

LA PAROLA
DEL TESTO

Direttore

ANTONIO LANZA

Comitato scientifico

MICHAEL ANDREEV (Istituto della letteratura mondiale, Accademia delle Scienze, Mosca), ZYGMUNT GUIDO BARAŃSKI (Cambridge/Notre Dame), CRISTINA BARBOLANI (Madrid), GIORGIO BARONI (Milano), JOSÉ BLANCO JIMENEZ (Santiago del Cile), ALBERTO BRAMBILLA (Paris, ELCI), THEODORE CACHEY (Notre Dame), ILVANO CALIARO (Udine), CRISTINA CAPPELLETTI (Università di Verona), ASTERIA CASADIO (Università di Chieti-Pescara “Gabriele D’Annunzio”), ANTONIO D’ELIA (Università della Basilicata), FEDERICO DELLA CORTE (Università e-Campus), DANTE DELLA TERZA (Roma), STEFANIA DE STEFANIS CICCONE (University of British Columbia, Vancouver), NOVELLA DI NUNZIO (Vilnius), ANGELO FABRIZI (Cassino), BRUNO FERRARO (Auckland), CLAUDIO GRIGGIO (Udine), CLAIRE HONESS (Leeds), SIMON GILSON (Warwick), SAVERIO GUIDA (Messina), ANTONIO ILLIANO (University of North Carolina), CHRISTOPHER KLEINHENZ (Madison), RICHARD LANSING (Brandeis), ERNESTO LIVORNI (University of Wisconsin-Madison), MARINA MARIETTI (Parigi), BORTOLO MARTINELLI (Milano), RONALD L. MARTINEZ (Brown University), MARTIN McLAUGHLIN (Oxford), ENRICO MUSACCHIO (Alberta University), LINO PERTILE (Harvard), THÉA STELLA PICQUET (Università della Provenza), VINCENZO PLACELLA (Napoli), WILHELM PÖTTERS (Würzburg/Colonia), RENZO RABBONI (Udine), SANJA ROIC (Zagabria/Trieste), LUCIANO ROSSI (Zurigo), PIOTR SALWA (Varsavia), JOHN A. SCOTT (Perth), KARLHEINZ STIERLE (Costanza), FRANCO SUITNER (Roma), LUIGI SURDICH (Genova), FRANCESCO TATEO (Bari), MARIA ANTONIETTA TERZOLI (Basilea), JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA (Madrid), STEFANO VERDINO (Genova), EVA VÍGH (Szeged), MAURIZIO VITALE (Milano), DIEGO ZANCANI (Oxford), GERASIMOS ZORAS (Atene).

*

«La Parola del testo» is a Semiannual International Peer-Reviewed Journal.

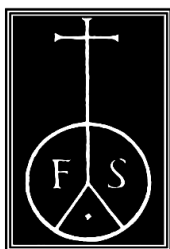
The eContent is Archived with *Clocks and Portico*.

ANVUR: A.

LA PAROLA DEL TESTO

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI LETTERATURA ITALIANA E COMPARATA

XXIV · 1-2 · 2020



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXX

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

*

Periodico semestrale

Abbonamenti

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10 del 14/05/2012

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2020 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

*

www.libraweb.net

*

ISSN PRINT 1125-6486

E-ISSN 2283-7167

SOMMARIO

SAGGI

| | |
|--|-----|
| LUIGI PEIRONE, <i>Postreme chiose dantesche</i> | 15 |
| DANIELE SANTORO, <i>Inf. iv 36. Sulla improvvisabilità della lezione porta</i> | 31 |
| DANIELE SANTORO, <i>Una proposta correttiva a Inf. x 133: A favore della variante volse</i> | 43 |
| MATTEO MASELLI, <i>La topica dell'Oppositore/Aiutante nella Commedia: applicazione e reinterpretazione allegorica</i> | 49 |
| JÓZSEF PÁL, <i>Ermetica dantesca</i> | 65 |
| WILHELM PÖTTERS, «Quale asino dà in parete, tal riceve». <i>Funzione metapoetica di una frase proverbiale del Decameron</i> | 83 |
| THÉA PICQUET, <i>Une joute médicéenne</i> | 99 |
| FLAVIA PALMA, <i>La poetica novellistica di Matteo Bandello e il magistero boccacciano</i> | 109 |
| FRANCESCO SAMARINI, <i>Alla corte del re Plutone: assemblee infernali tra Vida, Tasso, Marino e i poemi del Seicento</i> | 127 |
| ASTERIA CASADIO, <i>Una burla (e tre sonetti inediti?) di Luigi Pirandello</i> | 143 |
| ANTONIO D'ELIA, <i>Sgretolamento del personaggio-maschera e ricomposizione dello smascheramento-persona: la giara e il "riso decomposto"</i> | 149 |
| CHIARA CORIOLANO, <i>Sibilla Aleramo: verso la poesia (1911-1914)</i> | 165 |
| PIER PAOLO PAVAROTTI, <i>Due sogni in prestito: ancora sul parallelo Ungaretti-Borges</i> | 179 |
| ANGELO FABRIZI, <i>L'impeccabile precisione di John Lindon (1940-2018)</i> | 191 |
| ANGELO FABRIZI, <i>Bartolo Anglani narratore</i> | 197 |

RECENSIONI

| | |
|--|-----|
| <i>Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria</i> , a cura di Gianluca Montinaro, Firenze, Olschki, 2019, pp. 114 [THÉA PICQUET] | 201 |
| <i>La comédie à l'époque d'Henri III</i> . Théâtre français de la Renaissance, Deuxième Série vol. 8 (1580-1589), Firenze, Olschki, 2017, pp. 682 [THÉA PICQUET] | 203 |

APPENDICE

| | |
|---|-----|
| ROMANO MANESCALCHI, <i>A Giorgio, un saluto. Ricordo di Giorgio Barberi Squarotti</i> | 207 |
| VALERIO DE RUBEIS, <i>Papa Wojtyła e il marinaio</i> | 211 |
| VALERIO DE RUBEIS, <i>Notte</i> | 213 |
| <i>Indice degli autori e delle opere anonime</i> | 215 |

ERMETICA DANTESCA

JÓZSEF PÁL

SUNTO · Dopo la breve comparazione dell'ermeneutica e dell'ermetica dantesca, l'articolo, per circoscrivere e definire il tema, sceglie i seguenti approcci: la teologia dei limiti delle capacità umane (rifiutando le tesi dei "velamisti"), l'analisi del ruolo organizzativo dei numeri come elementi formali di una filosofia morale, e pone la domanda se potessimo supporre la validità di una crittografia eterodossa. Dimostra i diversi atteggiamenti danteschi nelle tre cantiche.

PAROLE CHIAVE: *Commedia*, Ermetismo, Crittografia, Simbolismo dei numeri, Ordine nascosto, Forma e significato.

ABSTRACT · *Dante's Hermetics* · After a brief comparison of Dante's hermeneutics and hermetism, the article chooses the following approaches to describe and define the theme: the theology of the limits of human intellectual abilities (rejecting the theses of the "velamists"); the analysis of the structural role of numbers as formal elements of a moral philosophy, posing the question whether we could suppose the validity of a heterodox cryptography. Various Dantesque attitudes are demonstrated in the three great parts of the Comedy.

KEYWORDS: Dante, *Comedy*, Hermetism, Cryptography, Numeral symbolism, Hidden order, Hermeneutics, Form and meaning.

