolta fino ad esigere da loro ogni risorsa, ogni energia per un'arte al servizio della fede.

In questo modo appariranno magari, in terzine già molte volte lette, particolari dei quali prima non sospettavamo nemmeno l'esistenza.

E' probabilmente questo il messaggio che giunge a noi da quella gente lontana; un messaggio che appare un po' l'essenza vera del pensiero medievale: le 'verità' che crediamo, e delle quali ragioniamo, non originano dalla mente, ma procedono dal nostro cuore. Quando avremo intimamente fatto nostra questa «rivoluzione copernicana» che inverte il nostro punto di vista "tradizionale", forse, per incanto, noi moderni ci accorgeremo di aver oltrepassato il fondo dell'abisso e di esserci capovolti per trovarci, come il grande fiorentino, all'inizio di un nuovo cammino e finalmente pronti *a salire alle stelle*.

⁵⁵⁰ R. GUÉNON, *La crisi del mondo moderno...*, 94.

APPENDICE

Coscienti dell'incompletezza di questa pur lunga trattazione, non possiamo soffermarci ulteriormente se non su alcuni elementi che meritano un'attenzione tutta particolare. Tali elementi non possono che essere alcuni degli acrostici, sui quali la struttura esoterica della *Commedia* si basa.

Non tutti possono venire discussi qui in dettaglio. Ci accontentiamo di mettere in evidenza quelli emblematici, che pongono in risalto alcune peculiarità anagogiche del poema dantesco.

Una sezione è dedicata infine agli acrostici più complessi eppure più affascinanti: quelli che svelano in Dante uno sperimentalismo che abbiamo definito proto-simbolista, e che davvero sembrano anticipare il Movimento francese di Baudelaire e Mallarmé di cinquecento anni, pur se non a quel livello estremo di destrutturazione semantica. Da un proto-simbolismo elementare come quello di PESCE e di PREESISTO (o del possibile CVPO OM), gradualmente, la poesia dantesca raggiunge i suoi vertici negli acrostici inversi più difficili e contemporaneamente più affascinanti. Proprio tali acrostici inversi aprono ulteriori e coinvolgenti prospettive di ricerca, e dinanzi a questa vastità di orizzonti che si prospettano a chi vorrà andare avanti lungo la via anagogica, noi risparmiamo ogni ulteriore parola e procediamo con la terza ed ultima parte.

**L'acrostico CAOS di *Pg* XIX: il disordine *converso al mondo* e la
tensione dell'uomo tra le passioni e la brama di potere**

Degli acrostici diretti – scritti cioè dall'alto al basso – uno, secondo noi, quello che merita maggiore attenzione è CAOS, presente alle iniziali di tutte le terzine, ai vv. 70-79 del canto XIX:

Com' io nel quinto giro fui dischiuso,
vidi gente per esso che piangea,
giacendo a terra tutta volta in giuso.

Adhaesit pavimento anima mea
sentia dir lor con sì alti sospiri,
che la parola a pena s'intendea.

«**O** eletti di Dio, li cui soffrir
e giustizia e speranza fa men duri,
drizzate noi verso li alti saliri».

«**S**e voi venite dal giacer sicuri,
e volete trovar la via più tosto,
le vostre destre sien sempre di fori».

Così pregò 'l poeta, e sì risposto
poco dinanzi a noi ne fu; per ch'io
nel parlare avvisai l'altro nascosto,
e volsi li occhi a li occhi al signor mio:
ond' elli m'assentì con lieto cenno
ciò che chiedea la vista del disio.

Questo acrostico, rivelatorio già di per sé della portata cosmologica del poema, andrebbe in realtà inquadrato contestualmente assieme agli altri due acrostici del canto. Il primo di essi è OLISS - probabile errata traslitterazione di Ὀδυσσ- - che verosimilmente Dante poteva aver trovato 'da qualche parte', in un testo a noi non pervenuto.⁵⁵¹

«**O** Virgilio, Virgilio, chi è questa?»,
fieramente dicea; ed el venìa
con li occhi fitti pur in quella onesta.

L'altra prendea, e dinanzi l'apria
fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre;
quel mi svegliò col puzzo che n'uscita.

Io mossi li occhi, e 'l buon maestro: «Almen tre

⁵⁵¹ Stessa cosa potrebbe dirsi del possibile acrostico inverso EINOS, che tratteremo oltre.

voci t'ho messe!», dicea, «Surgi e vieni;
troviam l'aperta per la qual tu entre».

Sù mi levai, e tutti eran già pieni
de l'alto di i giron del sacro monte,
e andavam col sol novo a le reni.

Seguendo lui, portava la mia fronte
come colui che l'ha di pensier carca,
che fa di sé un mezzo arco di ponte;

Il secondo acrostico da considerare è l'unico acrostico doppio individuato, e cioè IUL. Esso, teoricamente (visto che si parla di acque), potrebbe essere decifrato come l'abbreviazione di “acqua iulia”.

In realtà, qui il significato sembra essere chiaro: il tema centrale dovrebbe essere la ierocrazia, perché a parlare è un papa, e le terzine sono incentrate sull'esercizio del potere politico da parte di sacerdoti. Si parla appunto di ecclesiastici che, contro l'insegnamento evangelico, *danno a Dio quel che è di Cesare*: Ottobuono Fieschi, dei conti di Lavagna, eletto papa col nome di Adriano V nel 1276, fu pontefice per appena 38 giorni.

Per qualche misteriosa ragione, notava Umberto Bosco, Dante confuse questo personaggio con Adriano IV, il pontefice che, sulla base della testimonianza di Giovanni di Salisbury, aveva «denunciato la spinosità e il peso del pontificato man mano che era salito più in alto nella gerarchia».⁵⁵²

Intra Siestri e Chiaveri s'adima
Una fiumana bella, e del suo nome
Lo titol del mio sangue fa sua cima.
Un mese e poco più prova' io come
pesa il gran manto a chi dal fango il guarda,
che piume sembran tutte l'altre some.
La mia conversione, omè!, fu tarda;
ma, come fatto fui roman pastore,
così scopersi la vita bugiarda.

La C di CAOS (al v. 70) è equidistante dalla seconda S di OLISS (v. 40) e dalla I di IUL (v. 100). Questo vuol dire, secondo noi, che la natura di CAOS deve essere individuata in funzione del portato semantico degli altri due acrostici. Come già abbiamo detto, per interpretare il significato di questo elemento mitico fra avari e prodighi dobbiamo tornare al canto XII dell'*Inferno*, laddove Virgilio,

⁵⁵² T. DI SALVO in *La Divina Commedia*, II..., 338.

istruendo Dante, spiegava perché lì, nel settimo cerchio, in un punto era franata la roccia.

Così prendemmo via giù per lo scarco
di quelle pietre, che spesso moviensi
sotto i miei piedi per lo novo carco.
Io già pensando; e quei disse: «Tu pensi
forse a questa ruina, ch'è guardata
da quell'ira bestial ch'è ora spensi.⁵⁵³

E' significativo che la «ruina» si trovi a poca distanza dal Minotauro, simbolo emblematico dell'abbruttimento. Dove la degenerazione è massima, dove il degrado dell'uomo tocca il minimo creando un punto di tangenza con l'animalità, proprio lì il Cristo pone un "prima" e un "dopo": il tempo entra nell'eternità, e l'inferno, che prima non aveva mai visto entrare un raggio di santità, è ad un tratto sconvolto dalla discesa del Cristo-Helios.

Egli, seme benedetto del Padre celeste, "svergina" giunge nell'utero della Terra-Madre (su questo aspetto ci siamo già più volte e lungamente soffermati) scardinandone la tremenda porta (*Inf* III), come per suggellare l'evento imenaico destinato a trasformare la creazione intera; ed anche, originariamente, dando un futuro a quel luogo fino ad allora del tutto privo di speranza.

Ricordiamo le parole di Virgilio, che raccontava:

Or vo' che sappi che l'altra fiata
ch'è discesi qua giù nel basso inferno,
questa roccia non era ancor cascata.
Ma certo, poco pria, se ben discerno,
che venisse colui che la gran preda
levò a Dite del cerchio superno,
da tutte le parti l'alta valle feda
tremò, sì, ch'è pensai che l'universo
sentisse amor, per lo qual è chi creda
più volte il mondo in caosso converso.⁵⁵⁴

Virgilio dunque ricorda che, la prima volta che attraversò quei luoghi spinto dall'incantesimo dall'«Eritón cruda» (cfr. *Inf* IX, 22-7), la roccia non era ancora franata. Il terremoto che accompagnò l'arrivo del Cristo trionfante fu un

⁵⁵³ XII, 28-33.

⁵⁵⁴ XII, 37-43.

terremoto, lo ripetiamo, di nuova creazione, poiché è al momento della generazione che tutte le cose sono sottomesse al caos.

Egli parla espressamente di «mondo in *caòsso* converso». La nota correzione di *caos* in *caòsso* fatta dal Petrocchi – nonostante tutti i testimoni riportassero la prima voce – parrebbe in realtà, come già detto, filologicamente non lecita. Uguccione riporta *Chaos* nelle sue *Derivationes*; ma, soprattutto, il termine si trovava, come già detto, nelle *Metamorfosi*.

In questi versi dell'*Inferno*, in realtà vi dovrebbe essere proprio “caos”, e già questo può essere intuito dall'acrostico del canto XIX del *Purgatorio*. Ma proprio le terzine di quest'ultimo canto mostrano ancor più la coerenza di queste conclusioni: se, infatti, nel canto infernale Virgilio raccontava di un mondo *in caòsso converso* (mantenendo ancora il termine scelto dal Petrocchi), nel canto XIX degli avari e prodighi abbiamo invece il rovesciamento, per contrappasso: abbiamo cioè Caos converso al mondo!

Infatti, le anime di avari e prodighi giacciono a terra bocconi (si tratta di «gente... | giacendo a terra tutta volta in giuso» come si legge ai vv. 71-72). Qui la pena «de l'anime *converse*» (v. 116), cioè convertite, è di stare legati mani e piedi e «distesi», con la faccia volta verso il terreno. O, per così dire, “conversi al mondo”.

Ciò fa ricordare i versi del canto infernale, perché se li Virgilio ricordava, alludendo alla dottrina di Empedocle, il mondo «in caòsso converso», ora nell'acrostico del canto XIX del *Purgatorio* troviamo il Caos “converso al mondo”.

Abbiamo dunque una ripresa al contrario propria dei processi cosmologici. Caos è l'avarò e prodigo per eccellenza, è l'identificazione dell'avarizia da una parte e della prodigalità dall'altra; è l'essenza stessa dello squilibrio (uno squilibrio che si manifesta nella smodatezza delle passioni, OLISS e IUL), della sperequazione che impedisce agli uomini di trovare un'armonia. Egli, identificato in una realtà cosmica, è lì, nascosto tra le anime penitenti. Se ne percepisce però la presenza.

Infatti Dante coglie la sua presenza «nel parlar» (v. 84), e cioè lungo i versi. E' questa, come si può dedurre a posteriori dall'acrostico, la corretta interpretazione del passo. Si è invece sempre ritenuto che «nel parlar avvisai l'altro nascosto» si riferisse al personaggio che Dante fa entrare in scena ai vv. 88-90:

Poi ch'io potei di me fare a mio senno,
trassimi sovra quella creatura

le cui parole pria notar mi fenno [...]

Pochi versi dopo la «creatura» si rivela essere il già citato pontefice Adriano V. Si è pensato che *sì risposto dinanzi a noi ne fu* fosse da collegarsi con *l'altro nascosto*, e che entrambi si riferissero a papa Adriano V. In realtà, se anche il papa fa sentire la sua voce pochi versi prima, fornendo indicazioni ai due poeti, con *l'altro nascosto* Dante non si riferisce a lui. Anzitutto perché Adriano, anche se potrebbe essere col capo chino sul terreno, non è affatto nascosto. È lì, come tutti gli altri, ben visibile! Tanto è vero che Dante lo vedrà benissimo al v. 90, e precisa che lo distinse dalla masa solo perché parlò. Ma non è nascosto. Nascosto è invece Caos: è celato nella nella moltitudine che espia il suo peccato, e Dante si accorge della sua presenza *nel parlar*, e dunque lungo i versi. Solo udendo a lungo egli sembra accorgersi di Caos, che, per contrappasso, è ora lui stesso “converso al mondo”, inchiodato al suolo; egli ancora si fa sentire come una forza viva, pur se ormai impedita nel movimento: una forza che, nel cerchio, attende finalmente di venire trasformata in armonia cosmica.

Si spiegherebbe dunque perché il comportamento misterioso di Dante, che rivolge *li occhi alli occhi* (v. 85), che risulta comunque meno strano di quello di Virgilio, che *assenti con lieto cenno* (v. 86). Non si vede ragione altrimenti, nel contesto, perché l'altissimo e solenne poeta debba mostrarsi troppo lieto, in un atteggiamento che qui sarebbe poco serio, se non perché davanti a loro appare presente ciò *che chiedea la vista del disio* (v. 87), come una speranza realizzata.

Questo caos mitico agisce egualmente (equidistanza di CAOS da OLISS e IUL) attraverso gli istinti passionali umani e la brama di potere; ed è questa l'azione dell'ammaliatrice (v. 58: «strega»), una fattucchiera vista da uno stato di esistenza superiore (poiché, come spiegato, l'equivalente del canto XX dell'*Inferno* è il XIX del *Purgatorio*, non contando il proemio della prima cantica).

Come ultima osservazione – ma si è già accennato qualche riga sopra e in precedenza, nel corso della trattazione – ci sentiamo in dovere di affermare che la correzione del Petrocchi in Inf XII (caòsso o caòsse al posto di caos), operata contro tutti i testimoni, dovrebbe essere attentamente valutata.

In questo pur breve ma assai pertinente acrostico Dante riporta la voce dotta, ed è ragionevole pensare che, se nel XIX canto del *Purgatorio* egli si riferisce al Caos dei miti, allo stesso Caos doveva alludere citando il terremoto di ‘ri-fondazione’ cosmica.

Dunque il passo del canto infernale dovrebbe forse essere riesaminato, per valutare l'opportunità o meno di restituire ai lettori il testo così come ci è giunto

attraverso i secoli: con un termine forse niente affatto sbagliato, quasi si trattasse di una correzione operata dopo la morte di Dante; bensì corretto e scelto opportunamente dal grande poeta, perché esso appare come una chiave essenziale per giungere alla comprensione del poema nella sua essenza origeniana, in virtù della quale dal caos originato dal peccato si giungerà alla fine all'ordine e all'armonia nel mondo redento e cristificato.

L'acrostico inverso PESCE di *Pd V*, 97-109

Il primo acrostico inverso che qui presentiamo è quello la cui evidenza balza agli occhi con un colpo d'occhio: esso presenta semanticamente semplice, e con una struttura lineare, essendo presente in cinque terzine consecutive. Cronologicamente, esso fu il primo segnalato,⁵⁵⁵ e subito venne affiancato a quelli la cui esistenza è data universalmente per certa, cioè VOM e LVE. Lo abbiamo già riportato in precedenza, ma lo riprendiamo qui più in dettaglio:

E se la stella si cambiò e rise,
 qual mi fec'io che pur da mia natura
 trasmutabile son per tutte guise!
Come 'n **peschiera** ch'è tranquilla e pura
 traggonsi i **PESCI** a ciò che vien di fori
 per modo che lo stimin lor pastura,
sì vid'io ben più di mille splendori
 trarsi ver' noi, e in ciascun s'udia:
 «Ecco chi crescerà li nostri amori».
E sì come ciascuno a noi venìa,
 vedeasi l'ombra piena di letizia
 nel folgór chiaro che di lei uscia.
Pensa, lettor, se quel che qui s'inizia
 non procedesse, come tu avresti
 di più savere angosciosa carizia;

Se non si tiene presente l'impostazione di fondo della *Commedia*, che prevede una inversione di moto, un ritono all'origine dopo il capovolgimento nel fondo dell'inferno, è difficile postulare l'esistenza di acrosici scritti dal basso verso l'alto (non presenti appunto nella prima cantica): ciò spiega perché esso sia sfuggito nei secoli a tutti i lettori e commentatori. Per noi che adesso, invece, vediamo il poema come la descrizione di una apocatastasi cosmica, l'esistenza di determinati elementi risulta intuibile o almeno giustificabile. Prendendo l'espedito della scrittura dal basso verso l'alto dal *De Consolatione philosophiae*, Dante adatta via via ai contesti l'espedito.

In questo caso – ma ne parleremo bene in seguito – riusciamo già a vedere nelle terzine un espedito che potremmo veramente definire 'proto-simbolista': con l'andare dell'occhio verso l'alto, infatti, Dante cerca di comunicare

⁵⁵⁵ Nella già citato articolo per l'«Electronic Bulletin of the Dante Society of America», *Pesce...*

l'immagine dei pesci che, dai fondali, salgono verso la superficie dell'acqua perché attratti dalla pastura «a ciò che vien di fori».

Tuttavia, l'acrostico è PESCE e non, al plurale, PESCI: con questo espediente magistrale Dante, secondo noi, Dante potrebbe anche voler rendere la comunione d'amore e la vicendevolezza dei rapporti tra gli spiriti; perché, se egli costituisce per i beati un vero e proprio nutrimento, la stessa cosa – lascia intendere implicitamente - può dirsi delle anime celesti nei suoi confronti: esse compaiono dall'abisso di luce e vanno avvicinandosi a Dante come pesce verso il cibo, ma anche il poeta, mentre 'sale' verso altezze superiori, è attirato come un pesce verso quelle anime fulgenti, del cui incontro e delle cui parole è ansioso di nutrire il suo spirito (vv. 112-13: «E per te vederai, come da questi | m'era in disio d'udir lor condizioni»).

Queste terzine si mostrano, lo ripetiamo, come un incomparabile esempio della capacità del sommo poeta fiorentino di descrivere per analogia le profondità dell'amore cristiano come *'agape'*. L'acrostico inverso, con suggestioni che richiamano movimenti di salita e, allo stesso tempo, tentano di comunicare l'irresistibile anelito alla carità verso Dante pellegrino, è portatore anzitutto di messaggi visivi, che consistono principalmente in immagini di luce e di movimenti veloci; immagini che hanno lo scopo di creare nel lettore un panorama nel quale ciò che domina è un'incontenibile gioia.

La luce sovrumana nella quale le «ombre» del V canto sembrano immerse, come nell'«acqua il pesce andando al fondo»,⁵⁵⁶ secondo una similitudine che Dante aveva utilizzata per le anime penitenti avvolte dal fuoco, attira invece Dante sempre più verso le profondità di quella gioia. Proprio in questa implicita antitesi, *Dante che 'emerge' alla luce/«ombre» 'immerse' nella luce*, il poeta cerca di figurare l'azione della grazia, che agli occhi del poeta pellegrino si traduce in una organica composizione di luci, sorrisi e armonici movimenti geometrici che eleva l'anima e la 'avvolge'.⁵⁵⁷

Richard Lansing, fornisce una bella descrizione della scena, partendo dall'importanza che, nel medioevo, veniva data alla simbologia del cerchio in quanto connessa all'idea della perfezione divina; le anime che si avvicinano a Dante

⁵⁵⁶ Pg XXVI, 135.

⁵⁵⁷ A. SORO, *Pesce...*

suggesting in their movement the barest outline of a ring as they are compared to fish that surround a piece of bait and from time to time take nips at it, leaving the periphery of a circle and moving to its center along lines which suggest the spokes of a wheel⁵⁵⁸.

Il procedere simmetrici, però, non dà l'impressione di rigidità, anzi: l'impressione è quella di un *guizzare*.

Lansing scrive che tali anime lucenti «disappear swiftly, “quasi velocissime faville” (...) (Par. VII, 7)».⁵⁵⁹ Bisogna aver osservato salire le scintille da una fiamma per sapere che la loro ascesa, per effetto dei caotici spostamenti d'aria ascensionale indotti dal calore, appare simile al guizzare sinuoso e veloce dei pesci. In questo caso, il movimento è espressione dinamica di una felicità che per prima avvolge Beatrice. Ella diviene improvvisamente raggianti di spirituale letizia quando oltrepassano il cielo della Luna e giungono a quello di Mercurio e, anzitutto lei e poi Dante, riflettono la luce che viene promanata sempre più man mano che ci si avvicina all'Empireo.⁵⁶⁰

Dante si serve della catacresi per associare il cambiamento improvviso della «stella» che «rise» per l'aumento della luminosità al guizzare dei pesci. La luce - di provenienza divina - che simbolicamente rappresenta la verità che «trasforma» gli esseri, d'improvviso rende Dante partecipe di una metamorfosi, di una vera *trasmutazione*:

E se la stella si cambiò e rise,
qual mi fec'io che pur da mia natura
trasmutabile son per tutte guise!

La luce diviene quasi sinonimo di gioia; le figure scompariranno, si perderanno in quel mare di letizia, e Dante rimarrà rapito dalla felicità promanata dai volti di Beatrice e delle altre anime beate. In quell'abisso di gaudio le identità sembreranno sparire, e con difficoltà Dante riuscirà ad identificare gli spiriti per quel che furono in terra. L'unica cosa importante, ormai, è la luce divina che trasforma. «La luce è l'impalpabile motore della mistica raggiera, con il

⁵⁵⁸ R. LANSING, *From image to idea, a study of the simile in the Dante's Commedia*, Ravenna, Longo, 1977, 156.

⁵⁵⁹ Ivi, 157.

⁵⁶⁰ *Pesce...*

“guizzare” di gioia, e “their radiance is so luminous that they conceal completely any evidence of earthly features”».561

Una scena del canto XVII del *Purgatorio* (vv. 40-42), può essere posta in associazione tematica con quella del V canto del *Paradiso* che stiamo considerando; in tale scena, Dante si sveglia dal sonno e rimane abbagliato dalla luce nella quale un angelo è immerso:

Come si frange il sonno ove di butto
nova luce percuote il viso chiuso,
che *fratto guizza* pria che muoia tutto.

La terna *luce-pesce-guizzo* costituisce così un *topos*, col quale Dante suole comunicare al lettore comunicare l’accecante ‘aspetto’ della verità.562

Colpisce il fatto che egli preferisca utilizzare una simbologia d’acqua piuttosto che una aerea: dove la similitudine teologica sarebbe più efficace se avesse per protagonisti degli uccelli - creature leggere e che si elevano verso l’alto cielo - il poeta fiorentino predilige piuttosto i pesci. Questi animali d’acqua sono i più idonei a descrivere il lieto «guizzare» originato dalla progressiva riconquistata purezza, ed anche l’«danza» con la quale tali anime si congederanno. Dunque il paragone con una «peschiera ch’ è tranquilla e pura» esprime la serenità di un’anima, trasformata nella calma di una sublime contemplazione, che quasi passa dalla caotica *tiamat* terrena ad acque di una calma sovrumana.563

Nell’abisso di gioia, sono le relazioni a caratterizzare, a dare un ruolo ai personaggi: in questa maniera Dante stesso diviene «pastura» per le anime beate, e lui per loro PESCE. Ma, come detto, può apparire verosimile anche l’opposto: egli parrebbe allo stesso tempo un PESCE che accorre alla «pastura» celeste. E’

561 R. LANSING, *From image...*, 157 in *Pesce...*

562 Ricordiamo che Cristo abbagliò e rese cieco Paolo, come si legge in At 9, 3-9, ed una luce «circumfulsit» l’apostolo; lo avvolse, come avvolte in essa sono le anime del canto dantesco: «...et cum iter faceret contigit ut adpropinquaret Damasco et subito circumfulsit eum lux de caelo et cadens in terram audivit vocem dicentem sibi Saule Saule quid me persequeris qui dixit quis es Domine et ille ego sum Iesus quem tu persequeris sed surge et ingredere civitatem et dicetur tibi quid te oporteat facere viri autem illi qui comitabantur cum eo stabant stupefacti audientes quidem vocem neminem autem videntes surrexit autem Saulus de terra apertisque oculis nihil videbat ad manus autem illum trahentes introduxerunt Damascum et erat tribus diebus non videns et non manducavit neque bibit».

563 *Pesce..*

questa la circolarità dell'amore cristiano, in virtù della quale ognuno funge da fonte di amore e da oggetto di carità.

L'acrostico, allora, andrebbe forse visto come un sopraffino espediente di tornitura, che va a completare e a rifinire un abbozzo nel quale i legami fra i personaggi sono determinati da messaggi visivi e da movimenti di una geometricità teofanica. Il corpo, che sino ad allora si era rivelato nostalgico della propria carnalità, diviene semplicemente un'«ombra» che, per la letizia, irradia un «folgór chiaro». Ma, all'interno di quel brillio di gioia, ancora, permangono quasi inconsistenti le *umbrae inferorum* di pagana memoria, insignificanti resti di quel che gli uomini erano in vita, che attendono di essere rivestiti del corpo glorioso; un corpo che dia una consistenza glorificata a quell'«ombra» ormai divenuta 'pesante' per la nuova vita spirituale (si noti il paradosso, reso dall'«ombra» al v. 107 e dal «folgór chiaro che di lei uscia» al v. 108).⁵⁶⁴

Tuttavia, il colmo della gioia non è ancora raggiunto. Senza il corpo, in assenza di coinvolgimento della carne redenta, tutta la scena di letizia lascia trasparire anche un vago senso di trepidante attesa, nella speranza futura di un ricongiungimento con quella sede dei sensi che nella vita terrena può veicolare il peccato, ma che nella perfetta realizzazione celeste è quasi «pietra angolare» per elevarsi alle altezze vertiginose della felicità in Dio:

Coloro che dimorano nell'aldilà attendono il corpo della resurrezione, che li porterà allo stato definitivo; ed è estremamente significativo che questo ardente desiderio sia espresso nel cielo del Sole, dove dimorano i maestri della verità. Questo dimostra quanto la vita dello spirito sia legata alla materia....⁵⁶⁵

In attesa di quella vita perfetta, le anime celesti avvertono il bisogno irresistibile di alimentarsi della carità: Dante stesso, dunque, è per loro nutrimento in grado di accrescere la comunione spirituale, come si può dedurre dal v. 105, allitterato tre volte allo scopo aumentarne il risalto. In virtù di questa necessità degli spiriti, tutte le anime accorrono veloci in direzione di Dante, allo scopo di alimentare la propria anima per mezzo della carità nei confronti del pellegrino giunto tra loro.

⁵⁶⁴ *Pesce...*

⁵⁶⁵ A. M. MORACE, *Il tema del corpo nell'Antipurgatorio*, in *Purgatorio e Purgatori* (atti del convegno, Sassari, 23-26 novembre 2005), a cura di G. Pissarello e G. Serpillo, ETS, 2006, 81.

Per finire, è da notare che Dante sembra suggerire al lettore la presenza di un elemento nascosto, così da invitarlo alla ricerca dell'acrostico. L'espedito scelto genera l'effetto di una *mise en abîme*:

*P*ensa, lettor, se *quel che qui s'iniz*
non procedesse, come tu avresti
di più sàvere angosciosa carizia!

Il soggetto qui sono innanzi tutto le anime in quanto PESCE, poiché, con la *P*, ciò che *s'iniz* al v. 109 è lo stesso acrostico inverso. D'altra parte, per la possibile circolarità semantica di queste terzine, il soggetto può essere anche, cambiando il punto di vista, lo stesso Dante (e allora le anime divengono complemento), che viene attirato dalla visione di beatitudine.

Il poeta potrà finalmente andare oltre ed immergersi in quel mare di beatitudine; un mare che è quasi come un liquido amniotico, dove le creature che rinascono a nuova vita (ed il pesce è appunto simbolo di rinascita e rigenerazione spirituale⁵⁶⁶ si scoprono finalmente libere di esplorare le gioiose profondità abissali della vita comunitaria in Dio.⁵⁶⁷

⁵⁶⁶ «[...] les chrétiens “naissent à la vie éternelle par le baptême”, comme disait déjà Tertullien. C'est pourquoi ils seront très rapidement figurés par de petits poissons» (E. URECH, *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Neuchâtel (Switzerland), Delachaux & Niestlé S. A., 1972, 152). Ricordiamo che l'acrostico *PESCE* ha un antecedente famoso nell'acrostico greco *ΙΧΘΥΣ*, che sta per “*Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ*”, “Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore”.

⁵⁶⁷ *Pesce...*

L'acrostico inverso ECATE di *Pg* XXVIII, 25-37: l'identità nascosta di Matelda

Se PESCE fu il primo acrostico la cui esistenza venne riconosciuta – e fu forse quello di evidenza immediata – dobbiamo dire che anche ECATE, in *Pg* XXVIII, 25-37, si presentò con la sua notevole evidenza sin da subito.⁵⁶⁸ Anch'esso presente ad ogni terzina, posto in contesto assai appropriato, si mostrava in grado di dare una risposta ai dubbi e alle incertezze che sempre avevano accompagnato l'enigmatica «bella donna» che accompagna Dante alle acque del Leté.

Prima di soffermarci sull'acrostico, ricordiamo che il fiume mitico è menzionato (oltre che, ancor prima, in Platone) anzitutto nell'*Eneide*, dove è narrato:

Interea videt Aeneas in valle reducta
seclusum nemus et virgulta sonantia silvae
Lethaeumque domos placidas qui praenatat amnem. ⁵⁶⁹

Nell'opera virgiliana il fiume conserva i riferimenti platonici (che poi filtreranno nello stesso origenismo) perché, vi si legge, a partire dalle parole di Museo, il mitico padre della poesia:

«Nulli certa domus; lucis habitamus opacis
riparumque toros et prata recentia rivis
incolimus. Sed vos, si fert ita corde voluntas,
hoc superate iugum et facili iam tramite sistam».
Dixit et antem tulit gessum camposque nitentis
desuper ostentat ; dehinc summa cacumina linquont.
At pater Anchises penitus convalle virenti
inclusas animas superumque ad lumen ituras
lustrabat studio recolens omnemque suorum
forte recensebat numerum carosque nepotes
fataque fortunasque virum moresque manusque.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ Si tratta della pubblicazione già citata per l'«Electronic Bulletin of the Dante Society of America», A. SORO, *L'acrostico inverso ECATE...*,

⁵⁶⁹ *Aen* VI, 703-5.

⁵⁷⁰ *Ivi*, 673-683. Trad.: «Nessuno ha stabile sede; dimoriamo nei boschi | ombrosi, abitiamo i giacigli delle rive e i prati freschi | di ruscelli. Ma voi, se desiderate questo di cuore, | superate l'altura; vi porrò su un agevole sentiero». | Disse, e s'incammina avanti, e mostra dall'alto | le pianure splendenti; poi lasciano il crinale della cima. | Il padre Anchise nel cuore d'una verde vallata | esaminava considerando con attenzione le anime rinchiusa | e pronte ad uscire alla luce superna, e

Dunque il fiume Lete è legato alle reincarnazioni, alla venuta degli spiriti nel mondo. Ed è lì che troviamo, in un acrostico inverso, l'antica signora dei tre Mondi; in pochi versi, il plurisecolare mistero sull'identità di Matelda appare risolversi d'incanto:

Già m'avean trasportato i lenti passi
dentro a la **SELVA ANTICA** tanto, ch'io
non potea rivedere ond' io mi 'ntrassi;
Ed ecco più andar mi tolse un rio,
che 'nver' sinistra con sue picciole onde
piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.
Tutte l'acque che son di qua più monde,
parrieno avere in sé mistura alcuna
verso di quella, che nulla nasconde,
avvegna che si mova bruna bruna
sotto l'ombra perpetua, che mai
raggiar non lascia sole ivi né luna.
Coi piè ristetti e con li occhi passai
di là dal fiumicello, per mirare
la gran variazion d'i freschi mai;
e là m'apparve, sì com' elli appare
subitamente cosa che disvia
per meraviglia tutto altro pensare,
una donna *soletta* che si già
e cantando *e scegliendo fior da fiore*
ond' era pinta tutta la sua via.
«Deh, bella donna, che a' *raggi d'amore*
ti scaldi, s'i' vo' credere a' *sembianti*
che soglion esser testimon del core,
vegnati in voglia di trarreti avanti»,
diss' io a lei, «verso questa rivera,
tanto ch'io possa intender che tu canti.
TU MI FAI RIMEMBRAR dove e qual era
PROSERPINA nel tempo che perdette
la madre lei, ed ella primavera».

Da questo acrostico inverso possiamo comprendere come l'identità della «bella donna» non possa individuarsi, *ex abrupto*, nel solo nome di Matelda pronunciato da Beatrice poco dopo, in XXX, 119.

Notoriamente, per la «selva antica» del v. 23 viene tradotta con «Eden», il luogo perduto dello stato di purezza iniziale. In realtà, il significato di «selva

passava appunto | in rassegna l'intero numero dei suoi, e i dilette nipoti, | e i fati e le fortune degli uomini e i costumi e le imprese». (*Eneide...*, 297 e 299).

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

antica» qua è ben altro: Dante infatti si sta riferendo esplicitamente alla vegetazione boschiva che nell'*Eneide* circonda l'Averno: esso «lacus est circa Cumas, in qua folia atque festucae ex circumjacente silva decedentes, statim submerguntur».571 E' questo l'anello di collegamento con la «donna soletta» che incontra Dante, poiché Enea dirà alla Sibilla cumana: «te nequiquam lucis Hecate praefecit Avernus».572

Ricordando che le tre cantiche sono allegoriche di tre differenti età escatologiche del mondo, ci dovremmo attendere veramente che Dante, in quel canto del *Purgatorio*, sia effettivamente ritornato nella «selva oscura», ma che ora tutto gli appaia trasfigurato.

Infatti Dante osservava, nei primi versi dell'*Inferno*:

Io non so ben *ridir* com' i' v'intraì

In questo verso Dante riferisce che, a causa del sonno, perse la via verace e si incamminò su un sentiero che non sa più identificare. Ma appunto questo egli osserva, forse con una venatura di ironia, quando si va approssimando ad Ecate, tant'è che il ai versi 23-24 leggiamo:

[...] io
non potea *riverder* ond'io mi 'ntrassi

Con un verso venato di leggero *humor*, Dante sembra conferma al ricercatore del senso anagogico di essere ancora sulla pista giusta. Lo smarrimento che aveva provato all'inizio del suo pellegrinaggio - quando si approssimava all'antichissima selva dell'Averno dove avrebbe poi incontrato Virgilio - Dante lo prova qui nuovamente, ma lo vive in maniera ben diversa. E' cessato il terrore, non ci sono le tenebre. Al posto della porta-Proserpina lunare egli incontrerà, dopo pochi attimi, la lunare Ecate, che – parafrasando i versi 43-44 - *a' raggi d'amore si scalda*, così come la Luna si scalda e riflette i raggi del Sole divino.

La Sibilla, nel capolavoro virgiliano, andrà incontro ad Enea anticipandogli gli ostacoli, ed affermando che «non ante datur telluris operta subire, auricomos quam quis decerpserit arbore fetus; hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina

571 CAII PLINII SECUNDI, *Historiae naturalis*. Libri XXXVII, a cura di Jo. Bf. Steph Ajasson de Grandsagne, Paris, Colligebat Nicolaus Eligius Lemaire, 1829, 379.

572 *Aen.*, VI, 117-118.

munus instituit».573 Ma allora, se il collegamento è corretto; e se davvero Matelda deve essere identificata con Ecate, ci si deve attendere che Dante, ad un certo punto del suo cammino, si troverà dinanzi al luogo nel quale Enea aveva colto il ramo d'oro.

Ed è appunto quel che accade poco dopo: proseguendo il suo cammino, infatti, il poeta nel canto XXIX giunge dinanzi a quelli che inizialmente (v. 43), gli paiono «sette alberi d'oro»; elemento che inequivocabilmente rimanda al Giardino delle Esperidi. Tuttavia Dante, man mano che si approssimerà a quel suggestivo luogo, rimarrà stupito non meno della sua guida: la conoscenza antica, simboleggiata dagli alberi mitici che la tradizione pone in relazione coi misteri eleusini, verrà reinterprete da Dante secondo uno schema fisso ben illustrato nel poema da Robert Hollander, per il quale tutte le allegorie poetiche di provenienza pagana sono, nella *Divina Commedia*, reinterprete in chiave evangelico-cristiana.

L'elemento scoperto mostra quanto la tesi di Hollander sia corretta. Se, infatti ci troviamo dinanzi ad Ecate, i sette alberi d'oro rimandano al giardino custodito da Atlante. Ed è così che il poeta fiorentino cristianizza il mito virgiliano, tanto che l'«aurea tecta» di *Aen.* VI, 10-13 non è più un tempio pagano. Virgilio nella sua opera parlava di «arbore fetus», e dunque non si attendeva di trovarsi, lì nel *Purgatorio*, davanti a dei candelabri, come invece accade. Sorpreso da quella vista, Dante ci comunica che la sua guida

[...] rispuose
con vista carca di stupor non meno.⁵⁷⁴

Dante quindi, man mano che leggiamo le terzine nel loro ordine, dall'alto verso il basso, va pian piano avvicinandosi ad Ecate. In quei versi vediamo l'ambiente naturale farsi via via più aggraziato, a causa della presenza stessa della donna, che era (nella sua teofania di Proserpina) simbolo personificato della primavera. Un «rio» sbarra la strada al poeta incrociandosi con essa, che «nver' sinistra con sue picciole onde piegava l'erba»: viene così individuato un tratto del

573 Ivi, VI, 140-3.

574 XXIX, 56-57.

percorso davvero emblematico; Dante, infatti, non poteva presentare meglio la «Trivia»⁵⁷⁵ che, oltre ad essere associata alla primavera, era signora dei crocevia.

Come detto, l'espedito dell'acrostico inverso rende bene il progressivo avvicinarsi di Dante al personaggio. Nel caso di PESCE di *Pd* V, invece la scrittura invertita intendeva suggerire un'emersione delle anime, attratte da Dante come il pesce dalla pastura.

Qui il poeta cerca di renderci partecipi del suo avvicinarsi alla «bella donna», la cui presenza - che Dante coglierà «subitamente» - è già anticipata dalla primavera floreale (v. 36 «freschi mai»). L'elemento ci rimanda direttamente alla Proserpina di Claudio Claudiano, ed è perciò che Dante confida, ai vv. 35-37:

Tu mi fai rimembrar dove e qual era
Proserpina nel tempo che perdette
la madre di lei, ed ella primavera.

Avendo Ecate tre diverse teofanie, Dante appare esitante dinanzi alla 'tremenda' donna. Sa di trovarsi di fronte alla «Trivia», e questo non lo rassicura: della triplice natura di Ecate parlava il poeta latino in *Aen.* IV, 609, dove si legge di «Hecate triviis ululata per urbes».

Eppure, al v. 35 Dante parla di «rimembrar»: la teofania negativa di Proserpina, infatti, appartiene comunque alla sua esperienza passata. La dea psicopompa che viaggia per i tre mondi, in realtà, noi l'abbiamo incontrata in *Inf* III, 1 sgg., ed è la porta infernale, «trivia» «rovesciata» simboleggiata dalla Luna, che mostra i suoi mari come «parole di colore oscuro» (su questo ci siamo già soffermati). Qui nel *Purgatorio*, tuttavia, la manifestazione negativa è assente. La teofania di *Pg* XXVIII è benigna; Dante adesso ha davanti a sé la 'janua coeli', la «donna soletta» che compare in quella che è la solitudine del suo mitico destino come Proserpina. Infatti, racconta Claudiano, Proserpina fu rapita da Dite proprio mentre coglieva i fiori. Dante coglie e sublima quel momento, cristianizzando la pagana discesa *ad inferos* del mitico personaggio:

una donna soletta che si già
e cantando e scegliendo fior da fiore
ond' era pinta tutta la sua via.

⁵⁷⁵ *Par.* XXIII, 26-27; termine che compariva in *Aen.* VI, 13: 35, 69; inoltre VII, 778, dove si parla del «templo Triviae lucisque sacratis».

Dante riesce così, magistralmente, a velare quei versi di una malinconia diffusa, nel ricordo del triste destino che ebbe la donna da giovane e, ancor più, per il fatto che egli è giunto nel luogo della caduta originale. Così, per proiezione, la discesa agli inferi di Proserpina diviene la discesa nell'abisso dell'umanità intera; umanità che in origine era una sola cosa con Dio e la natura (vd. oltre, il possibile acrostico inverso LASCERO' L'EDEN COSMICA) e viveva in una eterna primavera dello spirito.

D'altra parte vedremo poi la ragione per la quale Dante parla, al v. 23 di «selva antica»: un termine che, lo abbiamo detto, rimanda alla selva virgiliana (e dunque ad *Inf* I-II). Tuttavia, è anche vero quel che scrive Richard Lansing, e cioè che la «bella donna» «assures Dante that this is Eden, Eden *as it was* before the Fall, and an Eden to which man attains without fear of being dispossed a second time of the bliss that he confers».576 Perciò non vi è una relazione diretta tra la sua presenza e la caduta di Adamo ed Eva, e perciò ella, colti la sorpresa e il dubbio in Dante e Virgilio, spiegherà loro:

«Voi siete nuovi, e forse perch' io rido»,
cominciò ella, «in questo luogo eletto
a l'umana natura per suo nido,
maravigliando tienvi alcun sospetto;
ma luce rende il salmo *Delectasti*,
che puote disnebbiar vostro intelletto».577

Abbiamo citato Claudio Claudiano come fonte di ispirazione fondamentale; persono il comportamento della donna, che va «scegliendo fior da fiore», pare essere direttamente ispirato al *De raptu Proserpinae*: in esso Proserpina, scegliendo «electis [...] herbis...pratorum spoliatur honos: haec lilia fuscis intexit violis: hanc mollis amaracus ornat; haec graditur stellata rosis, haec alba ligustris»578.

Come mai però Ecate viene presentata come «Matelda»? Nel canto XXXIII così la chiama infatti Beatrice; si tratta però di una tarda rivelazione, sicché alcuni commentatori si son chiesti invano perché Dante abbia deciso di rendere noto il

576 R. H. LANSING, *From image to idea...*, 144.

577 Vv. 76-81.

578 C. CLAUDIANUS, *De Raptu Proserpinae*, II, 127-130 in *Il rapimento di Proserpina. La guerra dei Goti*, Milano, Rizzoli, 1994 [1981], 88.

suo nome solo alla fine della cantica.⁵⁷⁹ Robert Hollander riporta come spiegazione un articolo di G. GouDET,⁵⁸⁰ che osservava che la lettura ortografica ‘al contrario’ (*sic!*) del nome di Matelda è in realtà un predicativo, ed in latino suona come “ad laetam” o “ad letam”, cioè *Colei che conduce al leté*, o *Colei che conduce alla felicità*. Era questa la funzione di Ecate, che apriva o chiudeva il passaggio ai mortali verso il mondo ultraterreno. Ai versi 64-66 Dante descrive la luminosità dello sguardo di Ecate, che presso gli antichi era nota come *Lucifera*, appellativo che veniva dato anche a Venere:

Non credo che splendesse tanto lume
sotto le ciglia a Venere, trafitta
dal figlio fuor di tutto suo costume.

A questo punto un’osservazione finale. Abbiamo accennato al fatto che il fiume Lete fosse connesso alla dottrina di incarnazione delle anime, e questo sarebbe un elemento di facile assimilazione per l’origenismo dantesco. D’altronde, si è anche detto che la «selva antica» di XXVIII, 23 corrispondeva alla vegetazione attorno all’Averno, e che ciò i riporta alla selva di Inf I.

Con l’espedito dell’acrostico inverso, ancora una volta, Dante ha voluto rendere le sue terzine diverse, originali. Leggendole, anche noi abbiamo l’impressione di avvicinarci sempre più a colei che, personificazione della primavera, accompagna l’uomo nel suo cammino di salvezza; prima conducendolo dura attraverso il peccato e imponendogli di affrontare il mistero della morte; successivamente, restituendo «ai redenti la sublime visione della verità che la colpa originale ha nascosto alle menti, ma che gli infallibili testi della Rivelazione custodiscono nella fede sino alla parusia degli ultimi tempi».⁵⁸¹

⁵⁷⁹ XXXIII, 119.