1. DALL'ERMENEUTICA ALL'ERMETICA

IL poema «al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Par.* xxv 2) non poteva limitarsi semplicemente alla presentazione di ciò che è visibile, o udibile, o, meglio che è intelligibile per la ragione umana. Il Cristianesimo è la religione del principio *mysterium fidei*.¹ Un'opera fatta dall'uomo può richiedere un reale interesse duraturo soltanto nel caso in cui riproduca la verità divina, l'elemento principale del quale è la sublimità del segreto che nasconde. Ed inoltre è impercettibile con mezzi puramente razionali un'opera d'arte (come la teologia) nella sua profondità perché non è pura razionalità, ma, prima di tutto, perché la sua *raison d'être* è di trasmettere o rivelare segreti per la salvezza degli uomini, poiché ella «non enim accipit sua principia ab aliis scientiis, sed immediate a Deo per revelationem». ² L'ispirazione dell'artista che segue il suo oggetto sublime necessariamente oltrepassa il grado comune della coscienza, ritrova qualcosa, l'intendimento della quale supera le capacità umane. Infine, come i teologi sottolineavano con forza, il vero artista è lo spirito santo che dipinge sul telo dell'immaginazione del pittore l'idea o il modello (da Dante *visione*) dell'opera che quest'ultimo deve seguire ed eseguire con parole, pennello, scalpello o con note musicali. La rete segreta di segni, significati e riferimenti trascende il lavoro finito. Ogni grande opera è il risultato di una "azione collettiva" e contiene una moltitudine di segreti, tanto che persino il poeta o il pittore che partecipa alla "collaborazione" non può sempre dare un resoconto di ciò che ha effettivamente fatto e spiegare che senso abbia il suo lavoro. Non può nemmeno essere consapevole del significato oggettivo neanche nel caso in cui il poeta-teologo (come Dante) aggiunga molto spesso commenti a ciò che ha scritto.

Università di Szeged - paljzsf@gmail.com

¹ *1 Timoteo* III 9: «(i diaconi) conservino il mistero della fede con pura coscienza»; *1 Cor.* II 6-8: «noi esponiamo la sapienza di Dio in mistero, la sapienza nascosta, che Dio preordinò avanti a tutti i secoli a gloria nostra, e che nessuno di [...] questo secolo ha conosciuto».

² *Summa Theologiae* I 5 resp. 2.

La teoria medievale della conoscenza era necessariamente connessa con le idee poetiche e artistiche e la pratica creativa che da loro proveniva. In effetti, il meccanismo di acquisizione del soggetto della conoscenza e della rappresentazione mostra somiglianze su punti essenziali, e in alcuni casi diventa quasi identico (vedi figura in basso). L'oggetto della vera conoscenza non è nella natura, ma è situato al di sopra della realtà conoscibile con i sensi. Non è solo un concetto umano, una forma vuota, e, d'altra parte, non deriva neanche da un'esperienza sensuale instabile. Solo l'illuminazione divina può dare all'intelligenza umana l'oggetto della conoscenza che la pratica non può porgere. La *quiddità*³ delle cose "posta" tra Dio e l'esperienza sensuale per la cognizione scientifica è simile all'*idea* che l'artista deve realizzare. Per il *fattore* medievale, l'invenzione non è la scoperta o il ricordo di una cosa sussistente, ma il ritrovamento della forma perfetta di una cosa data al di sopra del caotico mondo apparente. Un vero artista non imita la natura ma il disegno divino, e lavora con l'aiuto celeste. Vuole creare ciò che Dio gli ha indicato: «Guarda dunque, e fa' secondo il modello che t'è stato mostrato sul monte» (*Esodo* xxv 40).

Per l'artista la *quiddità*⁴ è una realtà in cui si nasconde il sublime, vale a dire l'ordine dell'(oltre)mondo che non può essere compreso da sensi puramente terrestri. Per questo, il poeta o l'artista riceve dall'alto ispirazione.⁵ Sant'Agostino, in linea con ciò che ha detto sull'*abditum mentis*,⁶ ha specificato chi sia il vero creatore e in che cosa consista il lavoro dell'artista:

«Ve ne parli lui dentro di voi. Colui che abita dentro di voi, potrà parlarvene meglio di chi fa sentire la sua voce di fuori. Vi mostri lui la grazia della sua umiltà, lui che ha fissato la sua dimora nei vostri cuori».⁷

Nel brano dedicato all'attività umana ed alla creazione divina Agostino definisce la genialità dell'artista:

«Tu desti all'artista un corpo, tu uno spirito, che comanda le membra, tu la materia, con cui attua l'opera, tu l'ingegno, con cui acquistare l'arte e vedere dentro ciò che attuerà fuori di sé; tu i sensi del corpo, per il cui mezzo trasferire dallo spirito alla materia l'opera e ragguagliare poi lo spirito sulla sua attuazione, affinché quest'ultimo consulti in se stesso la verità che lo governa sulla bontà dell'opera attuata».⁸

Si può anche dire che l'artista è il mezzo o ha il ruolo di mediatore nella creazione dell'opera sua.

Dante metteva ripetutamente in evidenza quali elementi teologici cristiani intendeva utilizzare nel suo programma poetico. La visione dell'aldilà mostrava il mondo che fermamente esiste, alla lettera, *sub specie aeternitatis* e non quello distorto da un'esperienza sensuale farraginoso. Attraverso il giudizio divino, gli attori raffigurati nell'aldilà mostrano già i loro volti eterni. L'autore ha chiarito il suo scopo poetico: per il tramite della *Commedia* sollevare

³ É. GILSON, *Études de Philosophie Médiévale*, Strasbourg, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1921, p. 150: «L'intellect humain au contraire, qui est naturellement uni au corps, a pour objet propre la quiddité, c'est-à-dire la nature existant dans une matière corporelle, et c'est seulement par de telles natures des choses visibles qu'il peut s'élever jusqu'à une certaine connaissance des invisibles».

⁴ In *Par.* xxiv 64-66 molto significativamente si legge: «fede è sustanzia di cose sperate / e argomento delle non parventi; / e questa pare a me sua quiditate» (si cita dall'ed. a c. di A. LANZA, Anzio, De Rubis, 1996²).

⁵ Dalla parola di origine latina deriva il tedesco *Dichter*, *Gedicht*, *Dichtung*. Dante: «Amor mi spira», «di retro al dittator se n' vanno strette» (*Purg.* xxiv 53 e 59).

⁶ La parte nascosta dell'anima umana intrinseca, all'interno del quale v'è un solo Dio: «Sed illa est abstrusior profunditas nostrae memoriae, ubi gignitur intimum verbum, quod nullius linguae sit, tamquam scientia de scientia et visio de visione et intelligentia, quae apparet in cogitatione, de intelligentia, quae in memoria fuerat, sed latebat» (s. AGOSTINO, *De Trinitate* xv 21 40).

⁷ S. AGOSTINO, *Commento al Vangelo di San Giovanni* III 15.

⁸ S. AGOSTINO, *Le confessioni* XI 5-7.

l'uomo dalla miserabile situazione del mondo terreno allo stato di felicità eterna.⁹ (Per i credenti, questo è il sacramento della comunione con Gesù).

Trattando sistematicamente i tre sensi spirituali pensati in ampio contesto teologico, Dante metteva in risalto la natura segreta e la profondità stratificata, solo a pochi comprensibile in pieno, del suo messaggio. Le espressioni del *Convivio* (II 1) come «si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna», il “nascondimento” teologico e poetico (allegorico); «alle secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia» (morale, e ciò riguarda più direttamente l'uomo); «sovrasenso», «superne cose dell'eternal gloria» (anagogico) sono molto utili per capirne l'intenzione poetica.¹⁰

Il dire diversamente si basa sul primo senso, su quello letterale. È da notare che Dante, nell'espone la sua *poetria*, non segue la linearità e il metodo tradizionale (*dal fondamento al tetto*, anche se usa metafore architettoniche), e soltanto dopo i sensi allegorici tripartiti (4-7) ritorna al primo (8-13), e che la parte logicamente iniziale occupa più spazio (1647 caratteri) di quella spirituale consistente di tre elementi (1491 caratteri). L'idea che lo studio del senso letterale è più importante (*dèe andare innanzi*) degli altri può essere anche l'influsso dei Vittorini che dopo secoli di eccessivo allegorismo dirigevano l'attenzione allo storicismo.¹¹ Nell'attinenza tra uno e tre (così cara all'autore) si dimostra che l'ordine razionale di rilevanza non è quello abituale, ma il contrario. Il precedente, in cui gli altri sono chiusi, rappresenta opposizioni dinamiche *fuori-dentro*, *subietto-forma*, *materia-valore (oro)*, *fondamento-casa*, *lettere-scienze*, *conoscere bene-non bene*, ma rimane segreto o misterioso in che cosa consista e il modo del loro rapporto, oppure come si nasconde la forma nel soggetto, l'idea nella natura. Come diventa percepibile la *causa* nell'*effetto*, o la volontà del Creatore *ineffabile*¹² nel creato? La risposta procede dalla creazione dell'uomo, la conoscenza, che, come la facoltà del linguaggio, «è in noi naturalmente innata», vale a dire, celata. Il senso letterale è, per così dire, obiettivo, opera direttamente divina: storia e natura che accolgono la forma, capacità innata/creata.

Il ruolo del livello allegorico sta nel facilitare la comprensione raccontando il contenuto originale da un punto di vista diverso, in un altro contesto e ripetendolo in maniera più chiara per l'intendimento umano. Un modo di dire diversamente è il riferirsi alla cultura pagana, e con l'uso delle metafore comuni¹³ si poteva completare e precisare il messaggio cristiano. Il senso tropologico aiuta il credente a raggiungere il suo ultimo fine, mentre l'anagogico gli rende palese le prospettive della collaborazione con Dio o le conseguenze del rifiuto.

La loro combinazione indirizza l'attenzione su tali relazioni delle attività di Dio che, senza il processo ermeneutico basato su determinati principi, regole e conoscenze teologiche, rimarrebbero necessariamente nascoste. Dalla storia e dai fenomeni naturali i saggi possono comprendere non solo i rapporti tra le cose al di fuori di essi, ma anche la validità di certi eventi che li riguardano. Possono ottenere una visione dell'ordine segreto della creazione: per esempio, quando Dante ascoltò il salmo 113 sulla spiaggia del Purgatorio (II 46). Il coro dei penitenti canta il ben noto salmo *In exitu...*, chiarissimo riferimento all'evento storico dell'esodo del popolo ebraico. La nave (uno dei simboli più forti della Chiesa) con il «celestial

⁹ *Ep.* XIII 15-16: «dicendum est breviter quod finis totius et partis est removeere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis».

¹⁰ *Convivio* II 1 4-7.

¹¹ Cfr. HUGO DE S. VICTORE, *Didascalicon* VI 3: «Sed sicut vides quod omnis aedificatio fundamentum carens stabilis esse non potest, sic est etiam in doctrina. Fundamentum autem et principium doctrinae sacrae historia est, de qua quasi mel de favo, veritas allegoriae exprimitur. Aedificaturus ergo primum fundamentum historiae pone, deinde per significationem typicam in arcem fidei fabricam mentis erige. Ad extremum vero, per moralitatis gratiam quasi pulcherrimo superducto colore aedificium pinget».

¹² S. AGOSTINO, *De doctrina christiana* 1 6.

¹³ E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke Verlag, 1948, si è occupato dettagliatamente delle metafore nella letteratura europea, mettendo al centro Dante stesso.

nocchiero» porta gli spiriti cristiani verso la cima del monte (Virgilio, escluso dalla comunità, ovviamente non può sapere la strada). La sorte di Dante è la stessa delle anime espianti: uscire dall'Inferno-Egitto e andare verso la salvezza. Dall'allegoria storica si può sciogliere il nodo per il viandante che capisce il segreto del suo viaggio molto spesso espresso da metafore nautiche.

2. I LIMITI OGGETTIVI E SOGGETTIVI DELLE CAPACITÀ

Si possono distinguere abbastanza chiaramente quattro aspetti o quattro possibilità teoriche sulla base dei quali Dante ha tentato di affrontare il tema fondamentale del rapporto fra cognizione umana e segreto divino. Il poeta ampiamente spiegava le sue tesi e le rappresentava con molte metafore poetiche. Innanzitutto distingueva due diversi atteggiamenti mentali che erano associati all'*effectus*. Ci sono alcuni che, in una certa misura, comprendono il sapere più profondo nascosto nei segni del mondo creato e ci sono altri che non possono farlo neanche minimamente: loro infatti navigano in "piccole barche".

Al secondo gruppo appartengono i savi che, sebbene siano forniti dei doni intellettuali dello Spirito Santo, tuttavia delle *ultime cose* possono avere solo delle conoscenze e delle esperienze molto limitate. Devono accettare il fatto che il grado esistenziale e intellettuale umano permette loro solo una conoscenza limitata, *quia* invece di *propter quid* (causa→effetto). Il terzo gruppo, al quale appartiene Dante, è costituito da persone che, per la grazia divina accordata loro, potevano vedere la verità già nella loro vita; per essi il velo che dal peccato originale regolarmente copriva gli occhi è caduto. Infine segue la quasi piena conoscenza degli angeli e dei beati i quali vedono *per intero*; con essi si chiude la linea che sale verso Dio. Tra gli esseri umani Maria Vergine ha la vista più chiara e profonda (*Par.* xxxii 45). Dante stesso passa da coloro che hanno *menti grosse* alla vista *sincera* o all'«alta fantasia», e sperimenta tutte le quattro fasi.

Le doti intellettuali dipendono solo in parte dalla qualità della vita morale di un individuo. Gli uomini che vogliono conoscere (e seguire) i livelli occulti della Creazione possiedono delle capacità tra loro molto diverse. Dante si occupa in molte terzine della caratterizzazione positiva o negativa del diverso comportamento delle persone intelligenti, sottili, e di quelle stupide (*gente grossa*). L'esempio del Vangelo citato in *Conv.* II 1 6, dove è ricordato il fatto che, quando Cristo salì sul monte per la trasfigurazione, portò con sé «poca compagnia», contiene un suggerimento univoco: le intenzioni e le abilità spirituali sono molto diverse e non possono essere recuperate che in parte dall'insegnamento. Soltanto tre dei dodici apostoli erano in grado di comprendere le cose astratte e nascoste che Cristo voleva mostrare loro con la sua trasfigurazione. Ci sono segreti divini di cui solo poche menti eccezionali possono ottenere intuizioni, ma non la grande massa. La selezione non dipende dai valori morali, dalla bontà, ma dal talento e dalla diligenza.

Le singole cantiche contengono un diverso tipo di conoscenza e, dal punto di vista della comprensione, un diverso grado di difficoltà, ed esigono altre capacità dal lettore. Nell'*Inferno* le impressioni sensoriali ed esterne aiutano enormemente: dietro tutti gli elementi della punizione ci sono un ordine perfetto ed un intento chiaro, anche se il passeggero non sempre lo capisce. Davanti alla cognizione umana non sta un serio impedimento concettuale. Con l'aiuto di Virgilio o di altri il fenomeno e la sua spiegazione razionalmente comprensibile possono essere intesi abbastanza facilmente. Il caso del *Paradiso* è diverso: il secondo canto tratta a lungo delle ragioni per cui ci sono parti più chiare e più scure («macchie») sulla superficie della Luna. Qui Beatrice ha sollevato un problema generale: l'uomo ricava false conclusioni se non ha l'esperienza sensoriale (*sensu*) e anche quando la possiede le sue ali (*ragione*) sono corte (vv. 52-57). Beatrice informa «di luce sì vivace» l'intelletto di Dante,

come i raggi del sole che disgela un soggetto coperto di neve, allorché gli spiega l'operazione dei cieli, la causa del movimento ed i loro effetti.

Quando Virgilio e Dante si capovolgono sull'anca di Lucifero, l'uomo ignorante avrebbe potuto pensare che sarebbero tornati all'inferno. La *gente grossa* non ha imparato le leggi della natura,¹⁴ secondo le quali solo passando il centro della terra ci si può rivolgere in avanti e verso l'alto nell'emisfero australe, dove sorge il monte del Purgatorio. All'inizio del canto II del *Paradiso* Dante ricorre ancora una volta alla metafora della navigazione marittima.

L'autore dà consigli precisi sia a quelli che siedono in piccole barche, cioè, agli uomini di capacità spirituale molto limitata, sia ai lettori veramente saggi che da lungo tempo si nutrono del pane degli angeli (*Par.* II 1-15). I primi tornano al più presto alla riva, perché senza l'aiuto del poeta presto si perderebbero nel mare aperto non vedendo la nave in rapido movimento. Altri, invece, possono servirsi del solco impresso sulla superficie dell'acqua dalla nave di Dante che, «cantando varca» davanti, rendendo così più facile il raggiungimento dei loro obiettivi lontani ed esigenti molti sforzi. I doni intellettuali dello Spirito Santo non sono distribuiti in misura uguale a ciascuno.