⁵⁸⁰ J. GOUDET, *Une nommée Matelda...*, «*Révue des études italiennes*», 1 (1954), 20-60. Nel capitolo *The women of Purgatorio*, in *Allegory in Dante’s Commedia*, Princeton, Princeton University Press, 1969, 172, n. 18, Robert Hollander riporta la tesi, scrivendo che «Dante spelled the name with *e* rather than with *i*, so that it will spell *ad laetam* (“toward joy”) backwards, or nearly so».

⁵⁸¹ A. SORO, *L’acrostico inverso ECATE...*

L'acrostico inverso filosofico PREESISTO e la Sapienza

Abbiamo accennato al fatto che il sistema di scrittura dal basso all'alto Dante potrebbe averlo preso da un testo che conosceva molto bene, e cioè dal *De Consolatione Philosophiae*, dove Boezio incontra la Filosofia personificata. Ella appare come una «mulier reverendi admodum vultus», la cui veste, di stoffa non lacerabile, aveva due lettere impresse: al lembo inferiore c'era una *pi greca*, a quello superiore una *theta*, e vi era come una scala per salire dalla lettera in basso a quella in alto. Tuttavia, racconta Boezio, «la veste [...] era stata lacerata dalle mani di alcuni violenti, le quali avevano strappato delle piccole parti di essa». Tale immagine della filosofia vuol comunicare, con la lacerazione della veste, la separazione fra la *praxis* e la *theoria*; fra l'attività pratica e l'attività speculativa. I gradini che portano da una lettera all'altra sono i gradini delle scienze del quadrivio, che nell'unità di *praxis* e *theoria* conducevano alla vera sapienza.

Sappiamo quanto fosse importante per Dante questa personificazione. Esaminiamo adesso il possibile acrostico individuato ai versi 94-124 del tredicesimo canto del *Purgatorio*:

«O frate mio, ciascuna è cittadina
d'una vera città; ma tu vuoi dire
che vivesse in Italia peregrina».

Questo mi parve per risposta udire
più innanzi alquanto che là dov' io stava,
ond' io mi feci ancor più là sentire.

Tra l'altre vidi un'ombra ch'aspettava
in vista; e se volesse alcun dir `Come?`,
lo mento a guisa d'orbo in sù levava.

«Spirto», diss' io, «che per salir ti dome,
se tu se' quelli che mi rispondesti,
fammiti conto o per luogo o per nome».

«Io fui sanese», rispuose, «e con questi
altri rimendo qui la vita ria,
lagrimando a colui che sé ne presti.

*Savia non fui, avvegna che Sapìa
fossi chiamata, e fui de li altrui danni
più lieta assai che di ventura mia.*

E perché tu non creda ch'io t'inganni,
odi s'i' fui, com' io ti dico, folle,
già discendendo l'arco d'i miei anni.

Eran li cittadin miei presso a Colle
in campo giunti co' loro avversari,
e io pregava Iddio di quel ch'e' volle.

Rotti fuor quivi e vòlti ne li amari

passi di fuga; e veggendo la caccia,
 letizia presi a tutte altre dispari,
 tanto ch'io volsi in sù l'ardita faccia,
 gridando a Dio: ``Omai più non ti temo!``,
 come fé 'l merlo per poca bonaccia.
Pace volli con Dio in su lo stremo
de la mia vita; e ancor non sarebbe
 lo mio dover per penitenza scemo,
 se ciò non fosse, ch'a memoria m'ebbe
 Pier Pettinaio in sue sante orazioni,
 a cui di me per caritate increbbe.

Di apparenza quasi deludente, spezzato in corrispondenza della T iniziale al verso 121 e della Q al verso 97, l'acrostico dice ben poco di sé ad un primo esame. Eppure, leggendo le iniziali al contrario, si ha la sensazione che Dante abbia voluto suggerire una parola che per qualche ragione non volle scrivere correttamente. Il 'preesisto' che sembra di leggere tra le terzine pare indicare che la caratteristica prima della «cittadina di una vera città» sia la preesistenza. Perché Dante intenderebbe comunicare tale impressione? Il metodo utilizzato per scrivere l'acrostico sembra essere il seguente: egli avrebbe scritto l'acrostico tenendo conto che «vestem violentorum quorundam scinderant manus et particulas». ⁵⁸² Così, egli avrebbe spezzato l'acrostico dapprima al v. 121 con T, e analogamente avrebbe fatto con la Q del verso 97. Avrebbe dunque ragione Petrocchi che, al verso 107 – dove Sapia dice: «remendo qui la vita mia» – sosteneva che per «rimendare» si deve intendere «rammendare, ricucire».

Dante (che già nel Convivio parlava di “persona de la Sapienza”) notoriamente gioca sul fatto che Sapia deriva, come l'aggettivo savia, dal verbo *sapere*. Insomma, *nomina sunt consequentia rerum*. L'identificazione storica del personaggio non è stata affatto semplice. Gli antichi commentatori si sono limitati al più a qualche vaga notizia. Solo nel diciannovesimo secolo, infatti, la «nobilis domina» è stata identificata con la moglie di Ghinibaldo Saracini. Nel Novecento le ricerche della Luisi, del Frittelli, del Lusini riconobbero in lei una zia di Provenzan Salvani.

A fronte del dato storico, il personaggio di Sapia andrebbe anche esaminato dal punto di vista simbolico. Da tale prospettiva, la figura della donna diviene il tramite di una teofania, quasi per brevi momenti tenda a dissolversi, per lasciare

⁵⁸² *De cons.* I, I, 5.

intravedere dietro di lei una realtà sovrumana, che Dante sembra d'un tratto riuscire a scorgere. Scriveva infatti San Paolo agli Efesini: «non est nobis colluctatio adversus sanguinem et carnem, sed adversus principatus, adversus potestates, adversus mundi rectores tenebrarum harum, adversus spiritualia nequitiæ in caelestibus». ⁵⁸³ Il legame etimologico tra Sapia e Sapienza indica la direzione verso la quale rivolgere il nostro sguardo. Partiamo dunque dalla suggestione che forniscono le iniziali delle terzine.

La preesistenza, almeno suggerita dalla possibilità dell'acrostico inverso, è un elemento che sembra rimandare al Libro dei Proverbi, dove la Sapienza dice di sé: «Ab aeterno ordinata sum, et ex antiquis, antequam terra fieret». ⁵⁸⁴ Può dunque Sapia ricordare a Dante la Sapienza che, come raccontano i miti, per colpa della sua presunzione precipitò nella materia perdendo la dignità di compagna dello spirito? La Sapienza decaduta si ritrova anche in Boezio. *Filosofia* – leggiamo nel *Convivio* – è *quando l'anima e la sapienza sono fatte amiche, sì che l'una sia tutta amata dall'altra*. ⁵⁸⁵ Questa immagine è appunto boeziana, e Dante, ispirandosi ad Isidoro di Siviglia, scriverà che

questo Pittagora, [...] disse sé essere non sapiente, ma amatore di sapienza. E quindi nacque poi, ciascuno studioso in sapienza che fosse 'amatore di sapienza' chiamato, cioè 'filosofo'; ché tanto vale in greco 'philos' che a dire 'amore' in latino, e quindi dicemo noi 'philos' quasi amore, e 'sophia' quasi sapienza: onde 'philos' e 'sophia' tanto vale quanto 'amatore di sapienza'. ⁵⁸⁶

Ecco dunque, fuor di allegoria, la metafora sponsale di certi miti antichi. Dante esclamerà poco dopo: «*Oh nobilissimo ed eccellentissimo cuore, che nella sposa dello Imperatore del cielo s'intende, e non solamente sposa, ma suora e figlia diletta!*». ⁵⁸⁷ Tuttavia Sapia nel canto appare non sublime, ma vestita umilmente come le altre anime, con un mantello del colore livido della pietraia, quasi a ricordare i panni umili della Filosofia nel *De Consolatione Philosophiae*, le cui vesti «caligo quaedam neglectae vetustatis obduxerat». ⁵⁸⁸

⁵⁸³ Eph. 6, 12.

⁵⁸⁴ Prov. 8, 23.

⁵⁸⁵ Cv III, xii, 4.

⁵⁸⁶ Ivi, III, xi, 5.

⁵⁸⁷ Ivi, III, xiii, 14.

⁵⁸⁸ *De Cons.*, I, I, 3.

Perché mai Dante avrebbe voluto scrivere un acrostico così confuso, in linea con la descrizione boeziana della «mulier reverendi»? Il contesto è quello della narrazione della cruenta battaglia di Colle del 1269, tra fiorentini e senesi; Sapia ricorda, con cuore ormai mutato, quanto lei stessa fu accecata dall'invidia e dall'odio nei confronti dei senesi. Insomma, Sapia fa memoria della guerra e delle divisioni umane, e nelle terzine ci accorgiamo che la tragicità va in un crescendo, fino al blasfemo verso 122, per poi pian piano placarsi, col ricordo del suo riappacificarsi con Dio quando giunse quasi al termine della vita.

Dante, udendo il racconto, ha una percezione che abbraccia tutta la storia dell'uomo, fino alla caduta; successivamente sembra avere uno sguardo speranzoso rivolto alla storia futura. In realtà egli, cogliendo la teofania associata alla presenza di Sapia, vuole forse richiamare la nostra attenzione verso altri elementi.

Negli ultimi versi Sapia preannuncia a Dante che vedrà i senesi tra «quella gente vana» – cioè sciocca – che spera di far fortuna per mezzo del porto di Talamone; porto che, in realtà, nonostante gli investimenti ingenti non aveva fruttato nulla alla città di Siena: l'ambiente, malsano e malarico, resistette ad ogni tentativo di bonifica. Lo stesso castello di Talamone era stato abbandonato dai suoi abitanti per il medesimo motivo. I senesi, perciò, non agirono sapientemente, poiché avrebbero dovuto prevedere che i loro investimenti non avrebbero reso. In seguito Sapia è ancora più chiara: i suoi concittadini mancano di saggezza come coloro che si dedicarono invano a cercare la Diana, cioè il fiume che si vociferava scorresse sotto il territorio di Siena. Questo passo rompe l'unità tematica del discorso, poiché dove si parlava di invidia adesso si parla esclusivamente di mancanza di buon senso o di 'assenza di saggezza', e ciò non è affatto dovuto all'invidia. Ed è tra gli insipienti suoi cittadini che ella chiede di essere «ben rinfamata», e nel domandare non manca di specificare la loro vanità.

Udendo la vicenda di Sapia Dante pare scorgere la parabola discendente del genere umano, che dal peccato di orgoglio e di invidia di Adamo ed Eva conduce alla guerra e alle divisioni gli uomini. Per brevi momenti, Sapia lo rimanda alla Filosofia di Boezio. Dobbiamo tenere qui conto dei miti di caduta della Sapienza, che portano ad interpretare il caos in cui essa precipita sulla base di teorie che rimandano ai cicli cosmici. Nel *Convivio* leggiamo che

Tutte le terrene vite [...] montando e volgendo, convergono quasi a essere immagine d'arco assomiglianti. Tornando dunque nella

nostra, sola della quale al presente s'intende, sì dico che ella procede ad immagine di questo arco, montando e discendendo.⁵⁸⁹

Dante ascolta dunque le parole di Sapia, che racconta: «E perché tu non creda ch'io t'inganni, | odi s'i' fui, com'io ti dico, folle, | già discendendo l'arco d'i miei anni».⁵⁹⁰

A questo punto, nell'immagine boeziana fornita dall'acrostico inverso, Dante sembra vedere "altro"; egli riesce a cogliere confusamente, dietro al mistero della senese, la curva discendente ed ascendente della Sapienza, che, nel corso della storia umana, scompare ed è pian piano destinata a riapparire. Nel quarto trattato del *Convivio* Dante afferma che il punto sommo dell'arco della vita, «nelli perfettamente naturati», si situa al trentacinquesimo anno di età, corrispondente cioè a metà della vita media umana.

La Sapienza conosce il caos del mondo quando sta *già discendendo l'arco dei suoi anni*. Nei miti stoici la Sapienza ha, per effetto dei moti astronomici, una periodicità di salita e ricaduta che interessa un arco temporale di 13.000 anni, pari a quella che Dante riconosce come durata prevista della storia umana, come notano Guglielmo Gorni e Robert Hollander⁵⁹¹ accogliendo una chiosa di Filippo Villani (ricordiamo che nel *Convivio* egli riconosceva invece un periodo astronomico di 36.000 anni, secondo la più diffusa credenza medievale).⁵⁹² Dunque, la Sapienza ha un semiperiodo di 6500 anni, corrispondente al tempo che intercorre tra la caduta di Adamo ed Eva e l'anno giubilare del 1300; anno, quest'ultimo, equidistante dalla creazione dell'uomo e dal Giudizio finale (che giunge quando il 1300 «s'incinqua»,⁵⁹³ cioè quando si ripete cinque volte).

Dante forse, come si comprende dal possibile acrostico per il quale sarebbero necessari ulteriori studi, riteneva di vivere alla vigilia di una età nella quale la sapienza perduta dagli uomini fosse, grazie all'azione redentrice di Cristo, all'inizio della sua fase ascendente, in quella parte del mezzo ciclo temporale (l'arco) caratterizzato da vita e spirito. Nella fase precedente di caduta

⁵⁸⁹ Cv IV, xxiii, 6.

⁵⁹⁰ Vv. 112-14.

⁵⁹¹ G. GORNI, *Dante nella selva: il primo canto della "Commedia"*, Parma, Pratiche, 1995; R. HOLLANDER, *Commentary Inf I, 1*, Princeton Dante Project, <http://etcweb.princeton.edu/dante/pdp> (il commento è di prossima pubblicazione presso l'editore Olschki).

⁵⁹² Cv II, v, 16.

⁵⁹³ Pd IX, 40.

- che parte da Adamo - invece, si assiste alla progressiva sostituzione della Sophia con l'*epistème*.

Ecco dunque che Sapia, che nel Purgatorio si approssima a recuperare la sua dignità perduta, appare pienamente simbolo di una saggezza che era scomparsa con le lotte fratricide. Ed è anche per questo che il poeta addita ad esempio Pier Pettinaio che, nella sua grande umiltà e saggezza, costituiva un modello esemplare a cui guardare per una trasformazione delle coscienze.

Dante così, ancor più con la menzione agiografica, sulla fine del canto invita a riacquistare il senno dopo tanti spargimenti di sangue. Dinanzi a tanta superbia da parte di fiorentini e senesi; a fronte di una furia cieca e devastatrice, quale esempio migliore di quello di un'anima pia come quella di Pier Pettinaio, emblema di umiltà?

Associata Sapia alla Sapienza, gli ultimi sette versi del canto acquisterebbero un senso nuovo: Dante intenderebbe richiamare tutti al buonsenso, affinché nelle menti ottenebrate dalla guerra possano ritornare pensieri di pace e di cristiana fratellanza. Nelle parole di Sapia tutti gli uomini divengono cittadini della città celeste, dinanzi alla quale i conflitti sanguinari, e le beghe politiche di questo mondo per interessi materiali, si svelano in tutta la loro effimera e «vana» follia.

Il 'possibile' acrostico inverso EINOS di *Pd XII*, 76-88

Onestà vuole che, sin da subito, si presenti questo affascinante acrostico inverso esclusivamente come probabile. Le difficoltà che impediscono al momento di giungere ad una dimostrazione pressoché 'certa' si devono al fatto che, secondo noi, questo acrostico rappresenta uno dei rari tentativi di Dante di scrivere qualche termine in greco traslitterato; ma, purtroppo, in questo caso, se davvero egli ci provò, non vi riuscì, e sbagliò una vocale iniziale, scrivendo EINOS al posto di OINOS.

Tuttavia, dal contesto, cercheremo di far comprendere perché, a nostro avviso, non si tratti di un acrostico casuale. Vi è poi l'occasione di mostrare quanto la fantasia di Dante fosse dinamica e creativa, con espedienti capaci di dare quasi l'impressione del movimento, in altri acrostici (a cominciare da PESCE) come in questo, per certi aspetti originalissimo. Ma vediamo dunque questo acrostico inverso 'sbagliato', EINOS (in luogo di OINOS), in *Pd XII*, 76-88:

Spesse fiate fu tacito e desto
trovato in terra dalla sua nutrice,
come dicesse: "Io son venuto a questo".

Oh padre suo veramente Felice!
oh madre sua veramente Giovanna,
se, interpretata, val come si dice!

Non per lo mondo, per cui mo s'affanna
di retro ad Ostiense e a Taddeo,
ma per amor della verace manna

in picciol tempo gran dottor si feo;
tal che si mise a circuir la **VIGNA**
che tosto imbianca, se 'l **VIGNAIO** è reo.

E alla sedia che fu già benigna
più a' poveri giusti, non per lei,
ma per colui che siede, che traligna,
non dispensare o due o tre per sei,
non la fortuna di prima vacante,
non decimas, quae sunt pauperum Dei,
addimandò, ma contro al mondo errante
licenza di combatter per lo seme
del qual ti fascian ventiquattro piante.

Dante sbaglia nel tentativo di traslitterazione, forse perché – questa è la spiegazione più semplice che abbiam trovata - la parola greca si era imbastardita

per il fenomeno che poi darà origine all'elemento ENO.⁵⁹⁴ Del resto le *Derivationes* di Ugucione riportano OENOS,⁵⁹⁵ a dimostrazione della difficoltà di traslitterare correttamente. In questo breve articolo cercheremo di mostrare la non casualità di questo acrostico “scorretto”, eppure filologicamente compatibile con le scarsissime conoscenze di greco del primo XIV secolo nell'Italia centrale.

L'acrostico porta ad identificare la santità con il buon vino proveniente dalla vigna, tristemente abbandonata dal vignaio. Già nel X canto si assiste alla formazione di una prima corona di spiriti luminosi, che si dispongono circolarmente e iniziano un movimento rotatorio regolare e preciso: essi si muovono «come orologio»; una descrizione, questa, che dà comunicazione un movimento parzialmente “rigido” - vincolato, come quello di un ingranaggio - che nel suo riferimento ad un misuratore meccanico del tempo pone in relazione il moto delle anime con la perfezione della meccanica celeste; ma, cosa più importante osservata da Richar Lansing, tale movimento conferisce autorità alla corona e ne evidenzia il notevole spessore ontologico, poiché «the mechanical movement of the souls of the Sun is an indication of celestial perfection: they are superhuman».⁵⁹⁶

Robert Hollander commenta, relativamente a Pd XII X, 139-148:

According to Scott [...], this is the first reference in literature to a mechanical clock. He cites Dronke⁵⁹⁷ [...] who suggests that Dante might have seen the one built in Milan in 1306 when he was there for the coronation of Henry VII (in 1310). And see Moevs⁵⁹⁸ [...] for the nature and location of clocks in Dante's time. It is hardly credible, as a

⁵⁹⁴ Ancora nel secolo XVI Erasmo da Rotterdam scrive, facendo parlare i personaggi Ursus e Leo nel *Des Erasmi Roterodami De Recta Latini Graecique Sermonis Pronuntiatione Dialogus*: «VRSUS: - [...] Quinam sciet is qui excipit, quum audit vulgato more sonari οἶνος, an scribere debeat ἴνος, ὕνος, υἱνος, ἦνος aut εἶνος [=EINOS]? LEO: - Nequaquam, nisi sit eruditus. VRSVS: - At non semper nobis cum eruditis res est, et quaedam voces huiusmodi sunt, vt doctus etiam possit haesitare [...]». Esisteva dunque il problema, almeno a quel tempo, della corretta traduzione; uno degli errori era la traduzione in EINOS, e questo potrebbe suggerire che lo stesso potevano averlo commesso anche i pochi grecisti dell'occidente medievale.

⁵⁹⁵ «OENOS grece, latine dicitur vinum...» (UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, Firenze, Edizioni Galluzzo, 2004, II, 864).

⁵⁹⁶ R. LANSING, *From image to Idea. A study of the simile in Dante's Commedia*, Ravenna, Longo, 1977, 161.

⁵⁹⁷ PETER DRONKE, “Orizzonte che rischiari”, in *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 [1975], pp. 82-102.

⁵⁹⁸ CHRISTIAN MOEVS, *Miraculous Syllogisms: Clocks, Faith and Reason in 'Paradiso' 10 and 24*, «Dante Studies», 117, (1999) 59-84.

distinguished scholar who will be allowed to remain anonymous said in a recent lecture, that the scene is meant to put us in mind of a Florentine husband readying himself for getting into bed with his wife while a clock in their bedroom tolls the hour, as the scene is clearly a morning one, and as it would be many years before mechanical clocks of that small size and portability were available. This is not that sort of sound, but one of chimes from a (distant?) clock tower.⁵⁹⁹

All'apertura del XII canto, Dante si lascia andare ad una nuova similitudine:

Si tosto come l'ultima parola
la benedetta fiamma per dir tolse,
a rotar cominciò la SANTA MOLA⁶⁰⁰

La rotazione è contemporanea ad un altro avvenimento, poiché la «santa mola», nella terzina che segue

[...] nel suo giro tutta non si volse
prima ch'un'altra di cerchio la chiuse
e moto a moto e canto a canto colse

Assistiamo infatti col poeta alla comparsa di una seconda corona più ampia, cosicché vi sono complessivamente ventiquattro anime disposte in due ruote concentriche. Con la comparsa della seconda corona la rigidità del “santo meccanismo” aumenta, e Dante è già passato a descrivere il moto circolare delle anime per mezzo di una similitudine: come due rigide pietre circolari di una stessa macina, le due corone di spiriti sapienti iniziano a roteare in perfetta sincronia, in maniera che la prima dozzina di spiriti viene chiusa da un secondo cerchio di anime:

e del suo giro tutta non si volse
prima ch'un'altra di cerchio la chiuse,
e moto a moto e canto a canto colse;

Le due “ruote” luminose costituiscono ormai dunque un'unica «santa mola», la cui armonia è evidenziata dalla similitudine dei vv. 21, che rimandano

⁵⁹⁹ R. HOLLANDER, *PDP*, C. Par X 139-148.