Tuttavia, la percezione delle cose *sottili*, oppure il lasciarle inosservate, per l'artista-teologo non è solo una questione di saggezza o ignoranza. Ci sono segreti divini nascosti di cui non possiamo ottenere la comprensione nella nostra vita, ma solo, eventualmente, dopo la morte. Ci possono essere anche casi in cui lo Spirito Santo o un uomo più intelligente e più saggio aiuta ad eliminare il confine tra il conosciuto e l'ignoto. Anche Cristo ha parlato di questo:

«Ho ancora molte cose da dirvi, ma per ora non potete sostenerle. Quando sarà venuto lo Spirito di verità, egli v'insegnerà tutta la verità. [...] Vi ho detto queste cose in parabole; viene l'ora in cui non vi parlerò più in parabole, ma vi parlerò apertamente del Padre» (*Giov.* 16 12-13 e 25).

Ma neanche le menti più dotate sono in grado di comprendere i veri segreti. L'aquila che parla nel cielo di Giove afferma che la parola di Dio, infinitamente più grande dell'universo, è mistero e rimane mistero. Il nostro occhio terreno può penetrare (*entro s'interna*) nella verità eterna soltanto come unicamente presso la riva del mare scorgiamo ancora il fondo. È lì, ma proprio la sua profondità la cela. E solo l'illuminazione divina fornisce la sapienza all'intelligenza umana:

Dunque nostra veduta, che convene
 esser alcun de' raggi de la Mente
 di che tutte le cose son ripiene,
 non pò da sua natura esser possente
 tanto, che suo Principio non discerna
 molto di là da quel che l'è parvente.
 Però nella giustizia sempiterna
 la vista che riceve il vostro mondo,
 com'occhio per lo mare, entro s'interna,
 che, benché dalla proda veggia il fondo,
 im-pelago nol vede; e nondimeno
 egli è,¹⁵ ma cela lui l'esser profondo.
 Lume non v'è, s'e' non vien dal Sereno
 che non si turba mai; anzi è tenèbra
 o ombra de la carne o suo veleno (*Par.* XIX 52-66).

In non poche situazioni la capacità d'intendimento del viaggiatore dell'aldilà viene a mancare anche dopo una giusta spiegazione, come nel caso di Cacciaguida:

¹⁴ «E s'io divenni allora travagliato, la gente grossa il pensi, che non vede / qual è quel punto ch'io ave' passato» (*Inf.* XXXIV 91-93).

¹⁵ È lezione dell'ed. a c. di N. ZINGARELLI, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1934.

giunse lo spirto al suo principio cose
 ch'io non lo 'ntesi, sì parlò profondo;
 né per elezion mi si nascose,
 ma per necessità, ché 'l suo concetto
 al segno d'i mortal' si soprauose (*Par. xv 38-42*).

Affinché il suo discendente potesse capire cosa voleva dire Cacciaguida doveva «mirare la freccia» più in basso, fino al livello della ragione umana.¹⁶ Perché l'argomento era appunto questo: molto significativamente, Dante ricevette capacità intellettuali straordinarie dal Dio *trino e uno*. In alcuni versi successivi, di nuovo, il lume parlante chiarisce il dubbio sul perché Dante non si faceva domande sull'identità di Cacciaguida e sul motivo della gioia nel vederlo, e neppure come mai l'incontro era fonte di tanta felicità. La risposta è stata data da uno strano *rebus* matematico:

Tu credi che a me tuo pensier mei
 da Quel ch'è primo, così come raia
 da l'un, s'e' si conosce, il cinque e 'l sei (*Par. xv 55-57*).

Dell'*unitas* si parlerà dopo. La maggior parte dei commenti qui non attribuiscono grande importanza agli altri numeri. Il senso generalmente è: 'cosa rappresentano gli altri numeri, dato che l'*uno* si trova in ogni numero?'. Ma non è molto probabile che Cacciaguida volesse comunicare solamente questo banale fatto matematico durante una conversazione piena di riferimenti segreti in cui voleva rivelare la relazione tra le verità più profonde dell'intenzione divina e la comprensione a due livelli umani (quello di Dante ed il suo). Il suo scopo era precisamente l'introduzione dei vivi in una realtà ancora nascosta. Il problema si pone con cinque e sei, la cui somma è undici.

Uno dei significanti più importanti del mondo creato nel Medioevo è la struttura ternaria. Dante organizza così molti elementi costitutivi dell'opera: i tre regni, il numero dei versi e delle sillabe che compongono una terzina: tre volte undici, cioè trentatre. L'endecasillabo era originariamente composto da due unità, una più corta, di cinque sillabe, e l'altra più lunga, di sette. Quando si unisce un quinario e un settenario (*a minore*) o viceversa (*a maiore*), cade una sillaba. Il ritmo interno del verso, insieme ad altri elementi metrici, è dovuto anche a questa cesura. La pausa è una lontana eco o traccia dell'unità originale. Alla fine di ogni verso, insieme alla rima ternaria, il poeta crea una nuova architettura che è rispettata con grande scrupolosità: la nona sillaba è debole, la decima è forte e l'undicesima solitamente debole. Ciò corrisponde, da un lato, all'accento naturale della maggior parte delle parole italiane (parole piane) e, dall'altro, ad un principio architettonico. Una chiesa "canonica" è accessibile attraverso tre porte, la più grande, quella centrale (tra cielo e terra) è del Figlio e rappresenta la sua seconda parusia. La sua mano destra si rivolge verso il rosone, simbolo del Cosmo e della Rosa celeste in forma circolare. Al centro della ruota, nel *mozzo*, è collocato un simbolo, o di Maria o di Cristo. Seguendo questa logica, ecco il significato della parte precedente: per coloro che hanno sufficiente conoscenza, la gloria di Dio risplende nell'endecasillabo. Cinque e sei stanno per endecasillabo.

I beati prevedono il futuro; nel loro specchio sono visibili anche i pensieri ancora non pensati («prima che pensi, il pensier pandi», *Par. xv 63*). L'Aquila, che prima era scettica per ciò che riguarda il sapere terreno, afferma esattamente il contrario: in paradiso la verità divina non è più coperta da un *velame* (*Par. xix 30*), come avviene con Beatrice, che ha tolto il velo al confine dei due mondi. Per il passeggero la porta è stata aperta e la verità dietro di essa è

¹⁶ La caratterizzazione negativa viene rafforzata più avanti, a *Par. xix 85*, quando l'Aquila definisce gli uomini «terreni animali» dalle menti grosse».

stata rivelata. Nel simbolismo delle lettere di questo canto Dante ha anche nascosto ciò che voleva dire degli adoratori dei beni terreni, del denaro o dei cattivi governanti. Tre su nove terzine s'iniziano con *Lì si vedrà*, altre tre con *Vedrassi* e infine tre con *e*. Insieme danno LUE, che significa 'malattia, morbo, vizio'. In base agli stessi principî descriveva Ciotto di *Jerusalem* (*Par.* XIX 128-29): i pochi pregi segnati con una *i* ed molti peccati con una *m*.

3. DOTTRINA SOTTO IL VELAME

Nel terzo libro del *Convivio* come parte di una complessa metafora è stato menzionato il *velamento* (altrove anche *velame*,¹⁷ *velo*) che in qualche modo tempera il potere radiante della saggezza divina:

«E qui si conviene sapere che li occhi della Sapienza sono le sue dimostrazioni, colle quali si vede la veritate certissimamente; e lo suo riso sono le sue persuasioni, nelle quali si dimostra la luce interiore della Sapienza sotto alcuno velamento: e in queste due cose si sente quel piacere altissimo di beatitudine lo quale è massimo bene in Paradiso» (III 15 1).

Può sembrare sorprendente che il concetto corrispondente delle *dimostrazioni*, attraverso le quali la verità appare nella forma più sicura, non sia un altro termine filosofico, ma l'espressione quotidiana di un cambiamento spirituale positivo sul volto umano, il *riso*. Tuttavia, si sa che il *riso*, il *ridere*, se si riferiscono a Beatrice significano, più o meno, convinzione. Dalla parte di Dante, persuasione e comprensione, quando dietro un sottile velo diventa sensibile la gioia, «piacere altissimo di beatitudine» (ivi), causata dallo stato d'animo dell'uomo già vicino alla mèta.

Nell'*Inferno* il velo della metafora nascondeva ancora la dottrina. Entrando nel sesto cerchio, quello degli eretici, Virgilio disse a Dante di chiudere gli occhi perché non guardasse la Gorgone e per maggior sicurezza lui stesso con la propria mano glieli coprì. Quindi il narratore diede consigli ai suoi lettori di guardare il contenuto meraviglioso e più profondo celato al di sotto dei *versi strani*:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame delli versi strani (*Inf.* IX 61-63).¹⁸

Sono tre versi estremamente importanti per gli esponenti della corrente esoterica della critica dantesca. René Guénon, ad esempio, l'ha posta in esergo al suo libro *L'ésotérisme de Dante*, pubblicato per la prima volta nel 1925.

Il paradigma del sostantivo *sorriso* è organizzato secondo un algoritmo basato sulla numeologia: 12-1-7. Fino al ventunesimo (3×7) canto del *Paradiso* Beatrice sorride o ride dodici volte (due volte nel *Paradiso* terrestre). Tuttavia nel cielo di Saturno Dante ha sottolineato il fatto

¹⁷ Dante nelle sue opere impiegò quattro volte la parola *velame* (*velamento*), oltre le menzionate, all'inizio dell'episodio di Ugolino, quando un incubo gli squarciò «il velame» del futuro (*Inf.* XXXIII 27).

¹⁸ Dante usa sette volte la parola *dottrina* nel poema con diversi significati. Il senso dell'unica occorrenza dell'*Inferno*, appena vista, è quello 'sistema delle verità, delle norme e dei principî' che sono celati nei versi. Nel *Purgatorio* ricorre due volte: prima quando Stazio, ritenuto cristiano, spiega il concepimento dell'uomo e definisce erroneo l'insegnamento di Averroè sulla differenza tra l'*anima* e l'*intelletto* (*Purg.* xxv 64); poi, in rima, quando Beatrice rimprovera al poeta di aver seguito una forviante scuola filosofica (*Purg.* xxxiii 86; le parole in rima sono *dottrina / divina / festina*). Nel *Paradiso* in tre canti quattro volte: nel XII 97 riferito all'azione antieretica di san Domenico, che operò con *dottrina* e *volere*. Nel canto xxiv due sono le occorrenze: nella prima san Pietro osserva che l'insegnamento cristiano è stato ben compreso da Dante (80); poi, significa il più alto livello di comprensione teologica: *trina / divina / dottrina*, vv. 140, 142, 144, con riferimento alla dottrina evangelica. In *Par.* xxxii 106 in relazione all'insegnamento di san Bernardo, di nuovo in rima: *regina / dottrina / mattutina*. Sono sei le parole-rima con *dottrina*: *divina* (due volte), *festina*, *trina*, *regina*, *mattutina*. La semantica della *dottrina* parte dalla conoscenza terrena offuscata, poi razionale (Stazio, Beatrice), quindi attraverso quella teologica (san Pietro) e arriva al misticismo (san Bernardo).

che non rideva. Se l'avesse fatto, Dante si sarebbe comportato come Semelè, che chiese a Giove di mostrarsi a lei nel suo pieno splendore, col risultato di essere incenerita. Dante, anche qui, rispetta il principio di gradualità: deve salire le scale e, vedendo Beatrice sempre più bella, deve temperare la sua luce. Nel ventitreesimo canto, nel cielo delle stelle fisse, egli si vanta del fatto che la sua mente si è espansa, tanto che «di se stessa uscìo» (v. 44). Beatrice lo conferma:

tu hai vedute cose che possente
sè fatto a sostener lo riso mio (*Par.* xxiii 48-49).¹⁹

Poi, durante la dimostrazione delle virtù teologali ella sorrise altre sei volte.

L'ultimo riso (non più di Beatrice), visto sulla faccia di più persone, salta agli occhi quando il pellegrino raggiunge la destinazione dal tempo all'eterno e quando con il suo sguardo afferrò e comprese la «forma general di paradiso», xxxi 52). Beatrice scompare, lasciando il suo posto a san Bernardo. «La gloriosa donna della sua mente» ha terminato la sua missione, eseguita, non in piccola parte, con il sorriso. Beatrice torna al suo posto accanto a Rachele, da dove era partita sette giorni prima per salvare il poeta.

4. CRITTOGRAFIA ETERODOSSA ?

Videtur quod. L'attitudine intellettuale menzionata sopra, al secondo punto, cioè la presentazione del luogo, del ruolo e dell'effetto della realtà divina tramite una visione, ma inspiegabile con mezzi razionali nella sua totalità, fornì grandi spunti alla fantasia degli storici della letteratura. Costoro ipotizzavano dei sistemi apparentemente ponderati dietro la fenomenologia del segreto, che generalmente non sono affatto dimostrabili né dal contesto storico né dai documenti biografici dell'autore. Poi, l'oscurità o l'ambiguità del significato di alcuni elementi poetici o di riferimenti provenienti dalla persuasione teologica del poeta potevano essere una causa dello stravolgimento e del porre un'ideologia significativamente diversa da quella dell'eterodossia cattolica. Tali concetti sembravano essere sostenuti dall'anti-papale attività politica di Dante. Dalla superficiale interpretazione di eventi storici e dalla presunta influenza di ideologie tendenziosamente citate, costoro sono giunti a conclusioni discutibili, in base alle quali Dante sarebbe stato affiliato ad una società segreta, sarebbe stato in sintonia con l'Ordine dei Cavalieri Templari e avrebbe simpatizzato con i movimenti eretici recenti o contemporanei (catari). Per questo avrebbe adottato un linguaggio criptico, tale da essere compreso dai soli adepti.

Secondo un'idea presente nella critica²⁰ sin dal movimento carbonaro dell'Ottocento, Dante dunque sarebbe appartenuto ad una società segreta, probabilmente ai Templari. I membri dell'Ordine volevano costruire un *Tempio* a Giovanni (discepolo prediletto di Cristo) contro la Chiesa romana di Pietro. Si chiamavano Fedeli d'Amore, fedeli servitori

¹⁹ I sorrisi di Beatrice si trovano in *Purg.* xxxii e xxxiii; *Par.* I, II, III, VII, X, XIV, XV (due volte), XVI, XVIII, XXI (4 non ridea [...] s'io ridessi), XXIII, XXV, XXVII (due volte), XXIX, XXX (due volte).

²⁰ G. ROSSETTI, *Il mistero dell'amor platonico del Medio Evo, derivato da' misteri antichi*, voll. 5, Londra, Taylor, 1840 (quasi interamente distrutto dalla moglie del Rossetti, madre di Dante Gabriel R., per la sua eterodossia); ID., *La Beatrice di Dante*, ivi, s.e., 1842; ed inoltre il suo commento all'*Inferno*, ivi, John Murray, 1827. Vd. anche E. AROUX, *Dante hérétique révolutionnaire*, Paris, Renouard, 1854; ID., *Comédie de Dante*, ivi, 1857. G. PASCOLI, *Minerva oscura. Prolegomeni: la costruzione morale del poema di Dante*, Livorno, Giusti, 1898; ID., *Sotto il velame. Abbozzo di una storia della Divina Commedia*, Messina, Moglia, 1900; ID., *La mirabile visione*, ivi, 1902; L. PIETROBONO, *Il Poema Sacro*, Bologna, Zanichelli, 1915; R. BENINI, *Dante tra gli splendori dei suoi enigmi risolti*, Roma, Sanpaolesi, 1919; ID., *Per la restituzione della cantica dell'Inferno alla sua forma primitiva*, ivi, Pallotta, 1921; A. REGHINI, *L'Allegoria esoterica di Dante*, in «Nuovo Patto», settembre-novembre 1921, pp. 541-48; R. GUÉNON, *L'ésotérisme de Dante*, Paris, Bosse, 1925; L. VALLI, *Il linguaggio segreto di Dante e dei "fedeli d'amore"*, Roma, Optima, 1928; ID., *Il segreto della croce e dell'aquila nella Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1928; P. VINAŠA DE REGNY, *Dante e Pitagora*, Milano, Albano, 1956; M. ALESSANDRINI, *Dante, Fedele d'Amore*, Roma, Atanor, 1960; PH. GUIBERTEAU, *L'enigme de Dante*, Paris, Desclée de Brouwer, 1973; E. MINGUZZI, *L'enigma forte. Il codice occulto della Divina Commedia*, Genova, ECIG, 1988. Per una forte critica contro l'interpretazione esoterica di Dante cfr. *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, a c. di M.P. Pozzato, Milano, Bompiani, 1989.

d'amore. A questa setta appartenevano anche poeti che hanno creato un gergo speciale avendo paura dalla persecuzione politica. Ci sono molti riferimenti nascosti nei luoghi più inaspettati dell'opera. Ad esempio, leggendo le nove più belle parole della lingua italiana scelte da Dante: *amore, donna, disio, vertute, donare, letizia, salute, securitate, difesa* (DVE II 7) e cercandone il vero significato, si arriva al seguente risultato: *amore* significa la setta stessa, la metamorfosi, la vocazione e la possibilità dell'iniziazione dell'*adeptus*; la *donna* è l'adepto stesso, quindi si può spiegare una frase così strana come "uomo valente diventa donna", e il fatto che i poeti parlavano della loro donna in forma grammaticale maschile; il *disio* fa riferimento ad un'attività utile all'interno della setta; la *virtute* al servizio dato con l'aiuto della poesia ecc.