⁶⁰⁰ Vv. 1-3. «Dante had earlier resorted to the image of the millstone (*mola*) to refer to the rotation of the Sun, seen from either pole, around the earth (Conv.III.v.14)» (R. HOLLANDER, *PDP*, C. Par XII, 3).

all'arcobaleno - segno di alleanza tra gli uomini e Dio in Gn 6. In un linguaggio di luci e sfumature, «the harmonious conjunction of the two *corone* of Theologians already reveals a capacity for organization superior to that of any group of souls inhabiting previous spheres».601

La festosa “macina” smetterà di girare al v. 25, arrestandosi «insieme a punto», cioè con una coordinazione perfetta che ormai comunica rigidità, come rappresentazione di un vincolo di fraternità e armonia ormai indissolubili. Seguono poi i due noti panegirici ‘a incrocio’: dalla «mola» luminosa si stacca anzitutto l’anima splendente di San Bonaventura, per pronunciare il panegirico di San Domenico, «l’amoroso drudo | de la fede cristiana» (vv. 55-56). San Domenico viene paragonato ad un contadino, quando, ai vv. 70-72 Dante scrive, forse con riferimento a Mt 21, 28 sgg.:602

Domenico fu detto; e io ne parlo
sì come dell’agricola che Cristo
elesse all’orto suo per aiutarlo.

Dal v. 76 comincia l’acrostico, forse ‘erroneamente’ scritto. Nei versi che seguono Dante focalizza l’attenzione sul fatto che Domenico, studiando, divenne celermente un grandissimo teologo, e in lungo e in largo si mosse a «circuit» quella Chiesa che, come una vigna, si secca, perde linfa vitale se il vignaiolo, cioè il papa, è preda della corruzione.

Siamo dunque, dopo la similitudine della «santa mola», nuovamente su una similitudine a tema agreste ed enologico. Ed è così che il Bonaventura conclude, ai vv. 92-6 che San Domenico

non la fortuna di prima vacante
[...]
addimandò, ma contro al mondo errante

601 R. LANSING, *From image...*, 162.

602 Poiché Dante parla di «vigna» e «vignaiolo» dove ruota la «santa mola», noi riteniamo che Dante si riferisca a tale passo di Mateo, dove si legge: «²⁸Quid autem vobis videtur? Homo quidam habebat duos filios. Et accedens ad primum dixit: “Fili, vade hodie, operare in vinea”. ²⁹Ille autem respondens ait: “Nolo”; postea autem paenitentia motus abiit. ³⁰Accedens autem ad alterum dixit similiter. At ille respondens ait: “Eo, domine”; et non ivit. ³¹Quis ex duobus fecit voluntatem patris? ”. Dicunt: “ Primus ”. Dicit illis Iesus: “ Amen dico vobis: Publicani et meretrices praecedunt vos in regnum Dei». Robert Hollander invece commenta: «The chore given Dominic to perform can hardly fail to remind a Christian reader of the task that Adam and Eve were given and failed to perform, to dress and keep the garden. See {OT.Gen.2.15}» (R. HOLLANDER, *PDP, C. Par XII 71-72*).

licenza di combatter per lo seme
del qual ti fascian ventiquattro piante.

Cioè, egli chiede «licenza» di combattere per i figli di Dio in terra («lo seme») affinché diventino, come le «piante» disposte a corona intorno a Dante: anime sante e luminose. Egli, insomma, domanda a Dio di farsi milite della Chiesa per procurare a Dio anime sante. Poiché il riferimento precedente era alla vigna del Signore, le anime beate sono paragonate alle viti, e la santità nella similitudine è il frutto fermentato delle viti, cioè il vino, l'«EINOS»².

Ma come verrebbe ottenuto, nella vita terrena, il vino della santità?

Certamente il primo motore del sistema, come Dante scoprirà poi, pare essere la terza corona di *Pd* XIV, quella del «Santo Spiro» che con i suoi doni effonde luce alle menti ed è datore di sapienza; Egli fornisce intimamente l'impulso che mette in moto la «santa mola» nella vigna del Signore.

Dante, nelle prime terzine del XII canto, descrive la rotazione delle due ruote di anime beate; quella comparsa nel canto XII è la più ampia, e si dispone tutto intorno alla prima. Le due ruote si muovono o si fermano in perfetta sincronia, come due ruote coassiali di una stessa macina di pietra, a significare le finalità teologiche ed apostoliche identiche dell'ordine francescano e di quello domenicano: essi dovevano cooperare in piena concordia e nonostante la latitanza del «vignaiolo».



La rotazione sincronica produce dunque dalle «viti» l'«EINOS», forse chiamato col termine greco per indicare una sapienza teologica che è spirituale fermento di una conoscenza antica di matrice greco-ellenica.

Il vino appare frutto del «seme» del v. 87 sia grazie all'opera di Domenico e del suo ordine che all'azione dei francescani. La macina mistica, che gira simbolicamente sulle specie eucaristiche del vino e - solo ai vv. 115-120 - del grano («eucaristico» poiché da esso si fa il pane), muovendosi sostenuta da una rigorosa povertà e dalle altre virtù, produce il vino della santità nonostante la

vigna sia stata trascurata da pontefici indegni. I due ordini mendicanti, operando contemporaneamente nel medesimo «orto», riportano il pauperismo nel seno della Chiesa, combattono le eresie e sono guide spirituali per tutti. È grazie ai due ordini se le piante della vigna non seccano, ma producono egualmente buona uva. Anche tra i membri dei due ordini non mancano, nella vita terrena, i difetti e le negligenze. San Bonaventura rimprovera il suo ordine, «l'orbita che fé la parte somma», di non essere più “in asse”, sicché in luogo del sedimento del buon vino adesso nell'ingranaggio si scopre la muffa:

[...] l'orbita che fé la parte somma
di sua circonferenza, è derelitta,
sí ch'è la muffa dov' era la **GROMMA**.⁶⁰³

Eppure, in forza degli elementi virtuosi dei due ordini, la macina continua a produrre vino di santità. Per mezzo dell'espedito dell'ipotizzato acrostico inverso, EINOS, noi potremmo quasi vedere il vino della santità mentre fuoriesce e scende dalla «santa mola»: altri figli di Dio son divenuti spiriti degni del cielo e ciò, con la grazia divina, è stato possibile con la grande energia di due ordini che, sostenuti dalla teologia, della filosofia, con sapiente utilizzo *dell'ars praedicandi* e, soprattutto, mossi da una vita ispirata alla povertà evangelica, portano in terra nei cuori quell'armonia sincronica di movimenti santificanti che gli spiriti sapienti già contemplan e vivono nei cieli.

Si perdonerà a Dante se il vino che fuoriesce dalla «santa mola» si rivela lievemente sofisticato da una E al v. 88 che, in realtà, nella traslitterazione di οἶνος non ci dovrebbe essere. Sarebbe interessante approfondire gli studi su questo acrostico, a cominciare dalla possibilità dell'errata traslitterazione della parola *einós* in *oinos* al tempo di Dante.

⁶⁰³ XII, 112-4. «Abruptly switching semantic fields, Bonaventure compares the good old days of Francis's leadership and the current condition of the Order to wine casks: Good wine leaves crust in the barrel it was contained in, while bad wine leaves mold» (R. HOLLANDER, *PDP*, C. Par XII, 114).

Gli acrostici inversi proto-simbolisti

Di tutti gli acrostici probabili individuati, due si caratterizzano per la loro complessità. Le loro caratteristiche, che tanto hanno mantenuto in stallo l'analisi ermeneutica, sembrano in realtà ricondurre ad una sorta di proto-simbolismo che Dante per mezzo del quale Dante avrebbe cercato di comunicare impressioni particolari, tentando anche di dare quasi una spazialità al testo. Opportunamente abbiamo parlato di 'proto-simbolismo' per indicare, in Dante, una sorprendente tendenza anticipatoria di quello che sarà poi il noto movimento di origine francese: il fenomeno sembra infatti apparire precocemente, in meravigliosa solitudine temporale, nelle pagine della *Commedia*, ben cinquecentocinquanta anni prima del noto movimento. Il grande poeta fiorentino sembra mostrare di avere compreso appieno che la parola non è solo musica, ma è anche spazio, movimento (come nel caso di PESCE, ECATE, ecc.); che la poesia non è semplicemente un fatto linguistico; egli intuisce che essa può varcare i suoi confini tradizionali fino a diventare diventare "vivente", quasi riplasmando la realtà nel momento in cui tale realtà viene presentata al lettore.

Siamo coscienti, in questa sede, di esprimere concetti ancora più originali e maggiormente sconcertanti di quelli sin qui presentati, e noi stessi rimaniamo affascinati nell'osservare all'opera un poeta che, nel pieno Medioevo, aveva già assimilato, chissà per quali vie, questioni tipiche della modernità letteraria scaturite dall'ampiezza di orizzonte della produzione lirica del secolo XIX.

Dinanzi alla moderna poesia simbolista, con le sue caratteristiche "rivoluzionarie", Dante sembra porsi come vero anticipatore delle scelte di quelle correnti che da Stéphane Mallarmé (1842-1898) intendono proporre una poesia 'spirituale' basata sulla contemplazione, una lirica che possiamo definire in parte 'oscura', proprio come quella dei simbolisti.

Ricordiamo qui uno dei più celebri e affascinanti componimenti del grande "principe dei poeti", *Un coup de dés jamais n'abolirà le hasard*, del 1897: in esso, l'opera di destrutturazione del linguaggio poetico giunge forse ai più alti vertici. Il fonosimbolismo, il musicalismo, l'analogismo sono marcati; gli enunciati sono disaggregati, dissociati; la desemantizzazione è vistosa. Come è noto, per Mallarmé la poesia ha una funzione conoscitiva e sacrale; le parole hanno il ruolo primario di incantare e sedurre, di trascinare il lettore in un "sovramondo" o in un mondo immaginario o anche semplicemente indefinibile, ma comunque distante dalla realtà quotidiana, quella della vita biologica e degli stati più bassi dell'esistenza. La sua opera «représente avant tout un effort surhumain pour

percer jusqu'au mystère de l'Être: la métaphysique, chez lui, commande la poésie».604

La poesia simbolista è quasi, nell'intenzione, un voler parlare agli angeli, cioè un tentativo di comunicazione all'interiorità profonda dell'uomo, fino a quel terzo cielo, del quale San Paolo scrive, nel già citato *2Cor* 12, 3-4: «³Et scio huiusmodi hominem — sive in corpore sive extra corpus nescio, Deus scit — ⁴quoniam raptus est in paradysum et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui».605

Per Mallarmé la poesia, «comme toute chose sacrée [...] ne doit être accessible qu'aux seuls initiés».606 E dunque essa, «forme suprême de la Beauté, sera l'expression nécessairement symbolique de ces virtualités incompréhensibles».607

...Mallarmé a affirmé, plus vigoureusement encore que Baudelaire, la nécessité d'éliminer toutes les scories et de rechercher l'essence propre de la Poésie, qui doit désormais, plutôt que de décrire les recevons : ce qui sera l'objet même du Symbolisme.608

Nel suo tentativo di stimolare la pura contemplazione senza fare entrare in gioco la razionalità, la lirica simbolista assume in Mallarmé una fisionomia metafisica: è un alludere all'imperituro, che bene si riconosce nella citata lirica *Un coup de dés jamais*: nell'allusione e nel perdersi delle parole nel caos delle impressioni e dei sensi, per chi osserva dall'alto quei sistema di fonemi, e coglie le dolcezze e i contrasti dei foni all'apparenza disposti in maniera disordinata e cacofonica, dalla confusione di quei frammenti spunta fuori una sagoma, una figura che per analogia pare rimandare alla Via Lattea, alle sue zone più dense e a quelle più rade; dall'Abisso al Nocchiero alla «folie», un testo disordinato ma dai contorni gnostici (almeno secondo noi) corre per poche pagine.

604 G. MICHAUD, citato da G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, a cura di P. Tuffrau, Paris, Librairie Hachette, 1124.

605 Trad. it.: «E so che quest'uomo – non so se col corpo o senza corpo, lo sa Dio – fu rapito in Paradiso, e udì parole ineffabili che non è possibile ad un uomo proferire».

606 Ivi, 1125.

607 *Ibidem*.

608 Ivi, 1126.

SOIT
 que
 l'Abîme
 blanchi
 étale
 furieux
 sous une inclinaison
 plane désespérément
 d'aile
 la sienne
 par
 avance retombée d'un mal à dresser le vol
 et couvrant les jaillissements
 coupant au ras les bords
 très à l'intérieur résume
 l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative
 jusqu'adapter
 à l'envergure
 sa béante profondeur en tant que la coque
 d'un bâtiment
 penché de l'un ou l'autre bord

In Dante non troviamo lo stesso grado e nemmeno lo stesso genere di desemantizzazione: infatti le sue terzine conservano un loro pieno ed autonomo significato, e la *fabula* fluisce senza subire alcun influsso da parte del probabile acrostico inverso. L'apparente disordine, le rotture o lacune, invece, sono interne all'acrostico stesso, che verrebbe "spaccato" opportunamente da Dante per comunicare sensazioni delle quali, altrimenti, non potrebbe in alcun modo rendere partecipe il lettore.

Gli acrostici proto-simbolisti da noi individuati sono, nell'ordine di complessità e nella loro capacità analogica, PESCE, CVPO OM, AROGANÇ MALAI DV OM, LASCERO' L'EDEN COSMICA (ma la stessa tecnica, stadio elementare, si prova nell'acrostico CVPO OM).

Di PESCE abbiamo già parlato a sufficienza. Con un metodo di scrittura tratto da Boezio, Dante, per mezzo dell'acrostico, ha cercato di rendere l'impressione delle anime che salgono come tanti pesci verso ciò che esse riconoscono come loro nutrimento spirituale. Nel leggere l'acrostico dal basso all'alto, dunque, il grande fiorentino cerca quasi di fare emergere, di far 'fuoriuscire' dal testo quegli spiriti colmi di letizia.

Il secondo probabile acrostico, anch'esso già presentato, è scritto invece ome CVPO MO, secondo noi perché Dante, con l'inversione del monosillabo, ha voluto anche evidenziare due movimenti d'ala dell'angelo sulla fronte di Dante: paragonando il movimento di cancellazione a quello compiuto nei due sensi quando si adopera un cancellino su una lavagna, l'angelo con il primo movimento cancella CVPO, poi inverte il moto e cancella MO, cioè per prima fa sparire la M, e successivamente la O. La logica supporrebbe che Dante abbia immaginato le due parole disposte in due distinte righe o colonne, così che l'angelo non torna esattamente sulla stessa precedente traiettoria, ma piuttosto lo spostamento dell'ala disegnerebbe una sorta di 'sette' o di 'V'.

In entrambi i casi, il meccanismo è piuttosto semplice da decrittare.

Più complesso, invece, quello che regola la struttura degli ultimi due acrostici inversi che si sottopongono all'attenzione degli studiosi, che presentano anche la problematica caratteristica di non essere a tutte le terzine. Tuttavia, a questa osservazione si oppongorrebbero due argomenti.

Il primo è basato sull'osservazione immediata. Entrambi, se osservati, lasciano intuire la loro esistenza nonostante la mancanza di continuità, soprattutto il primo, quello in lingua provenzale. Eppure, proprio le interruzioni interne, a nostro avviso, sarebbero state poste da Dante perché esse sono parte del messaggio che si intende comunicare per via allusiva.

Riconsideriamo infatti l'acrostico, posto – lo ricordiamo – nel canto XII del *Purgatorio* ai vv. 70-127, acrostico già discusso in precedenza:

Morti li morti e i vivi parean vivi:
non vide mei di me chi vide il vero,
quant' io calcai, fin che chinato givi.

Or superbite, e via col viso altero,
figliuoli d'Eva, e non chinate il volto
sì che veggiate il vostro mal sentero!

Più era già per noi del monte vòlto
e del cammin del sole assai più speso
che non stimava l'animo non sciolto,
quando colui che sempre innanzi atteso
andava, cominciò: «Drizza la testa;
non è più tempo di gir sì sospeso.

Vedi colà un angel che s'appresta
per venir verso noi; vedi che torna
dal servigio del dì l'ancella sesta.

Di reverenza il viso e li atti addorna,
 sì che i diletti lo 'nviarci in suso;
 pensa che questo di mai non raggiorna!».

Io era ben del suo ammonir uso
 pur di non perder tempo, sì che 'n quella
 materia non potea parlarci chiuso.

A noi venìa la creatura bella,
 biancovestito e ne la faccia quale
 par tremolando mattutina stella.

Le braccia aperse, e indi aperse l'ale;
 disse: «Venite: qui son presso i gradi,
 e agevolmente omai si sale.

A questo invito vegnon molto radi:
 o gente umana, per volar sù nata,
 perché a poco vento così cadì?».

Menocci ove la roccia era tagliata;
 quivi mi batté l'ali per la fronte;
 poi mi promise sicura l'andata.

Come a man destra, per salire al monte
 dove siede la chiesa che soggioga
 la ben guidata sopra Rubaconte,
 si rompe del montar l'ardita foga
 per le scalee che si fero ad etade
 ch'era sicuro il quaderno e la dogia;
 così s'allenta la ripa che cade
 quivi ben ratta da l'altro girone;
 ma quinci e quindi l'alta pietra rade.

Noi volgendo ivi le nostre persone,
 'Beati pauperes spiritu!' voci
 cantaron sì, che nol diria sermone.

Ahi quanto son diverse quelle foci
 da l'infernali! ché quivi per canti
 s'entra, e là giù per lamenti feroci.

Già montavam su per li scaglion santi,
 ed esser mi pareva troppo più lieve
 che per lo pian non mi pareva davanti.

Ond' io: «Maestro, di, qual cosa greve
 levata s'è da me, che nulla quasi
 per me fatica, andando, si riceve?».

Rispuose: «Quando i P che son rimasi
 ancor nel volto tuo presso che stinti,
 saranno, com' è l'un, del tutto rasi,
 fier li tuoi piè dal buon voler sì vinti,
 che non pur non fatica sentiranno,
 ma fia diletto loro esser sù pinti».

Allor fec' io come color che vanno

con cosa in capo non da lor saputa,
 se non che ' cenni altrui sospecciar fanno;
 per che la mano ad accertar s'aiuta,
 e cerca e truova e quello officio adempie
 che non si può fornir per la veduta;
 e con le dita de la destra scempie
 trovai pur sei le lettere che 'ncise
 quel da le chiavi a me sovra le tempie:
 a che guardando, il mio duca sorrise.

Questo acrostico presenta una sua evidente complessità in virtù, in primo luogo, della P iniziale del v. 76, e successivamente, si rileva discontinuità al v. 79 con la <q> all'inizio del verso, e la stessa cosa si deve dire per le iniziali al v. 106 <s> e 109 <c>..., cosicché il messaggio manca di unità e si è portati a concludere che nelle terzine non vi sia alcun acrostico. Tuttavia, è sufficiente scorrere il testo dal basso all'alto in tutta la sua lunghezza per ipotizzare, per semplice buonsenso, che un messaggio in lingua provenzale sia presente davvero, anche e soprattutto prendendo atto che si parla di AROGANÇ proprio in corrispondenza della cornice dei superbi.

In realtà Dante, spezzando l'acrostico in alcuni punti, sembra aver voluto comunicare con un espediente sopraffino l'incertezza della sua mano che, toccando la fronte alla ricerca della P cancellata dall'angelo, va a tentoni e pian piano scopre che qualcosa è davvero cambiato:

per che la mano ad accertar s'aiuta,
 e cerca e truova e quello officio adempie
 che non si può fornir per la veduta;

L'esitazione è comunicata condividendo col lettore la frammentarietà della scoperta di quella situazione nuova, così come il poeta stesso si accorge gradualmente di quanto accaduto:

e con le dita de la destra scempie
 trovai pur sei le lettere che 'ncise
 quel da le chiavi a me sovra le tempie:
 a che guardando, il mio duca sorrise.

Il canto si chiude con un verso oltre la terzina con la descrizione di un Virgilio che sorride, comunicando un senso di divertimento che in realtà non può essere pienamente compreso se non si è compreso quale meccanismo Dante abbia associato alla sparizione delle P. Col sistema ideato dal grande fiorentino il

senso di sorpresa che egli vive in quel momento del suo pellegrinaggio viene comunicato anche a lettore. Noi possiamo, scorrendo con esitazione quell'acrostico - e finalmente ricomponendone le parti e leggendo per la prima volta il messaggio - vivere con Dante quel senso di meraviglia per qualcosa di inatteso, e magari quel sorriso di Virgilio, una volta sciolto l'enigma, può diventare il sorriso del lettore.

Con questo espediente primitivo, sorprendentemente, Dante anticiperebbe la poesia simbolista di oltre cinque secoli. Resterebbe da comprendere se si tratti di una sua invenzione o se, in qualche maniera, egli possa aver tratto ispirazione da altri suoi contemporanei. Comunque si risponderà a questa domanda, se mai si troverà una risposta, a noi sembra di poter intuire già da ora come lo schema artistico simbolista sia legato ad una concezione profondamente spirituale della poesia e dell'arte. L'esperienza mistica, inenarrabile di per sé, ha dunque portato autori diversi di epoche differenti ad uno sperimentalismo mirato ad andare oltre la funzione semantica della parola; e ciò è avvenuto persino nel Medioevo, con le sue rigidissime regole metriche e stilistiche. Anche Dante appare cercare di «liberare le parole dal significato meccanicamente banale cui le ha ridotte l'uso corrente, per riportarle alla loro radicale verginità; un tentativo di esprimere quanto apparentemente incomunicabile». ⁶⁰⁹

Con Dante i fonemi assumono plasticità, la parola esce dal testo per consentire nuove percezioni prima impossibili. Possiamo dire, in effetti, che la ricerca spirituale, per effetto di un'indefinibile insufflazione platonica nella letteratura, è motore essa stessa dello sperimentalismo poetico. Sia Dante che Mallarmé avvertono l'esigenza di uscire dagli schemi perché, si rendono conto, le regole e i canoni classici sono in grado di comunicare bellezza e armonia, ma quando essi vengono assolutizzati allora la poesia si fa tecnica, perde la capacità di comunicare l'uomo interiore ed il suo vissuto; un vissuto che è fatto, anche nella memoria come nel presente, di colori, forme, movimenti e sensazioni.