Gabriele Rossetti (1783-1854) lanciò questa serie di studi esoterici con i suoi libri pubblicati a partire dal 1832. Poeta pre-raffaellita, nato a Vasto, in Abruzzo, era un intellettuale dalla mentalità liberale ed un critico letterario che fu costretto ad emigrare dapprima a Malta nel 1821 e poi a Londra nel 1824, dove nel 1828 nacque suo figlio, il pittore-poeta pre-raffaellita Dante Gabriel. Nella vita e nell'opera di Dante Gabriele Rossetti cercava gli antecedenti del suo destino personale e delle aspirazioni del Risorgimento. Rossetti collocò Dante in un processo storico che, dopo la sconfitta riportata contro un potere crudele, fu costretto in clandestinità, formando una setta, una società segreta che adoperava un gergo iniziatico, non comprensibile dalla gente comune e dai nemici.

In questo contesto l'Ordine dei Templari svolse un ruolo importante. Tuttavia non esistono documenti o prove indiscutibili che dimostrino un qualsiasi tipo di rapporto. San Bernardo, che era una delle guide e dei padri spirituali di Dante, sviluppò l'ideologia templare nel Concilio di Troyes del 13 gennaio 1129. Dopo Virgilio (conoscenza, ragione storica) e poi Beatrice (fede, teologia) il misticismo e l'ermeneutica esoterica possono essere associati alla terza guida. A lui si riferisce la denominazione *Contemplante* usata come nome proprio (*Par.* xxxii 1), che, secondo la spiegazione dei critici esoterici, conterrebbe la parola *templare*. Essi sostengono che il vocabolo *tempio* ricorre nei luoghi più alti del *Paradiso* tre volte su sei totali e *contemplare* sette volte su otto:

E quasi pelegrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando
e spera già ridir com'ello stea,
su per la viva luce passeggiando,
menava iò li occhi per li gradi [della rosa celeste] (*Par.* xxxi 43-47).

A *Par.* xxxi 104 Dante menziona anche il velo della Veronica. L'altro telo che rappresenta il volto (e il corpo) di Cristo, la sacra sindone di Torino era affidato tra il 1240 e il 1307 alla cura dei Templari.

Da un punto di vista dottrinale non vi è alcuna differenza tra gli esami di Dante con san Pietro (*fede*) e quelli con san Giovanni (*carità*). Entrambi, in perfetta armonia l'uno con l'altro, fanno domande al discepolo per convincersi sull'ortodossia del loro interlocutore. Tuttavia, in linea di principio, potrebbe esserci una contraddizione tra due fondatori di Chiese così antagoniste. I Templari, con la costruzione del tempio di Giovanni, vollero distruggere o almeno frenare la Chiesa corrotta di Pietro che si allontanava dalla via del fondatore. Nel cielo delle stelle fisse, entrambi gli apostoli si comportano e parlano conformemente alla tradizione connessa al loro nome. Ideologicamente, Pietro si aspetta che il poeta conosca la principale definizione teologica della fede fatta da san Paolo. Tuttavia, prima che il *baccalaureato* riceva la domanda già aspettata con ansia, il "professore" lo definisce in anticipo un «buon cristiano»:

«Di', buon cristiano fatti manifesto:
fede che è?» (*Par.* xxiv 52-53).

Lo studente sul fondamento di san Paolo chiarisce che la «fede è sostanza di cose sperate / e argomento delle non parventi». Poi rapporta la parafrasi del *Credo*, inserendo alcuni argomenti dell'esistenza di Dio di san Tommaso.

Quando ascendono dal cielo della Luna a quello del Mercurio, Beatrice dà un consiglio molto chiaro, tramite il suo protetto, alle persone che vivono ancora sulla terra:

Siate, Cristiani, a movervi più gravi:
non siate come penna ad ogni vento,
e non crediate ch'ogn'acqua vi lavi!
Avete il vecchio e 'l novo Testamento,
e 'l pastor de la Chiesa che vi guida:
questo vi basti a vostro salvamento (*Par. v 73-78*).

La fedeltà alla dottrina della Chiesa è dimostrata non solo dagli argomenti teologici e storici, ma anche da tutti i giudizi morali intuitivamente o istintivamente cristiani. Un esempio è offerto da uno degli episodi più celebri della *Commedia*: quello di Francesca da Rimini. Per un uomo di oggi è difficile accettare il destino opposto riservato a lei e a Cunizza da Romano. La riminese è eternamente punita nel secondo cerchio dell'*Inferno*, mentre Cunizza brilla nel cielo di Venere. La prima si innamorò di suo cognato. Secondo la voce dell'epoca, il marito li colse in flagrante e improvvisamente li uccise entrambi. Francesca non poté pentirsi e morì nel peccato. Al contrario, Cunizza, tristemente nota per la sua vita scandalosa, ebbe numerosi rapporti sessuali con uomini (tra cui Sordello), ma fu in grado di pentirsi e ricevette l'assoluzione dalla Chiesa (*Par. IX*).

È dunque impossibile sospettare Dante di eresia.

5. IL NUMERO COME FORMA (ORDINE)

La parola singolare *ordine* viene menzionata esattamente dodici volte, e designava la proprietà più importante del mondo creato. La sua distribuzione è due volte nel *Purgatorio*, dieci volte nel *Paradiso*, mentre nell'*Inferno* non c'è *ordine*:

Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro: e questo è forma
che l'universo a Dio fa somigliante (*Par. I 103-04*).²¹

Dante conosceva bene i lavori dei numerologi cristiani. Nella rappresentazione dell'ordine del mondo creato basato sulla numerabilità Dante seguiva sia il loro metodo teologico, sia il sistema di significazione da loro sviluppato dal simbolismo numerico medievale e antico. Poteva avere conoscenza meno approfondita del cabalismo ebraico (*gematria*). Secondo Umberto Eco, Dante probabilmente utilizzò alcuni elementi della numerologia degli studiosi ebrei residenti in Italia: Abulafia, Hillel da Verona e Zerahya di Barcellona.²²

Sant'Agostino non si limitava a cercare di decifrare il significato vero e nascosto del simbolismo dei numeri, ma in molti dei suoi lavori trattava il sistema dei numeri come una questione di teologia generale. Ha spiegato in questo modo, per esempio, *Giovanni II 19-22*. Il nome di Adamo può essere associato non solo alle parole greche dei quattro punti cardinali, ma anche al numero quarantasei ($\alpha=1$, $\delta=4$, $\alpha=1$, $\mu=40$).²³

Nelle prime opere scritte subito dopo la sua conversione, in autunno o nei primi dell'inverno 386, sant'Agostino affrontò il problema dell'ordine in cui Dio e la saggezza si manife-

²¹ Nella Bibbia: «Omnia in mensura, numero et pondere disposuisti» (*Sap. 11 21*).

²² U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 56-58.

²³ S. AGOSTINO, *In Evangelium Ioannis tractatus centum viginti quatuor* x 12.

stano, nonché quello dei numeri. Nel trattato *De beata vita*, commentando le parole di Cristo «ego sum veritas», dimostra lo stretto rapporto reciproco tra la verità e il *modus*²⁴ ('misura'). Nel dialogo *De libero arbitrio*, la cui prima parte fu scritta in quei giorni, il tema è l'identità (o quasi) dei numeri e della verità («veritatem numerorum mecum ipse considero») e della saggezza: solo i non dotti li separano e credono che dipendano dai sensi.

L'universalità, l'invariabilità delle leggi del numero sono uguali a quelle della sapienza. Hanno la loro eccellenza e potere:

«Mi stupisco moltissimo, come ho detto, perché il numero per la massa è di poco pregio e di molto pregio la sapienza. Al contrario non è da stupirsi che siano una sola e medesima cosa» (II XI 30);

«le leggi della sapienza [...] si presentano universalmente per la conoscenza a tutti coloro che sono capaci di intuire tali oggetti» (II X 29);

«Ma i dotti e coloro che si applicano alla dottrina quanto più si allontanano dalla terrenità tanto più intuiscono e numero e sapienza nell'ideale verità ed hanno in pregio l'uno e l'altra e, nel confronto con l'ideale verità», per essi non solo sono vili l'oro e l'argento e gli altri oggetti per cui gli uomini lottano, ma anche essi a se stessi» (II XI 31).

I "numeri eterni" costituiscono l'essenza dell'essere. Le persone in possesso della conoscenza sono più libere dal peccato e vedono che il numero e la saggezza sono uniti nella verità. In realtà, si tratta della stessa cosa.

L'ispirazione artistica è fondamentalmente determinata dai numeri o chiusi nello spazio o supertemporali:

«l'opera, che riceve la forma dal di fuori, rapportata all'interiore luce dei numeri, riceve, per quanto è possibile, la compiutezza e piace, mediante il senso, al critico che intuisce i numeri ideali» (XVI 42).

Nel *De ordine* sant'Agostino continua ad esporre dettagliatamente la sua numerologia; nel secondo libro un intero capitolo è dedicato a *Le arti reali ovvero del numero e dell'armonia* (XIV 39-XV 43), dove tratta di poesia, musica ed arte visiva. Il dato sensibile, afferma, offusca la verità artistica ed è soltanto un'ombra o un'orma. Se la ragione vuole elevarsi alla beatificante visione del mondo ideale che è il vero oggetto dell'intelligenza, non può soddisfarsi dell'apparenza, ma deve cercare ciò che è in rapporto con l'ordine e con i numeri. Secondo i generi artistici, nella letteratura «tanto nella prosa ritmica come nei versi si ha il dominio dei numeri, ed essi sono una dimensione dell'universo» (XIV 41); nella musica «ciò che la mente intuisce è sempre presente e perennemente immutabile ed anche i numeri appartengono a quest'ordine» (XIV 41); per quel che concerne l'arte visiva, «nell'armonia [sono] le figure, nelle figure le misure e nelle misure i numeri» (XV 42).²⁵ L'anima è piena di forme (idee), cioè piena di numeri.

Poiché la religione monoteista distingue necessariamente tra due concetti di esistenza, l'eterna e quella soggiogata al tempo, l'Essere e gli esseri, anche i numeri possono essere messi in ordine gerarchico: l'Uno è opposto a tutti gli altri. L'*Unitas* fa parte di ogni altro numero, ma nessun numero è uguale a lui, può "riempirlo" e "assumerlo", mentre esso li comprende tutti. L'Essere di Dio sta sopra tutti gli attributi, ma ciò che è creato non può essere senza at-

²⁴ S. AGOSTINO, *De beata vita liber unus* 34: «ma perché ci sia la verità si richiede la misura ideale da cui quella deriva e in cui realizzatasi ritorna. Alla misura ideale non è superiore altra misura. Se infatti la misura ideale è misura per la mediazione di una misura ideale, è misura per sé. Ma è fondamentale che la misura ideale sia vera misura. Come la verità diventa reale dalla misura, così la misura si conosce dalla verità. Né può avvenire dunque che si dia la verità senza la misura né la misura senza la verità. Chi è il Figlio di Dio? È stato già detto: Verità. E proprio la misura ideale non dovrebbe essere ingenerata? Chi dunque attraverso la verità raggiungerà la misura ideale è felice».

²⁵ *De ordine libri duo* II 15 43: «Nelle cose sensibili al contrario ne ravvisava piuttosto un'ombra o un'orma. A questo punto si esaltò ed ebbe una grande presunzione. Osò dimostrare l'immortalità dell'anima. Esaminò tutto diligentemente, avvertì il proprio stragrande potere e che esso si confondeva con la legge aritmetica. La colpi un pensiero meraviglioso. Cominciò a ritenere probabile che lei stessa fosse numero, quello ideale per cui l'universo è nel numero e, se non lo era, che esso fosse in quel mondo ideale che voleva raggiungere. Lo afferrò con tutte le forze in quanto esso poteva svelarle l'interezza della verità».

tributo. I numerali cominciano con un sostantivo latino (*unitas*), mentre il séguito è *numerus binarius* (= II), *numerus ternarius* (III) e così via.

Boezio sosteneva che *Uno* non è un numero, ma la fonte e l'inizio di ogni altro numero. Idea, *logos*, come un punto da cui si formano le varie figure geometriche. La sequenza di numeri non s'inizia con l'uno, ma con il due. Boezio già distinse il *numero* dalla *quantità*:

«Primus autem numerus est binarius; unitas enim [...] numero non est, sed fons et origo numerorum».²⁶

Dopo la morte di Beatrice Dante trovava una prefigurazione del suo destino e del suo stato emotivo nell'autore del *De consolatione philosophiae*, che gli aprì nuovi orizzonti del sapere e psichici. Il *nessun maggior dolore*, il cosmo che si muove sotto l'influenza dell'amore, l'idea di *donna gentile* o la *reformatio* mostrano tutti l'effetto duraturo degli scritti di Boezio.

Normalmente, tutte le creature del mondo rappresentate da Dante obbediscono all'istinto di ordine e all'unità (*Par.* I 117). Durante la creazione, che può essere interpretata anche come trasmissione della luce, il centro dell'effusione rimane uno e sempre lo stesso, mentre la sua forza (*vis multiplicativa*) si moltiplica all'infinito nel mondo inferiore, come afferma in *Par.* XIII. I cinque e sei, proprio come sosteneva Cacciaguida, si irradiano dall'*uno*.

In tutti gli ambiti della vita Dante ha cercato le tracce dell'apparenza dell'Unità (*monarchia, vestigia unitatis*), non di rado prescindere dalla Trinità. Nella sua ultima visione il punto di partenza è la luce viva ed eterna (*vivo/alto lume*, sempre al singolare) che conserva la sua unità nei tre cerchi e nei tre colori. In *Par.* xxxiii 109-31 Dante dirige lo sguardo dall'unica e immutabile luce divina (*semplice sembante*, immagine divina) all'*unico* aspetto umano (*nostra effigie*), vale a dire: un soggetto – un sembante, più soggetti –, un'immagine. Il numero *Uno*, al di fuori della Trinità, ha delle vie, per noi segrete, che conducono in questo mondo. In *De vulgari eloquentia* I 4 il nome di Dio consisteva ancora di due o tre lettere (*El/i*). Più tardi, nel ventiseiesimo del *Paradiso*, Adamo afferma che prima della sua discesa agli inferi il Sommo Bene si chiamava *I* e solo più tardi *El/i*. Nel linguaggio poetico universale dettato da Amore,²⁷ il nome *I* corrisponde a Dio. *I* è l'unità stessa; come cifra romana è uno. La vocale centrale dell'alfabeto latino è la nona lettera. Con la *I* comincia il nome latinizzante di *Iahve*, di *Iesu*, di *Ierusalemme*. L'ultima voce che Cristo-uomo pronunciò sulla croce fu «Eli lama sabachtani» (*Purg.* xxiii 74, *El* + pronome possessivo).

L'uno è in un rapporto profondo e segreto con il dieci e con il cento. La prima lettera e numero archetipo è l'*aleph* (1). L'estensione temporale dell'esistenza senza tempo di Dio è *jod* (10) e *kof* (100). Si legge nella *Cabala*:

«Aleph/Yod/Qof: describes Infinity as the life-death cycle. Aleph is the abstract concept of all that is and is not; God exists and does not exist at one and the same time. Yod is the projection of this concept into continuity; the cycle itself; a circle in the sacred sense. Qof is the concept of Aleph grounded in reality: It is the life-death cycle in practice; the seasons; generations».