Il vertice di questo proto-simbolismo dantesco si trova certamente in corrispondenza del più lungo, complesso e sorprendente degli acrostici inversi. Per la verità, esso avrebbe dovuto fare coppia con l'acrostico filosofico PREESISTO. Tuttavia crediamo che esso vada posto in evidenza da un punto di vista differente, dal quale si possano vedere chiaramente le affinità con

⁶⁰⁹ M. GRILLANDI in *Mallarmé, tutte le poesie*, a cura di M. Grillandi, Roma, Newton Compton, 1976, in quarta di copertina.

determinati espedienti della poesia simbolista. Per mezzo del suo sperimentalismo, come vedremo ora, Dante riesce a rendere anche concetti teologici e filosofici di grande elevatura, direttamente comunicando immagini di profondissimo significato.

Prendiamo dunque l'acrostico del canto XVII, ai versi 25-139:

Poi piovve dentro all'alta fantasia
 un, crucifisso, dispettoso e fero
 nella sua vista, e cotal si moria:
 intorno ad esso era il grande Assüero,
 Ester sua sposa e 'l giusto Mardoceo,
 che fu al dire ed al far così intero.

E come questa imagine rompeo
 sé per se stessa, a guisa d'una bulla
 cui manca l'acqua sotto qual si feo,
 surse in mia visione una fanciulla
 piangendo forte, e dicea: «O regina,
 perché per ira hai voluto esser nulla?

Ancisa t'hai per non perder Lavina;
 or m'hai perduta! Io son essa che lutto,
 madre, a la tua pria ch'a l'altrui ruina».

Come si frange il sonno ove di butto
 nova luce percuote il viso chiuso,
 che fratto guizza pria che muoia tutto;
 così l'imaginar mio cadde giuso
 tosto che lume il volto mi percosse,
 maggior assai che quel ch'è in nostro uso.

I' mi volgea per veder ov' io fosse,
 quando una voce disse «Qui si monta»,
 che da ogne altro intento mi rimosse;
 e fece la mia voglia tanto pronta
 di riguardar chi era che parlava,
 che mai non posa, se non si raffronta.

Ma come al sol che nostra vista grava
 e per soverchio sua figura vela,
 così la mia virtù quivi mancava.

«Questo è divino spirito, che ne la
 via da ir sù ne drizza senza prego,
 e col suo lume sé medesmo cела.

Si fa con noi, come l'uom si fa sego;
 ché quale aspetta prego e l'uopo vede,
 malignamente già si mette al nego.

Or accordiamo a tanto invito il piede;
 procacciam di salir pria che s'abbui,
 ché poi non si poria, se 'l dì non riede».

Così disse il mio duca, e io con lui
 volgemmo i nostri passi ad una scala;

e tosto ch'io al primo grado fui,
 senti'mi presso quasi un muover d'ala
 e ventarmi nel viso e dir: 'Beati
 pacifici, che son sanz' ira mala!'

Già eran sovra noi tanto levati
 li ultimi raggi che la notte segue,
 che le stelle apparivan da più lati.

'O virtù mia, perché sì ti dilegue?',
 fra me stesso dicea, ché mi sentiva
 la possa de le gambe posta in triegue.

Noi eravam dove più non saliva
 la scala sù, ed eravamo affissi,
 pur come nave ch'a la spiaggia arriva.

E io attesi un poco, s'io udissi
 alcuna cosa nel novo girone;
 poi mi volsi al maestro mio, e dissi:

«Dolce mio padre, di, quale offensione
 si purga qui nel giro dove semo?
 Se i piè si stanno, non stea tuo sermone».

Ed elli a me: «L'amor del bene, scemo
 del suo dover, quiritta si ristora;
 qui si ribatte il mal tardato remo.

Ma perché più aperto intendi ancora,
 volgi la mente a me, e prenderai
 alcun buon frutto di nostra dimora».

«Né creator né creatura mai»,
 cominciò el, «figliuol, fu senza amore,
 o naturale o d'animo; e tu 'l sai.

Lo naturale è sempre senza errore,
 ma l'altro puote errar per malo obietto
 o per troppo o per poco di vigore.

Mentre ch'elli è nel primo ben diretto,
 e ne' secondi sé stesso misura,
 esser non può cagion di mal diletto;

ma quando al mal si torce, o con più cura
 o con men che non dee corre nel bene,
 contra 'l fattore adovra sua fattura.

Quinci comprender puoi ch'esser conviene
 amor sementa in voi d'ogne virtute
 e d'ogne operazion che merta pene.

Or, perché mai non può da la salute
 amor del suo subietto volger viso,
 da l'odio proprio son le cose tute;
 e perché intender non si può diviso,
 e per sé stante, alcuno esser dal primo,
 da quello odiare ogne effetto è deciso.

Resta, se dividendo bene stimo,
 che 'l mal che s'ama è del prossimo; ed esso
 amor nasce in tre modi in vostro limo.

È chi, per esser suo vicin soppresso,
 spera eccellenza, e sol per questo brama
 ch'el sia di sua grandezza in basso messo;
 è chi podere, grazia, onore e fama
 teme di perder perch' altri sormonti,
 onde s'attrista sì che 'l contrario ama;
 ed è chi per ingiuria par ch'aonti,
 sì che si fa de la vendetta ghiotto,
 e tal convien che 'l male altrui impronti.

Questo triforme amor qua giù di sotto
 si piange: or vo' che tu de l'altro intende,
 che corre al ben con ordine corrotto.

Ciascun confusamente un bene apprende
 nel qual si queti l'animo, e disira;
 per che di giugner lui ciascun contende.

Se lento amore a lui veder vi tira
 o a lui acquistar, questa cornice,
 dopo giusto pentir, ve ne martira.

Altro ben è che non fa l'uom felice;
 non è felicità, non è la buona
 essenza, d'ogne ben frutto e radice.

L'amor ch'ad esso troppo s'abbandona,
 di sovr' a noi si piange per tre cerchi;
 ma come tripartito si ragiona,
 tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi.

Notiamo immediatamente, tra le lettere segnate, la vistosa frammentazione di questo possibile acrostico inverso. E' da notare che, se di acrostico si tratta, vanno considerati solo i capoversi, dove vi sono le maiuscole. Il criterio è dunque anzitutto sintattico. Naturalmente, se pieghiamo queste terzine ai rigidi canoni tradizionali del comporre poetico, qui non è presente alcun acrostico. Infatti, abbiamo, in ordine ascensionale:

- una Q al v. 124 che spezza l'acrostico;
- una seconda Q che frammenta al v. 103;
- idem per la M al v. 97;
- stessa cosa per la M al v. 88;
- idem per la O al v. 73;
- idem per la G al v.70;
- idem per la Q al v. 55;

Eppure, tolte le terzine corrispondenti a queste iniziali, quelle consonanti forniscono quanto segue:

Ancisa t'hai per non perder Lavina;
or m'hai perduta! Io son essa che lutto,
madre, a la tua pria ch'a l'altrui ruina».

Come si frange il sonno ove di butto
nova luce percuote il viso chiuso,
che fratto guizza pria che muoia tutto;
[...]

I' mi volgea per veder ov' io fosse,
quando una voce disse «Qui si monta»,
che da ogni altro intento mi rimosse;
[...]

Ma come al sol che nostra vista grava
e per soverchio sua figura vela,
così la mia virtù quivi mancava.
[...]

Si fa con noi, come l'uom si fa sego;
ché quale aspetta prego e l'uopo vede,
malignamente già si mette al nego.

Or accordiamo a tanto invito il piede;
procacciam di salir pria che s'abbui,
ché poi non si poria, se 'l di non riede».

Così disse il mio duca, e io con lui
volgemmo i nostri passi ad una scala;
e tosto ch'io al primo grado fui,
[...]

Noi eravam dove più non saliva
la scala sù, ed eravamo affissi,
pur come nave ch'a la spiaggia arriva.

E io attesi un poco, s'io udissi
alcuna cosa nel novo girone;
poi mi volsi al maestro mio, e dissi:

«**D**olce mio padre, di, quale offensione
si purga qui nel giro dove semo?
Se i piè si stanno, non stea tuo sermone».

Ed elli a me: «L'amor del bene, scemo
del suo dover, quiritta si ristora;
qui si ribatte il mal tardato remo.
[...]

Lo naturale è sempre senza errore,
ma l'altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.
[...]

Or, perché mai non può da la salute
amor del suo subietto volger viso,

da l'odio proprio son le cose tute;

[...]

Resta, se dividendo bene stimo,
che 'l mal che s'ama è del prossimo; ed esso
amor nasce in tre modi in vostro limo.

È chi, per esser suo vicin soppresso,
spera eccellenza, e sol per questo brama
ch'el sia di sua grandezza in basso messo;

[...]

Ciascun confusamente un bene apprende
nel qual si queti l'animo, e disira;
per che di giugner lui ciascun contende.

Se lento amore a lui veder vi tira
o a lui acquistar, questa cornice,
dopo giusto pentir, ve ne martira.

Altro ben è che non fa l'uom felice;
non è felicità, non è la buona
essenza, d'ogne ben frutto e radice.

L'amor ch'ad esso troppo s'abbandona,
di sovr' a noi si piange per tre cerchi;
ma come tripartito si ragiona,
tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi.

Ovviamente questo 'ritagliare' il testo non è garanzia di nulla, anzi, può apparire come un'operazione del tutto illecita e arbitraria. Eppure, se andiamo ad analizzare le tematiche affrontate in queste terzine, possiamo renderci conto che questa è esattamente l'operazione che Dante vorrebbe facesse il lettore. Entriamo dunque nei versi, cominciando dall'inizio del canto.

Quando Dante attraversa la nube di fumo, prima di passare alla cornice degli accidiosi, torna a vedere il sole che ormai appare al tramonto. Ed è allora che ha una visione.

Tale visione ha un carattere estatico, è un qualcosa che astrae completamente dalla realtà circostante, come Dante la presenta ai vv. 13-18. Dapprima «ne l'immagine», cioè nella fantasia, egli vede Progne, la moglie di Teseo, il re di Tracia. Ella, per avere ucciso il figlio ed averne fatto mangiare le carni al marito, fu tramutata dagli dei in usignolo. Si tratta di un esempio di ira punita.

Con questa visione l'estasi di Dante si fa più elevata. Infatti la visione successiva coinvolge l'«alta fantasia» (v. 25), cioè una facoltà superiore alla semplice immaginazione: si tratta di uno stato mentale totalmente staccato dai sensi, e quindi della vera estasi. Dante, in queste condizioni agiograficamente connesse alle visioni celesti, osserverà così cose che non sono di questo mondo.

Ciò che gli apparirà sarà una scena biblica: egli vedrà - prendendo dal libro di Ester - «il grande Assuero», Amàn, insieme a sua moglie Ester e «l giusto Mardoceo» (v. 28). Questo episodio biblico narra la condanna a morte di Amàn, che era ministro del re persiano Assuero: poiché Mardocheo era rimasto fedele alla sua fede ebraica, rifiutò di riconoscere come divino Amàn, come leggiamo in *Et* 3, 2-6:

²Cunctique servi regis, qui in foribus palatii versabantur, flectebant genua et adorabant Aman; sic enim praeceperat rex pro illo. Solus Mardochoaeus non flectebat genu neque adorabat eum. ³Cui dixerunt pueri regis, qui ad fores palatii praesidebant: «Cur non observas mandatum regis?». ⁴Cumque hoc crebrius dicerent, et ille nollet audire, nuntiaverunt Aman scire cupientes utrum perseveraret in sententia; dixerat enim eis se esse Iudaeum. ⁵Cumque Aman experimento probasset quod Mardochoaeus non sibi flecteret genu nec se adoraret, iratus est valde ⁶et pro nihilo duxit in unum Mardochoaeum mittere manus suas — audierat enim quod esset gentis Iudaeae — magisque voluit omnem Iudaeorum, qui erant in regno Asueri, perdere nationem.⁶¹⁰

Ma Ester rivelò ad Assuero i piani perversi di Amàn; il re allora condannò Amàn a venire impiccato al palo che era destinato all'esecuzione di Mardocheo (*Et* 7,1-10). Dante, ai vv. 26-27, parla di «un crucifisso, dispettoso e fero | ne la sua vista, e cotal si moria». A ben vedere Dante opera forse una forzatura, poiché la *Vulgata*, in realtà, non parla letteralmente di crocifissione:

⁹Dixitque Harbona, unus de eunuchis, qui stabant in ministerio regis: En lignum, quod paraverat Mardochoaeo, qui locutus est pro rege, stat in domo Aman, habens altitudinis quinquaginta cubitos. Cui dixit rex: Appendite eum in eo. ¹⁰Suspensus est itaque Aman in patibulo quod paraverat Mardochoaeo: et regis ira quievit.

⁶¹⁰ Trad. it.: «²Tutti i ministri del re, che stavano alla porta del re, piegavano il ginocchio davanti ad Amàn, perché così aveva ordinato il re a suo riguardo. Ma Mardocheo non piegava il ginocchio né si prostrava davanti a lui e ne fu pieno d'ira. ³I ministri del re che stavano davanti alla porta del re dissero a Mardocheo: «Perché trasgredisci l'ordine del re?». ⁴Ma, sebbene glielo ripetessero tutti i giorni, egli non dava loro ascolto. Allora quelli riferirono la cosa ad Amàn, per vedere se Mardocheo avrebbe insistito nel suo atteggiamento, perché aveva detto loro che era un Giudeo. ⁵Amàn vide che Mardocheo non s'inginocchiava né si prostrava davanti a lui e ne fu pieno d'ira; ⁶ma disdegnò di metter le mani addosso soltanto a Mardocheo, poiché gli avevano detto a quale popolo Mardocheo apparteneva. Egli si propose di distruggere il popolo di Mardocheo, tutti i Giudei che si trovavano in tutto il regno d'Assuero».

Si potrebbe trattare anche di un errore interpretativo, magari dovuto alla vasta letteratura che parlava di un Gesù «appeso» al legno della croce. Fatto sta che proprio di crocifissione nel libro non si tratterebbe, ma piuttosto di una impiccagione.

Tuttavia Dante potrebbe aver parlato di un non meglio identificato «crocifisso dispettoso e fero» sino al suo soccombere, circondato da Ester, da Assuero e da Mardocheo per indicare qualcosa di più del cattivo Amàn. Il Demonio stesso compariva iconograficamente e nella letteratura come lo scimmiettatore di Dio, e l'orgoglio è ciò che lo caratterizza anche di fronte alla sconfitta suprema. Il misterioso crocifisso potrebbe essere proprio colui che rubò l'edenica felicità agli uomini, ritratto da Dante fra personaggi emblematici che potrebbero simboleggiare lo smascheramento del più grande degli inganni, del più orrendo dei complotti: quello contro il genere umano, che Satana in principio volle mettere contro Dio per invidia della grazia che esso ricevette dal creatore!

Allora, fino al verso 30, Dante ci starebbe rendendo partecipi di una profezia sulla futura sconfitta dell'«Accusatore», come viene chiamato in Ap 12,10 (nella *Vulgata* si parla di «accusator fratrum nostrum»). Questa funzione nefasta del Principe delle Tenebre si ritrova pienamente, sul piano umano, proprio nel personaggio di Amàn, poiché questi accusò espressamente il popolo eletto davanti al re, come si legge in Et 3,8:

Dixitque Aman regi Asuero: «Est populus per omnes provincias regni tui dispersus, segregatus inter populos alienisque utens legibus, quas ceteri non cognoscunt, insuper et regis scita contemnens; non expedit regi, ut det illis requiem».⁶¹¹

Al termine di questa possibile allusione di Dante al primo peccato 'celeste' di presunzione, quello commesso dall'uomo e, in principio, da Lucifero, assistiamo ad una improvvisa, brusca dissoluzione. Dante narra:

E come questa immagine rompeo
sé per sé stessa, a guisa d'una bulla
cui manca l'acqua sotto qual si feo,
surse in mia visione una fanciulla

⁶¹¹ Trad. it.: «Allora Amàn disse al re Assuero: «Vi è un popolo segregato e anche disseminato fra i popoli di tutte le province del tuo regno, le cui leggi sono diverse da quelle di ogni altro popolo e che non osserva le leggi del re; non conviene quindi che il re lo tolleri».

piangendo forte, e dicea [...].⁶¹²

Parafrasando, l'immagine ad argomento biblico scompare, e questo avviene in maniera particolare: «a guisa d'una bolla | cui manca l'acqua sotto qual si feo», cioè quella scena svanisce.

Robert Hollander commenta: «The 'bubble' in Dante's vision breaks as a bubble does when it rises above the water that contained it, only to give place to another, the final vision of this terrace».⁶¹³

Questo passaggio è di importanza massima per la comprensione del meccanismo dell'acrostico. Ma, prima di mostrarlo, riassumiamo brevemente il contenuto delle terzine che seguono, fino alla fine del canto.

Come l'immagine si rompe - esplose a mo' di bolla - un'altra breve visione ispirata dall'*Eneide* e che ha per protagonista Lavinia (vv. 31-39) occupa la scena. Questa seconda visione termina con un risveglio improvviso, paragonato al guizzo⁶¹⁴ di un pesce preso in trappola che, fino alla fine, si ribella al suo destino di morte. Dante passa poi alla cornice superiore, e ai v. 64-69 un angelo gli cancella un'altra P:

Così disse il mio duce, e io con lui
volgemmo i nostri passi ad una scala;

Dal v. 82 inizia un'altra sequenza, e Dante chiede alla sua guida delucidazioni sulla zona di espiazione appena raggiunta. La risposta di Virgilio è lunga, ma si può così riassumere: in quella cornice si espia il peccato di accidia. Però, gli dice il poeta latino, «perché più aperto intenti ancora, | volgi la mente a me».⁶¹⁵ Allora egli spiega a Dante che tutte le creature sono capaci di amare, e possono farlo in due modi: o con un amore «naturale», cioè istintivo, o con un amore «d'animo», che è quello libero e che richiama alla responsabilità la creatura. L'amore istintivo non conosce errore, è perfetto perché del tutto vincolato alle leggi

⁶¹² Pg XVII, 31-35.

⁶¹³ R. HOLLANDER, *PDP, C. Purg XVII 31-33*. «.. come si dissolve, si rompe e scoppia una bolla [...] d'aria sotto la quale essa si formò (si feo = si fece; la bolla si dissolve, quando venuta a galla le manca l'aria che la copriva), sorse, giunse improvvisa alla mia fantasia [...] l'immagine di una fanciulla che piangeva disperatamente, e diceva...» (*La Divina Commedia*, a cura di T. Di Salvo..., 296, in nota ai vv. 31-39).

⁶¹⁴ Sul *topos* dantesco del pesce guizzante cfr. A. SORO, "PESCE" in *Pd V*, 97-109...

⁶¹⁵ Vv. 88-89.

divine. L'altro, l'amore elettivo, può errare in modi diversi: o per «malo obietto» (v. 95), cioè perché si volge a cose peccaminose, «o per troppo o per poco vigore»,⁶¹⁶ cioè quando è rivolto verso oggetti buoni, ma si attacca ad essi o troppo poco oppure eccessivamente. Quando l'amore a Dio viene subordinato all'amore per i beni terreni, o si volge al male, allora si è nella condizione di peccato (si sa che in Dante non muove da una netta contrapposizione tra bene e male; Dio non è antitesi dei beni terreni). Insomma, «si ha il peccato quando l'amore, deviando dal suo oggetto, tende al male o va alla ricerca di beni terreni senza misura, senza il controllo della ragione».⁶¹⁷

Dunque, dice Virgilio, è sempre l'amore la causa di ogni azione buona o di ogni peccato. Persino l'odio contro se stessi è impossibile in realtà, e addirittura è impossibile odiare Dio, poiché Egli è il sommo bene a cui la nostra natura ci fa tendere, pur magari errando nel modo di amare. Resta solo un vero male possibile, ed è quello che può essere fatto contro il prossimo. Tale odio ha tre modalità: superbia, invidia, ira.

Dante e Virgilio hanno già visto come viene espiato tale «triforme amor». Ora, al Nostro resta da osservare come si purgano le anime che si attaccano alle cose terrene con eccessivo amore. E questa sarà materia trattata sin dal canto XVIII.

Nel suo lungo e sapiente discorso Virgilio ha anzitutto posto l'accento sulla perfezione dell'amore istintuale, che ha il suo valore, ma non è un amore libero e pertanto non può essere responsabile di alcuna decadenza. L'amore fallace è invece quello connesso alla libertà; è l'amore che, se volto in maniera errata o verso cose fallaci, rompe quell'armonia con la natura, che alle origini doveva essere presente. Dall'attaccamento alle cose caduche e ai beni terreni, nonché dall'eccessivo affetto per cose in realtà secondarie, nascono quei peccati che riconducono l'uomo alla colpa originale: superbia dei primi uomini nei confronti di Dio, ed invidia verso il Creatore, suscitata in Adamo ed Eva dallo Scimmiettatore di Dio, il fiero suo irriducibile Avversario.

Il peccato di presunzione della prima coppia portò alla perdita di quell'armonia Dio-Mondo-Uomo che esisteva sin dal primo momento della creazione. Tale armonia equilibrava, come dentro una sfera perfetta - come

⁶¹⁶ V. 96.

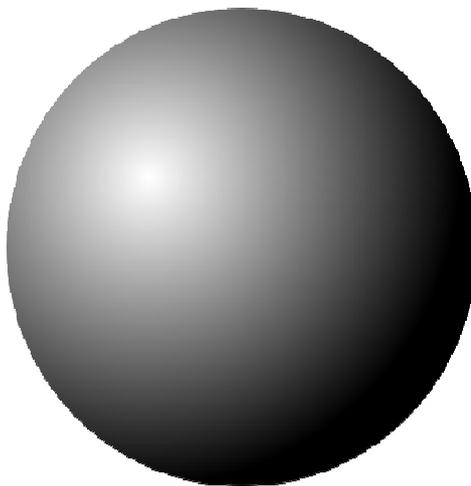
⁶¹⁷ *La Divina Commedia*, II, a cura di T. Di Salvo..., 301, nota ai vv. 97-102.

all'interno di una «bulla» - tutti i moti della natura e quelli umani, dai desideri agli istinti, dall'attaccamento alle cose alla sessualità, dai rapporti tra gli uomini alla relazione fra uomini e natura. E l'intera creazione era in perfetta sintonia con Dio, che «passeggiava nel giardino alla brezza del giorno» (Gn 3,8): il Creatore era cioè con l'uomo, riconoscibile nell'armonia e nell'equilibrio (simboleggiati dalla brezza) e non si sottraeva allo sguardo delle sue creature (passeggiava nel giorno).

Si tratta di una perfezione originaria ormai irriproducibile, di un perfetto equilibrio, sferico come una «bulla», le cui dimensioni la geometria stima servendosi del numero 'irrazionale' π : 3,14..., con infinite cifre decimali. Ora, se l'alta fantasia portasse Dante a vedere, nell'episodio storico di Amàn, un tragico avvenimento metastorico, e cioè la perdizione di Lucifero quando in principio rifiutò Dio a causa del suo orgoglio?

A causa dell'invidia egli indusse Adamo ed Eva a trasferire sulla terra il suo orrendo peccato. E, tutt' a un tratto, la «bulla» edenica conosce un fattore di squilibrio ed esplose!

Cerchiamo di rappresentare idealmente l'evento tenendo conto della similitudine dantesca. Una bulla può essere ben rappresentata da una sfera.



Se adottiamo la prospettiva origeniana di Dante ripresa poi da Matteo Palmieri, a quel peccato commesso da Lucifero 'in principio', è seguita la necessità, per le anime, di incarnarsi nel mondo per decidere definitivamente del loro destino eterno: esse avrebbero *lasciato l'Eden cosmica!* Sarebbero cadute nel

mondo, soggette alle passioni; e in quella disarmonia, fra i cocci di quella sfera infranta, gli spiriti celesti avrebbero dovuto riconquistarsi a fatica le regioni celesti.

A questo punto l'artificio dantesco risulterebbe comprensibile: egli avrebbe scritto la profezia di uscita dall'Eden e dalla sua perfezione simboleggiata dalla sfera – LASCERO' L'EDEN COSMICA – ma introducendola nella scena nel tempo presente, cioè quando la «bulla», nel nostro mondo, è ormai esplosa.

Egli ha perciò spezzato l'acrostico inverso, così come si rompe la bulla, dividendo dapprima in due parti LASCERO' (*LASC-ERO*); poi avrebbe separato l'articolo determinativo (L) al v. 94 dal nome (EDEN, che comincia al v. 85 ed distribuito su quattro terzine consecutive), ed infine frammentato l'aggettivo (COS-M-I-CA).

In questo modo Dante pare rappresentare la realizzazione di una profezia fatta sugli uomini sin dal principio, quando, secondo Origene, fu stabilito che le anime uscissero dalla perfezione celeste e scendessero nel mondo imperfetto ed istintuale. Se per Palmieri alcuni scelgono definitivamente l'inferno, per Dante anche Lucifero, chiuso dentro il corpo del sole (come abbiamo visto relativamente all'acrostico IL SOLE di *Inf* XXXIV) potrebbe avere una possibilità concreta di salvezza.

Si può dunque vedere come Dante abbia ideato espedienti – soprattutto in relazione a questo ultimo acrostico, e poi al precedente in lingua provenzale – tesi a liberare la poesia dai vincoli 'classici' e tradizionali. Cinquecento anni dopo, i simbolisti si porranno lo stesso problema di Dante, mossi anche loro dalla necessità di mettere su carta quanto suggerito dall'«alta fantasia», cioè dall'io profondo con le sue sensibilità e con le sue inenarrabili percezioni. Il che dimostra, secondo noi, l'origine profondamente spirituale della poesia simbolista, generata dall'esigenza insopprimibile di comunicare l'estasi mistica, che propriamente è la capacità di alcuni contemplativi di osservare un mondo trasfigurato. Per Mallarmé la poesia

deve recuperare tutta la sua angoscia, patire di una carica metafisica, essere ontologia, presenza e compresenza della morte e del nulla. [...] E soprattutto si deve fare giustizia di "un'idea inaudita e balorda", quella cioè che sia "indispensabile" insegnare la poesia nelle scuole, perché "irresistibilmente", come tutto ciò che viene insegnato a molti, la poesia sarà abbassata al livello di una scienza. Sarà spiegata cioè "a tutti ugualmente, ugualmente", poiché appare difficile, quasi

impossibile “distinguere sotto quale scarruffata criniera di scolaro albeggi la stella sibillina.”⁶¹⁸

Dante, come Mallarmé, «ha tentato di riunire *langue e parole* in una sola entità [...] nel tentativo [...] di dare, in piena libertà, la nozione pura. Era un’impresa sovrumana perché le parole sono sempre le medesime, nella poesia e nella vita».⁶¹⁹ Mallarmé, che riscoprì questa forma “angelica” di scrittura, credette piano

che la vera essenza della poesia andasse ricercata al di là, molto al di là delle cose, in quel limbo ineffabile che del concreto suggerisce solo una nozione purificata o la “vaga” impressione che riusciamo a subirne, le basi di quel Simbolismo che sarà il rifugio, il risvolto luminoso di un periodo politicamente oscuro...⁶²⁰

Spaccando gli acrostici Dante, a nostro avviso, avrebbe inteso creare dei vuoti per rendere le stesse impressioni che tentò di comunicare il simbolista francese, quando scriveva:

[...] «il bianco della carta interviene ogni volta che una immagine per suo conto si esaurisca o si ritiri, consentendo la successione di altre», perché qui, nella sua opera presa singolarmente e assunta nel suo complesso «non si tratta, come sempre, di quantità sonore – regolari o versi – ma piuttosto di suddivisioni prismatiche dell’Idea» e allora accade che «il momento della loro apparizione e quello della durata del loro concorso, in qualche apparato scenico spirituale esatto, si verifichi in luoghi variabili, vicini o lontani dal filo conduttore latente», ancora e sempre, il filo definitivo mallarmeano, «secondo la verisimiglianza che impone il testo a se stesso».⁶²¹

Sappiamo che Mallarmé fu al vertice di un processo di svalutazione dei moduli tradizionali ancora presenti nei parnassiani; un processo cominciato con Baudelaire, proseguito con Verlaine (musicalità) e Rimbaud (analogia). La sua opera,

⁶¹⁸ *Introduzione a Mallarmé...*, 9.

⁶¹⁹ *Introduzione a Mallarmé...*, 16.

⁶²⁰ *Ivi*, 17.

⁶²¹ *Ibidem*.

ritenuta oscura perché brilla di troppa luce» è descritta nella sua inafferrabilità, nelle sue mille interpretazioni da uno dei più noti commentatori del poeta con le seguenti parole: «Nulla di più sfuggente di queste poesie, il cui significato sembra modificarsi da una lettura all'altra e non ci dà mai la rassicurante certezza di averle veramente, definitivamente afferrate. Ma proprio questa variabilità del significato deve essere riconosciuta come il vero significato della poesia». ⁶²²

Questo percorso Dante lo aveva già fatto nel Trecento, e con l'espedito degli acrostici inversi, ispirato a Boezio, egli seppe rendere concetti elevatissimi propri delle antiche ed arcane teorie della Gnosi cristiana. Con gli ultimi due acrostici presentati, ancora oggi, Dante riesce a stupire per la sua capacità di rendere accessibile a noi le percezioni indefinibili della sua «alta fantasia». Tuttavia, queste percezioni appaiono gelosamente custodite tra le terzine del poema, pronte per essere contemplate dagli spiriti in ricerca, ma destinate a rimanere invisibili a chi cercherà di piegare la poesia di Dante alle esigenze dei canoni tradizionali.

Per quel che possiamo intuire noi, sembrerebbe che Dante e Mallarmé abbiano assistito, a distanza di cinquecento anni, agli stessi misteri celesti. Così come le anime *lasciano l'Eden cosmica* e scendono nel mondo, allo stesso modo il grande simbolista francese alzava gli occhi verso la Via Lattea e dentro di sé intuiva:

plane désespérement

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol [...]

E se l'esito della discesa in Mallarmé appare essere la follia o «folie» ⁶²³ (termine con cui finisce *Jamais*), in Dante sono gli amori disordinati o volti al male a distruggere ogni armonia: disordini interiori che si traducono ancora una volta una follia devastatrice e distruttrice, scatenata contro gli uomini stessi e contro la creazione. E lo stesso titolo del componimento, *Un coup de des jamais*

⁶²² J.-P. RICHARD, in P. BRUNEL *et al.*, *Storia della letteratura francese*, II, Rapallo, Cideb, 1987, 183.

⁶²³ «"Oui, les étoiles, ça me fait toujours rire!". Et ils te croient fou...» (A. DE SAINT-EXUPÉRY, *Œuvres...*, 490).

n'abolira le basard, in fondo, calca anch'esso tematiche che molto hanno in comune con la caduta delle anime dal Pleroma: un errore, uno squilibrio spacca la «bulla»; un accidente non programmato dalla divinità, ma solo permesso in omaggio alla libertà degli spiriti, condanna gli uomini a restare intrappolati nelle maglie della materia. Poteva non accadere, ma è accaduto.

In Mallarmé, nella sua «alta fantasia», abbiamo forse la stessa percezione, codificata dagli antichi in miti densi di nomi e di avvenimenti, ma aventi al centro il peccato di presunzione di Sophia e l'inganno degli Arconti:

Lanciare il dado può essere facile, raccoglierlo sul tavolo terribile una impresa assurda e disperata. L'essere e il non essere ondeggiando, si sostituiscono e ci sostituiscono. L'uomo immerso nella temporalità e nel caso appare in preda a una serie di forze scatenate entro le quali la sua impotenza e l'impotenza della Poesia si sommano, non si elidono. E l'uomo si accorge allora di essere soltanto una presenza illusoria, preda e dominatrice a un tempo della materia, immersa nella materialità assoluta.⁶²⁴

Da differenti punti di vista, il grande fiorentino e il simbolista francese hanno forse avuto una assai simile esperienza interiore, espressa con codici appartenenti a contesti e tempi assai differenti. Ma la risposta dei due artisti non è stata poi così diversa; solo, Dante poteva vedere osservare tutto in virtù di un finalismo ben radicato in tutta la spiritualità cristiana del Trecento. Mallarmé questo «vantaggio» non lo aveva.

Eppure, nel profondo - o, come scrive San Paolo, nel «terzo cielo» - dove tutti gli eletti spiriti contemplativi possono ogni tanto sbirciare, in brevissimi attimi metastorici - l'esperienza mistica appare avere sempre una stessa fisionomia, ben nota sin dai tempi antichi, espressa con loro miti complessi e spesso impenetrabili a chi certe esperienze interiori non le ha in qualche maniera vissute. In quei momenti, gli uomini di ogni tempo appartenenti a quella schiera di «segnati» sembrano quasi guardarsi negli occhi e parlare la stessa lingua, cosa che darebbe ragione a chi indica nella gnosi non una teoria filosofica, bensì uno schema di pensiero.

Tuttavia, in questa sede noi non abbiamo intenzione né di discutere possibili affinità tra Dante e i simbolisti - se non a livello epidermico, come ne abbiamo discusso nelle poche pagine di questo capitolo - né di entrare nelle complesse

⁶²⁴ *Introduzione a Mallarmé...*, 19.

questioni riguardanti la gnosi (del resto, non poco ci siamo soffermati sull'argomento nella prima parte della trattazione). Per noi è qui sufficiente avere indicato nuove linee di ricerca sulla poesia dantesca, e ci permettiamo di far notare che l'indagine deve sì essere rigorosa, e tenere conto necessariamente dei canoni poetici e delle regole rigide che caratterizzano versi e strofe medievali; tuttavia, dinanzi ad elementi nuovi che non rientrano in quegli schemi (pensiamo agli acrostici spezzati), non si dovrebbe commettere l'errore di voler forzare la poesia dantesca entro paramentri che non possono contenerla in tutte le sue modalità. Questo può accadere se si va dietro ad una propria idea prefissata di poesia medievale, che però, a nostro avviso, nel caso di Dante si dimostra, alla luce dei nuovi elementi, ormai piuttosto inadeguata e obsoleta.

BIBLIOGRAFIA

Lungi da noi la pretesa di presentare una bibliografia ‘esaustiva’ su Dante – del quale, lo ricordiamo, esiste anche una *Bibliografia delle bibliografie dantesche*, curata da Emanuela Bufacchi, che raccoglie materiale dal 1727 al 1950, edita nel 1997 - in questa sede ci siamo più modestamente limitati ad una elencazione e classificazione di quelle opere che sono effettivamente servite per portare avanti la ricerca. Le suddivisioni sono semplici, e talvolta i volumi e gli articoli sono elencati in ordine alfabetico di autori oppure, dove viene elencata la produzione di un singolo autore, le opere si susseguono cronologicamente, secondo la data di edizione.

1.

Agiografia

PIETRO DI MONTARONE, *Vita del B. Pietro Pettinajo, sanese del terz'ordine di San Francesco volgarizzata da una leggenda latina del 1333*, Siena, Stamperia della Comunità ed Arcivescovile, 1802. - ROSEL TERMOLLEN, *Ildegarda di Bingen. Biografia*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2001.

Bibbia e singoli libri della Bibbia. Bibbia apocrifia

Il testo della Bibbia *Vulgata* da noi utilizzato è quello che si trova nel sito internet della Santa Sede, <http://www.vatican.va>. – Ricordiamo poi la *Nova Vulgata bibliorum sacrorum editio. Sacros. Oecum. Concilii Vaticanii II ratione habita inssu Pauli PP. VI recognita auctoritate Ioannis Pauli PP. II promulgata*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1979. - *La Bibbia*, a cura di F. Dalla Vecchia, A. Pitta et al., Casale Monferrato (AL), Piemme, 1995. - *La Bibbia Vulgata dalle origini ai nostri giorni* (atti del Simposio internazionale in onore di Sisto V), Grottammare, 25-31 agosto 1985, a cura di Tarcisio Stramare, Città del Vaticano, Libreria Vaticana, 1987. - *Cantico dei Cantici*, a cura di G. Barbiero, Milano, Edizioni

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Paoline, 2004. - *Genesi*, a cura di Emmanuele Testa, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, (Nuovissima Versione della Bibbia, 1), 1986. - *Matteo*, a cura di A. Lancellotti, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, (Nuovissima Versione della Bibbia, 33), 1997. - *Marco*, a cura di A. Sisti, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, (Nuovissima Versione della Bibbia, 34), 1997. - *L'apocalisse di Giovanni*, a cura di A. Wikenhauser, Milano, Rizzoli, 1983, 93-5. - *Lettere di San Paolo*, a cura di P. Rossano, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, (Nuovissima Versione della Bibbia, 47), 1998. - *Nuovo testamento. Greco, latino, italiano*, a cura di P. Beretta, Cinisello Balsami (MI), San Paolo, 2003. - *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, II, Casale Monferrato (AL), Piemme, 1994. - *I vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino, Einaudi, 2005 [1969]. - *Vangeli ed Atti degli Apostoli. Greco, latino, italiano*, a cura di P. Beretta, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2005. - *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali, I-IV*, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni Paoline, 1991.

Commenti

L'espositione di Bernardino Daniello da Lucca sopra la Comedia di Dante / a cura di Robert Hollander *et al.*, Hanover-London, Dartmouth College by University Press of New England, 1989.

Dizionari, enciclopedie

AA. VV., *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Fondato da Giovanni Treccani, 1973. *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, II, a cura di A. Di Berardino, Casale Monferrato, Marietti, 1984. - *Le religioni in Italia*, a cura di M. Introvigne e P. L. Zoccatelli, Torino, Elledici, 2006. - T. BOLI, *The Dante encyclopedia*, a cura di R. Lansing, New York, Garland, 2000. - JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1969; trad. it. *Dizionario dei simboli*, I-II, Milano, Rizzoli, 1995 [1986]. - F. FERRARI, M. FANTUZZI, M. C. MARTINELLI, M. S. MIRTO, *Dizionario della civiltà classica*, I-II, Milano, Rizzoli, 2001 [1993]. - PIERRE GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1963; trad. it. *Dizionario di mitologia greca e romana*, a cura di Carlo Cordie, Brescia, Paideia, 1987. - G. F. HAWTHORNE, R. P. MARTIN, D. G. REID, *Dictionary of Paul and his Letters*, Downers Grove (IL), InterVarsity Christian

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Fellowship of the U.S.A., 1993; trad. it. *Dizionario di Paolo e delle sue lettere*, a cura di Romano Penna, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2000 [1999]. - JOZEF HERIBAN, *Príručný Lexikón Biblických Vied*, Roma, «Biblica 4 – Acta Academica Slovaca 46», Istituto Slovacco dei SS. Cirillo e Metodio, Roma-Cleveland, OH¹1992. Vydavateľ'stvo Don Bosco, Bratislava²1994. ³1998 [=PLBV]; trad. it. *Dizionario terminologico-concettuale di scienze bibliche e ausiliarie*, Roma, Libreria Ateneo Salesiano, 2005; traduzione dallo slovacco riveduta ed ampliata. - RICHARD LANSING, *The Dante Encyclopedia*, Garland, New York, 2000. - G. MARRONE, P. PUPPA, L. SOMIGLI, *Encyclopedia of italian literary studies*, I, New York, Routledge, 2007. - EDOUARD URECH, *Dictionnaire des symboles chretiens*, Neuchâtel (Switzerland), Delachaux et Niestlé S. A., 1972.

Francesco Petrarca

P. CUDINI, *Introduzione a F. PETRARCA, Il Canzoniere*, Milano, Garzanti, 1986 [1974]. - Su Petrarca filologo, con l'annessa bibliografia, V. FERA, *La filologia del Petrarca e i fondamenti della filologia umanistica*, in «Quaderni petrarcheschi», 9/10 (1992-93), 367-91. - A cura di Ugo Dotti: *Canzoniere*, Roma, Donzelli Editore, 2004. - Sulla sestina XII del *Canzoniere*: R. BETTARINI, «Due rose fresche, e colte in paradiso...» in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, Bellinzona (CH), Edizioni Casagrande, 1997.

Gnosi

La Gnosi e il Mondo, a cura di Luigi Moraldi, Torino, TEA, 1988. - ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1959. - MADDALENA SCOPELLO, *Gli gnostici*, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni Paoline, 1993.

Imitazioni della *Divina Commedia*

MARINO GIONATA, *El Giardino of Maino Jonata Agnonese, an italian poem of the Fifteenth century*, a cura di F. Ettari, New York, Columbia University Press, 1966 [1924]. - MATTEO PALMIERI, *Libro del Poema Chiamato Città di Vita Composto da Matteo Palmieri Florentino, Transcribed from the Laurentian MS XL 53 and compared*

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

with the Magliabechian II ii 41, I-II, preface by Margaret Rooke, Northampton, Massachussets, Smith College, 1927-28.

Mallarmé e il simbolismo

P. BRUNEL *et al.*, *Storia della letteratura francese*, II, Rapallo, Cideb, 1987. André LAGARDE, LAURENT MICHARD, *XIX^e siècle*, Paris, Bordas, 1969. - G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, a cura di P. Tuffrau, Paris, Librairie Hachette, 1931. - *Mallarmé, tutte le poesie*, a cura di M. Grillandi, Roma, Newton Compton, 1976, in quarta di copertina.

Matteo Palmieri

Libro del Poema Chiamato Città di Vita Composto da Matteo Palmieri Fiorentino, Transcribed from the Laurentian MS XL 53 and compared with the Magliabechian II ii 41, I-II, preface by Margaret Rooke, Northampton, Massachussets, Smith College, 1927-28. - D. BASSI, *Il primo libro della Vita civile di Matteo Palmieri e l'Institutio Oratoria di Quintiliano*, Torino, Loescher, [1894?]. - E. BOTTARI, *Matteo Palmieri*, Lucca, Giusti, 1885. - MESSERI, *Matteo Palmieri cittadino di Firenze nel secolo XV*, «Arch. Stor. Ital.», LII (1894). - *La Vita Civile di Matteo Palmieri e il 'De optimo Cive' di Bartolomeo Sacchi detto il Platina*, a cura di F. Battaglia, Bologna, Zanichelli, 1944. - *Ricordi fiscali (1427-1474)*, [con due appendici relative al 1474-95] a cura di E. Conti, Roma, ISIME, 1983. - Sul pensiero di Palmieri e sulla *Vita Civile*: H. BARON, *Franciscan poverty and civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought*, «Speculum», XIII (1938) 1-37. - G. RADETTI, *Le origini dell'umanesimo civile fiorentino nel Quattrocento*, «Giorn. Crit. Della Filos. Ital.», XXVIII, (1959), 98-122. - G. SAITTA, *L'umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1961. - C. VARESE, *Storia e politica nella prosa del Quattrocento*, Torino, Einaidi, 1961. - . BUCK, *Matteo Palmieri (1406-1475) als Repräsentant des Florentiner Burger-humanismus*, «Archiv für Kulturgeschichte», XLVII (1965), 77-95. - L. M. BRAGINA, *Graždanskij gumanizëm v tvorčestve Matteo Palmieri [=Umanesimo civile nelle opere di Matteo Palmieri]*, «Srednie Veka», XLIV (1981), 197-224. - C. FINZI, *Matteo Palmieri dalla 'Vita civile' alla 'Città di Vita'*, Milano, Giuffrè, 1984. - . CARPETTO, *The Humanism of Matteo Palmieri*, Roma, Bulzoni, 1985. - Sul questioni inerenti la *Vita Civile*: L. RAINALDI, *Di una fonte comune della 'Vita civile' Di Matteo Palmieri e del 'De educatione liberorum' di Maffeo Vegio*, «Giorn. Stor. della Letter. Ital.», CXXX (1953), 495-507. - Dello stesso Rainaldi, *Notizia dell'autografo della 'Vita civile'*, «Rinascimento», V (1954) 133-36. -

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

G. SACINO, *L'educazione del corpo e dello spirito nella 'Vita civile' di Matteo Palmieri (1406-1475)*, «Medicina nei secoli», VI (1969), 86-98. - T. KONDO, *Studi sul 'Della vita civile' di M. Palmieri. Il pensiero pedagogico del primo umanesimo italiano*, «Studi Italici» (1974). - G. BELLONI, *Intorno alla datazione della 'Vita civile' di Matteo Palmieri*, «St. e Pr. di Crit. Test.», XVI (1978), 49-62. - M. MARTELLI, *Palmeriana*, «Interpres», V (1983-84), 277-301. - Sugli studi storici e sull'attività biografica di Palmieri: D. WILCOX, *The development of the florentine humanist historiography in the fifteenth century*, Cambridge, Harvard University Press, 1969. - Sempre di Wilcox: *Matteo Palmieri and 'The Captivitate Pesarum liber'*, *Studies in honor of Hans Baron*, a cura di A. Moho e J. A. Tedeschi, Firenze, Sansoni, 1971, 265-81. - G. CARPETTO, *Palmieri's 'Opus de temporibus' and 'Annales': a reassessment*, «Kentucky Romance Quarterly», XXIV (1997), 109-22. - E. PENONCINI, *Una fonte della 'Vita Nicolai Acciaiuoli' del Palmieri*, «Bull. dell'Ist. Stor. Ital. per il Medio Evo e Arch. Muratoriano», LXXXVIII (1979), 379-91. - A. MITA FERRARO, *Matteo Palmieri. Una biografia intellettuale*, Genova, Name, 2005. - Sul problema dell'eresia in Matteo Palmieri: G. BOFFITO, *L'eresia di Matteo Palmieri cittadino fiorentino*, Torino, Loescher, 1901. Sull'affresco di Francesco Botticini (*Assunzione della Vergine*) cfr. DIEGO ANGELI, *Per un quadro eretico*, Archivio storico dell'Arte, 1896. - G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, I, Firenze, Stamperia Viviani, 1754. Per alcune notizie relative al manoscritto Laurenziano di *Città di Vita* (per quanto riferito da Alamanno Rinuccini): - M. VIROLI, *Dalla politica alla ragion di stato. La scienza del governo tra XIII e XVII secolo*, Roma, Donzelli, 1994. (Sul Rinuccini cfr. F. FOSSI, *Monumenta ad A. Rinuccini vitam contexendam ex manuscriptis codicibus plerumque eruta / edebat Ferdinandus Fossius, Florentiae, ex typographia Francisci Mouckee, 1791*).

Meditazioni cristiane

BARTOLOMEO I, *Via Crucis al Colosseo 1994*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1994.

Misticismo ebraico

Ebraismo: i testi della Tradizione, a cura di G. Busi ed E. Loewenthal, Torino, Mondadori, (Le Grandi Religioni del Mondo, 14-15), 2006. - JOSHUA ABELSON, *Kabbala e mistica ebraica*, Genova, Melita, 1987. - MARCO ARIANI, *Imago fabulosa. Mito e allegoria nei dialoghi d'amore di Leone Ebreo*, Roma, Bulzoni Editore, 1984. -

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

LEONE EBREO, *Dialoghi d'Amore*, Roma, Laterza, 2008. - Andrei A. ORLOV, *The Enoch-Metatron tradition*, Mohr Siebeck, Tuebingen, 2005. - GERSHOM SCHOLEM, *Kabbalah*, Jerusalem, Keter Publishing House Jerusalem Ltd., 1974; trad. it. *La Cabala*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1992.

Mitologia

G. BELLÌ, *Artemisia la purissima*, «Kemi-Hathor», XXII, 113, (2003). -

Opere classiche

- LUCIO APULEIO, *L'asino d'oro*, Milano, Mondadori, 1989. - SEVERINO BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, a cura di C. Moreschini, Torino, UTET, 2006. - ESIODO, *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, Milano, Rizzoli, 2000. - GIOVENALE, *Satire*, Milano, Rizzoli, 1982 [1960]. - CAII PLINII SECUNDI, *Historiae naturalis*, a cura di Jo. Bf. Steph Ajasson de Grandsagne, Paris, Colligebat Nicolaus Eligius Lemaire, 1829. - CLAUDIO CLAUDIANO, *Il rapimento di Proserpina. La guerra dei Goti*, a cura di Franco Serpa, Milano, Rizzoli, 1994 [1981]. - PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994 [1979]. - PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, Milano, Mondadori, 2007; *Opere minori*, a cura di M. Cavalli *et al.*, Milano, Mondadori, 2002. - *Virgilio. Opere minori*, a cura di Marina Cavalli *et al.*, Milano, Mondadori, 1990.

Opere di Dante

La Commedia di Dante illustrata da Ugo Foscolo, I-IV, London, Pietro Rolandi, 1852 [1842-3], edita precedentemente come *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, II, Lugano, Vanelli, 1827. - *Convivio*, a cura di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1993. - *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, Firenze, Giunti, 1995. - *Vita Nuova*, a cura di M. Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1984 (*Introduzione* di Giorgio Petrocchi). - *Monarchia*, a cura di Maurizio Pizzica, introduzione di Giorgio Petrocchi, Milano, Rizzoli, 1988. - *Vita Nuova* a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Origene

RUDOLF PALGEN, *Dante und Origenes*, Wien, Anzeiger Akademie, 1959. - RODNEY J. LOKAI, *Origen between Dante and Petrarch*, «Adamantius», 7 (2001) 132-153.

Patristica

Bibliotheca Patrum ecclesiasticorum latinorum selecta, a cura di Ernst Gotthelf Gersdorf, VII, Tauchnitz, Lipsiae, Suntibus et typis Bernh, 1838. - H. CROUZEL, *La mariologia di Origene*, Milano, Edizioni Patristiche, 1968. -

René Guénon

Di RENE GUENON, *Le Théosophisme, histoire d'une pseudo-religion*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1921; trad. it. *Il teosofismo. Storia di una pseudo-religione*, Torino, Delta-Arktos, 1987. - *L'Erreur spirite*, Paris, Librairie Marcel Rivière, 1923; trad. it. *L'errore dello spiritismo*, Milano, Luni, 2006. - *Orient et Occident*, Paris, Payot, 1924; trad. it. *Oriente e Occidente*, Milano, Luni, 2005. - *L'Homme et son devenir selon le Védânta*, Paris, Bossard, 1925; trad. it. *L'uomo e il divenire secondo il Vedanta*, Milano, Adelphi, 1992. - *La Crise du monde moderne*, Paris, Bossard, 1927 (ora *id.*, Gallimard, 2005 [1946; *renouvelé en 1973*]); trad. it. *La crisi del mondo moderno*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2003 [1994]. - *Aperçus sur l'initiation*, Paris, Éditions Traditionnelles, 1946; trad. It. *Considerazioni sulla via iniziatica*, Genova, Melita, 1987. - *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*, Paris, Éditions Traditionnelles, 1954; trad. it. *Sull'esoterismo cristiano*, Luni Editrice, Milano, 2004. - *L'ésotérisme de Dante*, Paris, Gallimard, 1957; trad. it. *L'esoterismo di Dante*, Milano, Adelphi, 2001. - *La Grande Triade*, Paris, Gallimard, 1957; trad. it. *La Grande Triade*, Milano, Adelphi, 2005. - *Mélanges*, Paris, Gallimard, 1976; trad. it. *Il demiurgo e altri saggi*, Milano, Adelphi, 2007.

Su René Guénon, PAUL CHACORNAC, *La vie simple de René Guénon*, Paris, Éditions Traditionnelles, 1957. - ALAIN DANIELOU, *Le chemin du labyrinthe*, Paris, Robert Laffont, 1981. - ALBERT DE POUVOURVILLE, LEON CHAMPRENAUD, trad. it. *Les enseignements secrets de la Gnose*, Milano, Edidit- Arché, 1999; *Gli insegnamenti segreti della Gnosi*, San Donato (MI), Pizeta, 1999. - ROLAND LARDINOIS,

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

L'invention de l'Inde. Entre ésotérisme et science, Paris, CRNS Éditions, 2007. - JEAN-PIERRE LAURANT, *René Guénon. Les Enjeux d'une lecture*, Paris, Éditions Dervy, 2006; trad. it. René Guénon. *Esoterismo e tradizione*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2008. -

Risorse telematiche

- DINO CERVIGNI, - *Spazialità e sacralità nella Vita Nuova*, all'indirizzo internet <http://www.unc.edu/~cervgn/Articles/Cervign%20-%20Sacred%20Space%20&%20Time.pdf>. - ROBERT HOLLANDER, *The Princeton Dante Project* [PDP], Copyright 1997-1999 The Trustees of Princeton University and Prof. Robert Hollander; all'indirizzo internet <http://etcweb.princeton.edu/dante/index.html>.

Storia degli effetti

GIOVANNI BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di L. Sasso, Milano, Garzanti, 2007 [1995]. - *Il commento di Giovanni Boccaccio sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, I, Firenze, Tipografia Fraticelli, 1844 [1831]. - OLINDO GUERRINI (pseud. di Lorenzo Stecchetti), *Di ser Pietro Giardini in Brani di vita*, Bologna, Zanichelli, 1917. - G. B. BENVENUTI, *Quadri storici fiorentini*, Le Monnier, 1889. - BRUNO CUMBO, *Il disegno di Matteo Palmieri per l'Assunzione della Vergine di Francesco Botticini*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria* (atti del congresso annuale ADI, Associazione degli Italianisti Italiani; Napoli, 26-29 settembre 2007), a cura di C. Addresso *et al.*, indirizzo internet <http://www.italianisti.it/FileServices/17%20Cumbo%20Bruno.pdf>. - Dello stesso Cumbo: *La Città di Vita di Matteo Palmieri: ipotesi su una fonte quattrocentesca per gli affreschi di Michelangelo nella Volta Sistina*, Palermo, Duepunti, 2006 - GIOVAN BATISTA GELLI, *Opere*, a cura di Agenore Gelli, Firenze, Le Monnier, 1855 (reperibile anche come *Il Gello Accademico fiorentino sopra un luogo di Dante nel canto XVI del Purgatorio: della Creazione dell'Anima rationale. In Firenze 1548*, in *Annali della tipografia fiorentina*, a cura di Domenico Moreni e Lorenzo Torrentino, Firenze, Niccolò Carli). - V. ROSSI, *Il Quattrocento*, a cura di A. Balduino, Milano, Vallardi, 1992 [191.]. - G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1986.

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Storia delle religioni, antropologia, filosofia

AA. VV., *Le religioni dei Misteri*, a cura di P. Scarpi, Milano, Fondazione Lorenzo Valla e Arnoldo Mondadori Editore, 2003. - GASTON BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Parigi, 1948. - Paolo BERTOLETTI, *Mito e simbolo*, Bari, Dedalo, 1986. - CARLOTTA CAPACCHI, *L'aldilà degli sciamani*, Parma, Palatina, 1996. - ALBRECHT DIETERICH, *Eine Mithrasliturgie*, Leipzig und Berlin, Teubner, 1910. - ÉMILE DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan, 1912; trad. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma, Meltemi, 2005. - M. ELIADE, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951; trad. it. *Lo Sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Milano Roma, Bocca, 1954; poi Roma, Edizioni Mediterranee, 1995. - Carl GUSTAV JUNG, *Opere*, I-XIX (Gli Archi), Torino, Bollati Boringhieri, 1992 [1965]; si è fatto riferimento in particolare ai seguenti volumi: *Simboli della trasformazione*, V, 1992, pubblicato per la prima volta nella collana «Opere» nel 1965 col titolo *La libido: simboli e trasformazioni* (tit. orig. *Symbole der wandlung: analyse der vorpiels zu einer schizophrenie*, Olten, Walter-Verlag, 1973); *Psicologia e alchimia*, XII, 1992 (tit. orig. *Psychologie und alchemie*, Olten, Walter-Verlag, 1944); *Psicoanalisi e psicologia analitica*, XV, 1991 (tit. orig. *Über das phänomen des geistes in kunst und wissenschaft*, Olten, Walter-Verlag, 1971, ripubblicato dallo stesso editore nel 1981 col titolo *Das symbolische leben*). - GERARDUS VAN DER LEEUW, *Phänomenologie del Religion*, Tubinga, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck); trad. it. *Fenomenologia della religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992 [1975]. - ELIPHAS. LEVI, *Histoire de la magie, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères*, 1860. - MICHAEL P. LEVINE, *Pantheism. A non-theistic concept of deity*, London and New York, Routledge, 1994; trad. It. *Il panteismo, una concezione non-teistica della divinità*, Genova, ECIG, 1995. - MIRCEA ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 [1976]. - HOWARD SCHWARTZ, *Tree of Souls. The mythology of Judaism*, New York and Oxford, Oxford University Press, 2004. - JEAN SEZNEC, *La survivance des dieux antiques. Essai sur rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1980; trad. it. *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Boringhieri, 2008, 14-16. - Pertinente per quanto concerne la nozione di *axis mundi* come archetipo in una religione cosmica quale è lo Shintoismo A. SORO, *At the end of the Kami Way: a closed door. Traces of an esoteric Shinto in the first part of the Kojiki and its possibile influence in the genesis of New attractive Japanese Religious Movements, in Twenty tears and more: research into Minority Religions, New Religious Movements and 'New Spirituality'*; (atti del

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

XX convegno CESNUR, 4/16-20 2008), London School of Economics, London, indirizzo internet http://www.cesnur.org/2008/london_soro.pdf. - ELÉMIRE ZOLLA, *I letterati e lo sciamano. L'indiano nella letteratura americana dalle origini al 1988*, Milano, Bompiani, 1969. -

Studi biblici ed esegetici

«The biblical repository», III, Andover-NewYork, Flagg, Gould and Newman Publishers and Printers – Leavitt, Lord and co., (1831-34). – H. DE LUBACH, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, I-IV, Paris, Desclée de Brouwer, 1959-64; trad. It. *Esegesi medievale*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2006 [1979] (già Roma, Edizioni Paoline, 1962).

Studi ed opere varie

ERASMO DA ROTTERDAM, *Des Erasmi Roterodami De Recta Latini Graecique Sermonis Pronuntiatione Dialogus...* . - UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* (I-II), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004.

Teologia

PAOLO DE BENEDETTI, *E l'asina disse...*, Magnano (BI), Qiqajon, 1999. BATTISTA MONDIN, *Storia della teologia*, I-IV, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1996-97. - PIERRE TEILHARD DE CHARDIN, *Comment je crois* in *Oeuvres de Teilhard de Chardin*, Paris, Éditions de Seuil, 1969; trad. it. *La mia fede. Scritti teologici*, Brescia, Queriniana, 1993. - *Le phénomène humain*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1956 ; trad. it. *Il fenomeno umano*, Brescia, Queriniana, 1995.

Vita di Dante

GIANNOZZO MANETTI, *Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Palermo, Sellerio, 2003. - G. M. FILELFO, *Vita Dantis Aligherii scripta; nunc primum ex codice Laurentiano in lucem edita et notis illustrata*, a cura di Domenico Moreni, Florentiae,

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Tipographia Magheriana, 1828. ROBERT HOLLANDER, *Dante Alighieri*, Roma, Marzorati-Editalia, 2000.

2.

Critica e studi – secolo XVIII

SAVERIO BETTINELLI, *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*, Venezia, Pasquali, 1766 (sulla polemica del gesuita con Gasparo Gozzi cfr. anche la seguente biografia del Bettinelli: G. F. GALEANI NAPIONE, *Vita dell'abate Saverio Bettinelli*, Torino, Fratelli Pompa, 1809; cfr. inoltre FRANÇOIS-XAVIER DE FELLER, *Dictionnaire historique, ou histoire abrégée*, Paris, Méquignon-Havard, Libraire Éditeur, 1827). - DINO S. CERVIGNI, *Dante's poetry of dreams*, Firenze, Olschki, 1986. - GASPARO GOZZI, *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante attribuita ingiustamente a Virgilio*, in *Opere in versi e in prosa del conte Gasparo Gozzi viniziano*, Venezia, Carlo Palese, 1794. - *Opere*, a cura di G. Rucellai, Milano, Nicolò Bettoni e comp., 1832.

Critica e studi – secolo XIX

F. ARRIVABENE, *Il secolo di Dante. Commento storico necessario all'intelligenza della "Divina Commedia" scritto da Ferdinando Arrivabene con le illustrazioni storiche di Ugo Foscolo sul poema di Dante*, Monza, Tipografia Corbetta, 1838. - Ancora antecedente è UGO FOSCOLO, *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e all'emendazione critica della Commedia di Dante*, London, Pickering, 1825. - *Studi su Dante*, a cura di G. da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979 (reperibili anche nell'*Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo – Studi su Dante*, IX, a cura di G. Da Pozzo e G. Petrocchi, Firenze, 1981; vol. I: *La Commedia*; vol. II: *Articoli della «Edimburg Review»*). *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno 1200 al 1800*, Roma, Opere Nuove, 1962 (che riproduce l'esemplare di Diego Martelli, ora conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, nell'edizione in tre sole copie, Zürich, Orell e Füssli, 1816). - GIOVANNI PASCOLI, *Minerva oscura: prolegomeni; la costruzione morale del poema di Dante*, Livorno, Giusti, 1898. - *Prolusione al Paradiso*, Milano, 1952 [spoglio]. - *Ravenna e la Romagna negli «Studi danteschi»*, a cura di F. Giusti, Ravenna, A. Longo, 1966. - A questi vanno aggiunti due recentissimi scritti inediti di esegesi dantesca, a cura di M.

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Seriacopi, Firenze, Le Càriti, 2007. - GABRIELE ROSSETTI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento analitico di Gabriele Rossetti in sei volumi*, London, John Murray, 1827. - *Il mistero dell'amor platonio del Medio Evo, derivato da' misteri antichi*, I-V, London, Riccardo e Giovanni E. Taylor, 1840. - *La Beatrice di Dante. Ragionamenti critici di Gabriele Rossetti*, London, Privitera, 1842. - *Sullo spirito antipapale che produsse la Riforma, e sulla segreta influenza ch'esercitò nella letteratura d'Europa e specialmente d'Italia come risulta da molti suoi studi classici, massime da Dante, Petrarca, Boccaccio; disquisizioni di Gabriele Rossetti*, Londra, 1882; ristampa anastatica del 1974 edita da Forni. - MARIA FRANCESCA ROSSETTI, *The shadow of Dante: being an essay towards studying himself, his world and his pilgrimage*, Edimburg University Press, 1871. - Un breve profilo su Gabriele Rossetti (del quale è presente una citazione) è N. RICHARD, *Rossetti, il cantautore delle Due Sicilie*, «Corriere della Sera», 9/12/2003.

Critica e studi – secolo XX

MARCELLO AURIGEMMA, *Il Canto XII del Purgatorio*, in *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier. - DINO CERVIGNI, *Dante's Poetry of Dreams*, Firenze, Olschki, 1986. - PETER DRONKE, “*Orizzonte che rischiari*”, in *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 [1975]. - JACQUES GOUDET, *Une nommée Matelda*, «Revue des études italiennes», 1 (1954) 20-60. Carlos López Cortezo, L'indovina Manto e il limbo dantesco, «Tenzone», 5 (2004), 105-152. - MICHELE MACCARRONE, *La teoria ierocratica e il Canto XVI del Purgatorio*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», IV, 3, Herder, Roma (1960). - GIULIO MARZOT, *Lectura Dantis Scaligera*, II, Firenze, Le Monnier, 1967. - CHRISTIAN MOEVS, *Miraculous Syllogisms: Clocks, Faith and Reason in 'Paradiso' 10 and 24*, «Dante Studies», 117, (1999) 59-84. - A. M. MORACE, *Il tema del corpo nell'Antipurgatorio*, in *Purgatorio e Purgatori* (atti del convegno, Sassari, 23-26 novembre 2005), a cura di G. Pissarello e G. Serpillo, ETS, 2006. - GIOACCHINO PAPARELLI, *Purgatorio Canto XIX*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1967, 693-760. - EMILIO PASQUINI, *Sistema rituale e dramma esistenziale nel XXXI canto del 'Purgatorio'*, in *Breviario dei classici italiani*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2000, 1-16. - EZIO RAIMONDI, *Petrarca lettore di Dante*, in *La metamorfosi della parola da Dante a Montale*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2004, 173-232. - L. VALLI, *Il segreto della croce e dell'aquila nella Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1922. - *Note sul segreto dantesco della croce e dell'aquila: risposta a Luigi Pietrobono sul valore sul valore dei due simboli con note alla*

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

risposta del Valli di Luigi Pietrobono, Firenze, Leo S. Olschki, 1928. - *Il linguaggio segreto di Dante e dei «fedeli d'amore»*, Genova, Melita, 1988, 5 (ed. orig. Roma, Optima, 1928). - *Lo schema segreto del poema sacro: una delle più felici interpretazioni della Divina Commedia*, Foggia, Bastogi, 1983.

Dino Cervigni

Degli studi di DINO S. CERVIGNI vogliamo qui ricordare *Dante and the modern american criticism*, «Annali di Italianistica», VIII, (1990) 5-27. - *The Eunoe or the recovery of the lost good*, a cura di Paolo Cherchi, Antonio C. Mastrobuono, Evanston (IL), Northwestern University Press, 1990. – Inoltre, insieme con EDWARD VASTA, *Vita Nuova*, London, The University of Notre Dame Press, 1995.

Anna Maria Chiavacci Leonardi

La Divina Commedia, I-III, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, (*Inferno*, 1991; *Purgatorio*, 1994; *Paradiso*, 1997).

Tommaso Di Salvo

La Divina Commedia, I-III, a cura di Tommaso di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1985 (col testo stabilito da Giorgio Petrocchi, che è quello da noi utilizzato).

Guglielmo Gorni

Vita Nova, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

Robert Hollander

Nel corso della trattazione si è fatto assai spesso riferimento al ricchissimo commento di ROBERT HOLLANDER presente nel sito internet del Princeton Dante Project (vd. “risorse telematiche”), che verrà pubblicato presso l'editore Olschki nel 2012; inoltre, dello stesso autore menzioniamo: *Allegory in Dante'*

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Commedia, Princeton, Princeton University Press, 1969. – Dante Theologus-Poeta, «Dante Studies», XCIV (1976), 91-136. - *Studies in Dante*, Ravenna, Longo Editore, 1980. - *The Dartmouth Dante Project*, «Quaderni di Italianistica», X, (1989), 1-2, 287-298. - *Dante's Misreadings of the Aeneid in Inferno 20* in *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, a cura di Rachel Jacoff and Jeffrey T. Schnapp, Stanford, Stanford University Press, 1991. - *Dante's Epistle to Cangrande*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993. - *Dante and his commentators*, in *The Cambridge companion to Dante*, a cura di R. Jacoff, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 226-235. - *Boccaccio's Dante and the shaping force of satire*, The University of Michigan Press, 1997. - *Dante Alighieri*, Roma, Marzorati-Editalia, 2000. - *Dante: a life in works*, New Haven, Yale University Press, 2001. - GIAN CARLO ALESSIO, ROBERT HOLLANDER, DANTE DELLA TERZA, *Studi americani su Dante*, a cura di Gian Carlo Alessio e Robert Hollander; introduzione di Dante Della Terza, Milano, Angeli, 1989. - *Inferno*, translated by Robert and Jean Hollander; introduction and notes by Robert Hollander, New York, Doubleday, 2000 [il *Purgatorio* è del 2003; il *Paradiso* del 2007].

Christopher Kleinhenz

Degli scritti di CHRISTOPHER KLEINHENZ ricordiamo *Dante and the Bible: Intertextual Approaches to the 'Divine Comedy'*, «Italia», LXIII, 3 (1986), 225-236.

Richard Lansing

Di RICHARD LANSING abbiamo invece utilizzato più spesso il suggestivo studio sulle similitudini, *From Image to Idea: a study of the simile in Dante's 'Commedia'*, Ravenna, Longo, 1976. Dello stesso autore ricordiamo anche, oltre alla già citata *Dante's Encyclopedia, The Spirit of the New in Dante*, «Letteratura Italiana Antica», 7 (2007): 267-71. – Insieme a P. DRONKE, *Dante's Second Love: The Originality and the Contexts of the 'Convivio'*, Leeds, Society of Italian Studies, 1053-54. - *Dante: the critical complex*, New York and London, Routledge, 2003. - *The Structure of the Vita nova. Studies in Honor of Christopher Kleinhenz*, ed. Fabian Alfie, 2009, di imminente uscita.

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Lino Pertile

Di LINO PERTILE, *L'albero che non esiste in Dante mito e poesia* (atti del secondo Seminario dantesco internazionale 23-27 giugno 1997, a cura di Michelangelo Picone e Tatiana Crivelli, Monte Verità, Ascona, Firenze, Cesati, 1999, 163-177. - *Baudelaire, Dante e il mito di Ulisse* «Rivista di Letterature moderne e comparate», XXXVI, 2, (1983) 109-122.

Giorgio Petrocchi

Del Petrocchi segnaliamo ovviamente la *Divina Commedia* col suo commento critico, Torino, Einaudi, 1955, che è quella, come già detto, alla quale abbiamo fatto riferimento noi per il testo del poema.

John A. Scott

Molto interessante, visto che si è parlato di proto-simbolismo Dantesco, è il saggio di JOHN A. SCOTT, *La metamorfosi di un testo dantesco in una poesia di Charles Baudelaire*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica* (atti del XVI Congresso A.I.S.L.L.I. Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, University of California, Los Angeles, 6-9 ottobre 1997), a cura di L. Ballerini, G. Bardin, M. Ciavolella, Fiesole, Cadmo, 2000.

A. Soro

Le pubblicazioni telematiche sugli acrostici inversi sono tre, di cui due nell'«Electronic Bulletin of the Dante Society of America»: la prima è «*PESCE*» in *Par. V, 97-109: un acrostico inverso*, February 15, 2009: www.dantesociety.org/publications.html | «EBDSA» | Paradiso; la seconda, è L'acrostico inverso ECATE di Purg. XXVIII, 25-37 e l'identità di «Matelda», March 18, 2009: www.dantesociety.org/publications.html | «EBDSA» | Purgatorio.

La terza pubblicazione è *La Sophia-Sapienza nei panni di Sapia Salvani nel Purgatorio dantesco*, relazione presentata al Congresso 2009 dell'ADI, Associazione degli Italianisti Italiani, dal titolo *La letteratura degli italiani, centri e periferie*; gli atti del convegno sono in corso di pubblicazione, ma la relazione è già pubblicata nel

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

sito internet del CESNUR (Centro Studi sulle Nuove Religioni) di Torino, all'indirizzo <http://www.cesnur.org/2009/soro.pdf>.

In tale relazione si ipotizza una correlazione fra moto di precessione terrestre, istituzione dell'anno giubilare nel 1300 e Riveazione cristiana. ROBERT HOLLANDER ha accolto le tesi di A. Soro, ed è di prossima pubblicazione un suo articolo, al riguardo, nell'«Elctronic Bulletin of the Dante Society of America», al quale si rimanda in conclusione della presente trattazione.

Indice

Pag. 4.....	Premessa. Gli antefatti
Pag. 8.....	La ricerca

PARTE PRIMA. ANALISI TESTUALE

Pag. 11.....	Le simmetrie
Pag. 21.....	L'enigma di Farinata
Pag. 24.....	La ricerca dei primi elementi 'forti'
Pag. 32.....	Due fonti: Ovidio e Claudiano
Pag. 49.....	Gradi diversi di realtà
Pag. 54.....	Ecate, la signora dei tre regni
Pag. 56.....	La porta
Pag. 66.....	Un'illuminazione dal simbolismo della porta
Pag. 74.....	Gli acrostici
Pag. 76.....	Discesa e risalita dei celesti: gli acrostici inversi, espedienti per un ritorno
Pag. 110.....	Gli acrostici del canto XIX: la <i>femmina balba</i> tra due mondi
Pag. 119.....	Ulisse
Pag. 125.....	Il Caos
Pag. 132.....	Giulio Cesare
Pag. 148.....	Prime conclusioni
Pag. 160.....	La chiave del mistero. L'apocatastasi di Origene. Lucifero redento
Pag. 173.....	Prima osservazione: il «velame» e l' <i>Epistola a</i> <i>Cangrande</i>
Pag. 182.....	Seconda osservazione: misteri di Iside o apocatastasi?

PARTE SECONDA. UN SENTIERO GIA' PERCORSO

Pag. 186.....	In Francia
Pag. 199.....	Le costruzioni del Rossetti
Pag. 209.....	Gasparo Gozzi in <i>Difesa di Dante</i>
Pag. 213.....	<i>Città di Vita</i> , il 'dimenticato' poema di Matteo Palmieri: una <i>Divina Commedia</i> origenista
Pag. 214.....	<i>Città di vita</i> , un poema "secretato"
Pag. 216.....	L'origenismo di Palmieri in un dipinto (poi censurato)
Pag. 221.....	Il poema proibito: finestra aperta sul mistero della <i>Commedia</i>

Antonio Soro, *La 'Divina Commedia' e l'apocatastasi di Origene*, Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari.

Pag. 224.....	Un origenismo ne nasconde un altro più “pericoloso”
Pag. 229.....	Il manoscritto laurenziano
Pag. 232.....	Il codice Magliabechiano-Strozziano II ii 41
Pag. 233.....	Le epistole e il commento di Leonardo Dati
Pag. 235.....	<i>Città di Vita</i> come decodificazione della <i>Divina Commedia</i>
Pag. 236.....	Un sogno origenista di Palmieri unisce <i>Divina Commedia</i> e <i>Città di Vita</i>
Pag. 241.....	Astronomia e Rivelazione
Pag. 247.....	Il pellegrinaggio celeste di Matteo Palmieri
Pag. 254.....	Il viaggio origenista di Matteo Palmieri
Pag. 271.....	Francesco Petrarca e il mistero del componimento XXII del <i>Canzoniere</i>
Pag. 277.....	Il <i>Convivio</i> un’opera incompiuta? Un mistero nel mistero
Pag. 281.....	Di nuovo su Petrarca e sul mistero dei manoscritti autografi di Dante andati perduti
Pag. 289.....	Appendice
Pag. 290.....	L’acrostico CAOS di <i>Pg XIX</i> : il disordine <i>converso al mondo</i> e la tensione dell’uomo tra le passioni e la brama di potere
Pag. 296.....	L’acrostico inverso PESCE di <i>Pd V</i> , 97-109
Pag. 302.....	L’acrostico inverso ECATE di <i>Pg XXVIII</i> , 25-37: l’identità nascosta di Matelda
Pag. 309.....	L’acrostico inverso filosofico PREE SISTO e la Sapienza
Pag. 315.....	Il ‘possibile’ acrostico inverso EINOS di <i>Pd XII</i> , 76-88
Pag. 321.....	Gli acrostici inversi proto-simbolisti
Pag. 343.....	Bibliografia
Pag. 359.....	Indice
Pag. 361.....	Indice analitico

Indice analitico

- «Il Propugnatore»; 218
 «Regnabit»; 196
 Accademia Platonica; 229
 Acciaiuoli, Niccolò; 216
 Acheronte; 52
 Acquario (costellazione); 70; 71; 72;
 73; 130; 180
 Acrostico inverso; 35; 56; 105; 152;
 157; 158; 159; 184; 298; 299; 303;
 304; 305; 309; 310; 311; 317; 325;
 332; 340
 Adamo ed Eva; 338
 Adamo Universale; 15; 42
 Adone di Vienne; 21
 Adriano IV; 293
 Adriano V; 132; 293; 296
 Adversus Valentinianos; 166
 Agostino di Ippona; 20; 21; 174; 184;
 238
 Albero; 37; 38; 39; 40; 41; 183; 254;
 255
 Alfieri, Vittorio; 201
 Alfonso di Napoli; 240
 Amàn; 336
 Anizan, Felix; 195
 Apocatastasi; 15; 16; 47; 111; 161;
 162; 173; 229; 238; 298
 Apollo; 252; 268
 Apuleio; 10; 48; 55; 93; 94
 Aristarco di Samo; 245
 Artemide; 268
 Asino d'Oro; 48
 Assuero; 336
 Atlante; 41
 Atti di Tommaso; 83
 Averno; 251; 306; 310
 Avignone; 278
 Bachelard, Gaston; 116
 Baldelli, Lia; 79
 Baudelaire, Charles; 291
 Beatrice; 108; 113; 124; 144; 202
 Benvenuti, G.; 239; 241; 248
 Bettinelli; 13
 Biblioteca Medicea Laurenziana; 237
 Biblioteca Nazionale di Firenze; 237
 Blavatsky, Mme; 192
 Bloy, Léon; 188
 Boccaccio, Giovanni; 273; 274; 275;
 276; 277; 278; 280; 281; 283
 Boezio; 94; 152; 158; 173
 Bonaventura da Bagnoregio; 145;
 320
 Borea; 30; 31; 58; 173
 Botticelli, Sandro; 221
 Botticini, Francesco (fig.); 219
 Brunetto Latini; 22
 Bruni, Leonardo; 216
 Byron; 201
 Caino; 105
 Caldei; 179
 Calvino, Giovanni; 230
 Campi Elisi; 256
 Cangrande della Scala; 182; 278
 Canzoniere; 273
 Caos; 28; 31; 35; 76; 127; 131; 132;
 133; 134; 136; 143; 145; 146; 156;
 159; 161; 173; 180; 183; 292; 293;
 295; 296
 Carducci, Giosuè; 218
 Caronte; 17; 51; 52
 Catarismo; 278
 Catone; 17; 51; 52
 Champrenaud, L.; 15
Chaos; 295
 Chiavacci Leonardi, Anna Maria; 20;
 36; 60; 61; 155
 Ciccutto, Marcello; 119
 Cino da Pistoia; 278
 Circolo di Vienna; 289
 Città di Dio, La; 238

- Città di Vita; 216; 217; 218; 222; 224;
 226; 228; 229; 232; 235; 237; 238;
 239; 248; 251; 267; 269; 270; 271;
 276; 287
 Civitate Dei, De; 173
 Claudiano, Claudio; 34; 35; 46; 68;
 268
 Clemente V; 278
 Concilio di Costantinopoli; 165; 229
 Concilio di Costanza; 230
 Controriforma; 230
 Convivio; 209; 279; 280; 282
 Copernico, Niccolò; 230
 Cosimo de' Medici (il Vecchio); 216
 Cuma; 249
 Daniele; 179; 180; 181
 Dati, Leonardo; 217; 227; 228; 229;
 232; 234; 235
 Dati, Leonardo di Stagio; 235
 De consolatione philosophiae; 94;
 110; 152; 158; 165; 298
 De Giorgio, Guido; 195
 de Miranda, Juan Carreno; 244
 De raptu proserpinae; 309
 De Raptu Proserpinae; 35; 46
 Derivationes; 123; 295; 318
 Deroy, J. P. Th.; 82
 Di Salvo, Tommaso; 6; 32; 71; 142
 Diana; 267
 Dite; 27; 35; 46; 132; 135; 144; 294;
 308
 Domenico da Corella; 233
 Domenico di Guzmán; 320; 321
 Durkheim; 9
 Durkheim, Émile; 288
 Ecate; 35; 56; 57; 58; 60; 65; 66; 68;
 76; 77; 249; 251; 252; 255; 267;
 304; 306; 307; 310
 Eden; 17; 19; 38; 57; 183; 255; 305;
 340
 Elena di Troia; 156
 Eliade, Mircea; 93
 Empedocle; 31; 35; 295
 Endimione; 268
 Enea; 251
 Eneide; 16
 eone; 166
 Epifanio di Salamina, vescovo; 47
 Epistola a Cangrande; 175; 176; 177;
 183
 Erasmo da Rotterdam; 123
 Eritone; 27; 135; 294
 Esiodo; 41
 Esoterismo di Dante; 8; 44; 82
 Esoterismo di Dante, L'; 198; 204;
 288
 Esperidi; 41
 Ester; 335; 336
 Eusebio di Cesarea; 20
 Ezechiele; 176; 177; 183
 Farinata degli Uberti; 22; 23; 25
 femmina balba; 115; 125
 Fiammetta; 202
 Filelfo, Giovanni Maria; 203
 Filippo il Bello; 278
 Filone di Alessandria; 167; 206
 Forese; 37
 Foscolo, Ugo; 203; 288
 Frescobaldi, Dino; 275
 Gea; 41
 Gelli, Giovan Battista; 225
 Gerusalemme; 34
 Giàpeto; 41
 Giardini, Pietro; 277
 Giardino delle Esperidi; 254
 Giardino, Pietro; 274
 Gioacchino da Fiore; 247
 Giobbe; 64
 Giovanni di Salisbury; 293
 Giovanni di Wessel; 230
 Giubileo; 248
 Giulio Cesare; 81; 134; 135; 136; 143
 giunone; 266
 Glorificazione dell'Eucarestia; 243
 Gnosi; 16; 42; 53; 82; 342
 Goudet, G.; 66

- Gozzi; 13
 Gozzi, Gasparo; 211
 Grison, Pierre; 13
 Guénon, René; 14; 15; 16; 19; 44; 54;
 59; 161; 181; 188; 204; 212; 230;
 276; 288; 289
 Guerrini, Olindo; 277
 Hanem, Fatma; 197
 Hollander, Robert; 24; 34; 35; 36; 63;
 66; 67; 68; 71; 99; 105; 113; 114;
 120; 124; 125; 127; 136; 138; 163;
 254; 274; 279; 307; 310; 318; 337
 Horus; 49; 70
 Hus, Jan; 230
 IL SOLE, acrostico; 160
 Ildegarda di Bingen, santa; 154
 Ireneo di Lione; 247
 Iside; 21; 48; 49; 50; 70; 159; 173;
 184
 Isidoro di Siviglia; 21
 IUL; 293
 Jung, C. G.; 64; 94; 116; 285
 Kali Yuga; 157
 Kepler, Johannes; 246
 La Sfera (poemetto); 235
 Ladone; 41
 Lansing, Richard; 299; 309; 318
 Lattanzio; 20
 Laura; 202
 Laurant, J. P.; 15; 45; 189
 Laurenziano, Codice; 231
 Lavinia; 337
 Leone Ebreo; 206
 Letè; 108
 Lévi, Éliphas; 18; 44
 López Cortezo, Carlos; 138; 140;
 141; 180
 Lucano; 135
 Lucifera (Ecate); 310
 Lucifero; 35; 37; 53; 98; 162; 176;
 177; 183; 336; 339
 Luna; 59; 60; 61; 62; 63; 64; 245; 246;
 268
 Lutero, Martin; 230
 Magliabechiano-Strozziano, Codice;
 234
 Mallarmé, Stéphane; 291; 340; 341;
 343
 Mani; 91
 Manto; 136; 137; 138; 139; 140; 141;
 142; 143; 180
 Manvantara; 193
 Mardocheo; 336
 Maritain, Jacques; 188; 194
 Marsuppini, Carlo; 216
 Marte; 253; 261
 Marzot, G.; 81
 Matelda; 56; 65; 250; 305; 309
 Matelda/Ecate; 66
 Matelda-Ecate; 66; 269
 Matgioi; 15; 16; 191
 Matteo Palmieri; 256
 Maurice Denis, N.; 194
 Medusa; 41
 Melantone, Filippo; 230
 Mercurio; 22; 262
 Merkabah; 177
 Metamorfosi; 30; 35; 40; 48; 58; 182;
 295
 Metatron; 169
 Michelangelo; 219
 Minerva; 21; 266
 Minotauro; 32; 294
 Muratori, Lodovico Antonio; 226;
 234
 Nabucodonosor; 180; 181
 Napoli; 250
 NATI, acrostico; 42
 Newton, Isaac; 246
 Ninive; 265
 Nuova Gerusalemme; 247
 Oinos; 317
 Oliss; 292
 Oricellari, Cipriano; 236; 238; 240

- Origene; 8; 9; 47; 154; 162; 164; 165;
 173; 225; 226; 229; 237; 238; 241;
 259; 340
 Oritia; 30
 Osiride; 49; 50; 70
 Ossendowski; 194
 Otto, Rudolf; 289
 Ovidio; 34; 40; 41; 133; 182; 253
 Ozia; 247
 Palmieri, Matteo; 215; 216; 221; 230;
 232; 234; 235; 238; 241; 249; 253;
 255; 259; 263; 269; 270; 272; 276;
 287; 339
 Paolo, santo e apostolo; 92; 144; 161;
 164; 175; 324; 343
 Paparelli, Gioacchino; 113; 124
 Pascoli, Giovanni; 203; 288
 Pertile, Lino; 279; 280
 Pesci (costellazione); 73
 Petit Prince; 82
 Petrarca, Francesco; 273; 278; 283;
 287
 Petrocchi, Giorgio; 133; 295; 296
 Piaggia; 53; 54; 55; 62; 331
 Piccolo Principe; 88
 Pier Pettinaio; 157
 Pietro; 75; 222
 Pietro Comestore; 21
 Polare, stella; 246; 248
 Poliziano, Angelo; 216
 Porta (simbolo); 68; 69; 75; 262
 Porta dell'inferno; 34; 42; 58; 59; 60;
 61; 62; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 267;
 270; 294; 306; 308
 Pouvourville, A. di; 15
 Precessione degli equinozi; 73; 130;
 246; 247; 262
 Preraffaelliti; 201
 Progne; 334
 Proserpina; 35; 68; 308
 Pulci, Luigi; 224
 Reincarnazione; 305
 René Guénon; 250
 Reuchlin, Johannes; 216
 Richa, Giuseppe; 226; 228
 Rime; 273
 Rinuccini, Alamanno; 232
 Rooke, Margaret; 216; 217; 222; 223;
 225; 232; 233; 236; 272
 Roscellino; 230
 Rossetti, Dante Gabriel; 201
 Rossetti, Domenico; 201
 Rossetti, Gabriele; 201; 202; 208;
 212; 230
 Rossetti, Giuseppe; 210
 Rossetti, Maria Francesca; 202
 Rossetti, William Michel; 202
 S. Lorenzo in S. Pietro a Montalcino;
 245
 Saint-Exupéry; 82; 88; 94
 Salimbeni, Ventura; 243; 245; 247
 Salvini, Antonio Maria; 233
 Sapia; 95; 152; 153; 155; 156; 157
 Sapia-Sapienza; 156; 158; 161; 248
 Sapienza; 154
 Satana; 162; 169
 Saturno; 182; 261
 Saturno, età di; 112
 Savi-Lopez; 81
 Scholem, Gershom; 171
 Selene; 268
 Selva; 17; 41; 56; 57; 61; 62; 63; 65;
 104; 148; 160; 209; 249; 250; 251;
 253; 254; 255; 269; 284; 285; 286;
 287; 305; 306; 309; 310
 serpente; 90
 Serpente; 40; 83; 89; 91; 148; 149;
 157; 163
 Seznec, J.; 22
 Shakespeare, William; 224; 274
 Sibilla cumana; 57; 250; 251; 254;
 256; 257; 261; 263; 269; 270; 306
 Sisera; 15; 16
 sogno; 71; 113; 115; 116; 117; 118;
 124; 125; 127; 179; 180; 182; 238;
 240; 241; 274; 276; 278; 283

- Sole; 49; 61; 70; 72; 73; 130; 160;
161; 172; 184; 185; 238; 242; 245;
246; 262; 268; 284; 286; 306; 334;
340
- Solstizio d'estate; 262
- Sophia; 152; 155; 173
- Sophia, eone; 154
- stelle; 45; 91; 243; 253; 258; 259; 264;
283; 285; 287
- Stéphane Mallarmé; 323; 324
- Strega; 113; 118; 122; 123; 126; 134;
143; 179; 296
- Synesius; 15
- Targioni Tozzetti, Ottaviano; 218
- Tartaro; 35
- Teilhard de Chardin, Pierre; 7
- Terremoto; 26; 28; 29; 32; 146; 180;
294; 296
- Tertulliano; 166
- Teseo; 334
- Titani; 41
- Torraca; 59
- Trattatello in laude di Dante; 276;
278; 281
- Traversari, Ambrogio; 216
- Trivia; 67; 267; 308
- Ulisse; 121; 122; 123; 124; 125; 126;
127; 129; 135
- Urano; 41
- Utero; 41; 54; 58; 68
- Valli, Luigi; 203
- Van der Leeuw, Gerardus; 43; 44;
117; 118
- Vandelli, G.; 23; 105
- Vega, stella; 246; 248
- Venere; 253; 266
- Venere (pianeta); 262
- Vita Nuova; 113; 114; 208; 281
- Von Balthasar, H. U.; 47
- Vulcano; 253
- Wessel Goesport, Johan; 230
- Wycliffe, John; 230
- Zoroastro; 21