Ed aggiunge il Berteaux:

«*aleph* è al livello dell'archetipo impenetrabile; lo *iod* sul mondo rivelato, cioè sul livello del simbolo; *kof* è un emblema esteso al livello del cosmo».²⁸

Il primo è la visibile presenza molteplice di Dio nel mondo, il secondo, 10^2 , la capacità di creare e di riproduzione seguendo il modello divino. Secondo la cosmologia medievale, dal

²⁶ A. Abacus in *Boethii geometria subditiicia*, in GERBERTI, *Opera Mathematica* (972-1003), a c. di N. BUBNOV, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2005, *Appendix* 1, p. 159. Delle questioni dei numeri e dell'abaco, partendo da Pitagora e da Boezio, Gerbert d'Aurillac, il futuro papa Silvestro II, si occupava prima di Fibonacci.

²⁷ *DVE* I 9 1: «Nam, quod in uno est, rationali videtur in aliis esse causa».

²⁸ R. BERTEAUX, *La symbolique des nombres*, Paris, Edimaf, 1984, p. 77.

suolo, l'infinito regno di Dio è il decimo dopo nove cerchi, che incorpora e muove tutti gli altri. Dante aveva bisogno esattamente di cento canti per mostrare l'intera realtà celeste e terrestre in dettaglio e fedelmente.

6. NUMERI AL SERVIZIO DELLA FILOSOFIA MORALE

Il *dieci* e il *cento* sembrano essere numeri pari, ma non lo sono. La loro relazione con l'unità creatrice è più importante della loro divisibilità con il due. Sono in rapporto piuttosto con il *creatore* che con il due *creato*. I numeri dispari sono più perfetti di quelli pari, perché in loro è evidente l'uno, il centro: quindi hanno il mezzo. C'è un solo Dio, ogni uomo ha una sola vita e alla fine siamo giudicati una volta e in un modo, o per la pena o per la felicità eterna. Al centro ci stiamo *noi*, che saremo uno nell'aldilà con il valore giudicato inequivocabilmente.

Questo è esattamente il problema centrale della *Commedia*. Per il dono gratuito della grazia all'uomo cristiano viene offerta una vera opportunità della salvezza. La sua volontà è assolutamente libera.

Dante ha costruito con grande cura un sistema circolare attorno al problema centrale dell'uomo e della sua opera, e sfruttato a fondo l'opportunità poetica offerta dall'aritmetica. Ad esempio, spesso evidenziava il tema con il numero e con la posizione dei versi. Riguardo al rapporto tra morale e numeri, le cantiche sono organizzate secondo la seguente struttura: terra (opportunità: cattiva/buona), *Inferno* (rimanere nel peccato), *Purgatorio* 1 (disposizione corrotta e pentita per male, "amore del male"), *Purgatorio* 2 (libero arbitrio), *Purgatorio* 3 (amare, in modo corrotto, un bene), *Paradiso* (buono). Per trattare dettagliatamente l'argomento principale (la morale divisa in cinque parti) Dante ha ordinato un numero preciso di canti, seguendo struttura proporzionale e simmetrica (omettendo il prologo in terra): 33-16-1-16-33. La direzione della via è determinata dallo sviluppo dualità/opposizione-continuità, cioè, dal modo di pensare tipologico.

Nella *Commedia*, accanto a moltissimi elementi poetici prestabiliti e fissi, il numero dei versi che compongono un canto è libero; il che offre l'opportunità all'autore di introdurre e sviluppare nuovi significati non apparenti a prima vista. Nel *Purgatorio*, dal canto quattordicesimo al ventesimo si nota un'unità interna intorno al canto centrale dei cerchi concentrici che creano una simmetria quantitativa. Il canto diciassettesimo è preceduto da tre canti composti di versi, in ordine: 151-145-145 – (139, il XVII) – e seguito da quelli di versi 145-145-151. Dante costruiva questa struttura di sette (3-1-3) canti. Il sette è anche il numero dell'uomo,²⁹ composto di animo (3) e di corpo (4), un'autodefinizione del poeta nello *status viatoris*. L'esposizione del tema del libero arbitrio incomincia nella venticinquesima (2+5) terzina prima del canto di mezzo (xvi 70, Marco Lombardo) e finisce nel decimo ottavo (v. 75). Marco Lombardo ha spiegato al poeta qual è il ruolo del libero arbitrio nella storia umanità e che la causa della degradazione consiste nel fatto che uno dei due poteri supremi, la guida spirituale (il papa), oltrepassa i limiti entro i quali, per la legge divina, avrebbe dovuto muoversi.

La sillaba (sesta) centrale del verso centrale (70) del canto di mezzo della descrizione del viaggio nell'aldilà (*Purg.* XVII) è, molto significativamente, il pronome *noi*. Nel linguaggio dei numeri, *noi*, *nostra* rivestono un ruolo fondamentale: nel primissimo verso del poema incontriamo *nostra vita* e in uno degli ultimi la citata *nostra effigie* è il 14221° verso (*Par.* XXXIII 131); e dodici ne restano ancora. Il processo parte dalla negatività, dallo smarrimento («selva oscura») e sale alla nostra più perfetta forma («ad imaginem Dei creavit»). Il viaggio dalla valle all'Empireo dura, secondo il calendario umano, sette giorni, ma nello spazio e nel tempo diventa infinito. La relazione tra l'individuo e il genere umano non è cambiata nei sette giorni. Secondo il principio incrollabile, l'uomo cristiano sarà giudicato sulla base della

²⁹ Il 7, come simbolo dell'uomo, secondo san Gregorio «magnum mysterium habet».

sua relazione con Dio e con la comunità. Un pellegrinaggio fino alla fine, dove ognuno ha il dovere di aiutare l'altro perché anche il prossimo possa raggiungere la salvezza.

Le corrispondenze sono abbastanza chiare: noi, *genere: nostra vita-nostra effigie*; accanto al plurale sta *io*, l'individuo: *mi ritrovai / mi parve*, due verbi al passato remoto. Tuttavia, *l'era smarrita / era messo* sono due strutture grammaticali parallele (trapassato prossimo), ma di contenuto opposto. Nei costrutti aggettivali la cornice simile può esprimere una realtà molto diversa: *selva oscura / mio viso*. Il primo è doppiamente oscuro, perché la *selva* è oscura anche da sé, mentre il viso del *genus* splende nei tre cerchi di colori della Trinità.

Il problema del *noi* e dell'*io* appare già nei primi due versi. La confusione di essi portava un errore di vecchia data e generalmente accettato nella critica. Se interpretiamo la *nostra* come *io*, non c'è dubbio che il poeta trentacinquenne aveva raggiunto la metà del suo tempo vitale, che è, secondo Aristotele, settanta anni, anche se nel *Convivio* (IV 24 6) lo stesso Dante ha sottolineato che questo numero (dato che i processi vitali rallentano nella vecchiaia) è di ottantuno anni:

«Onde avemo di Platone, del quale ottimamente si può dire che fosse naturato, e per la sua perfezione e per la fisonomia che di lui prese Socrate quando prima lo vide, che esso visette ottantuno anno, secondo che testimonia Tulio in quello Di Senettute. E io credo che se Cristo fosse stato non crucifisso, e fosse vivuto lo spazio che la sua vita potea secondo natura trapassare, elli sarebbe alli ottantuno anno di mortale corpo in etternale trasmutato».

In passato ci siamo occupati dettagliatamente dei testi in cui Dante chiarisce che non lui come individuo, ma l'umanità ha raggiunto nel 1300 la metà³⁰ dei tredicimila anni di tempo totale del mondo. È dunque necessaria una nuova cronologia del viaggio.³¹

Il viaggio di sette giorni³² compiuto nella visione ebbe luogo nella primavera del 1300. Rispondendo alla domanda di Dante «quando è nato e per quanto tempo viveva», Adamo³³ ha determinato il periodo dalla creazione alla salvezza, completato dal commento di Malacoda,³⁴ che mostra chiaramente che al momento della visione siamo nell'anno 6.499.

In una tabella, Luigi Spagnolo ha collegato i numeri climaterici della storia mondiale di Dante con le profezie comunemente conosciute di Gioacchino da Fiore. Secondo questi, il periodo del Padre dura 5.200 anni (5.200 a.C.-0), vale a dire il quaranta per cento del tempo totale dalla Creazione al Giudizio finale. Il Figlio ha un periodo di 1300 anni (0-1300), e il dieci per cento del tempo totale. Quello dello Spirito Santo è il secondo cinquanta per cento e comincia dopo il 1300. Mille anni prima della fine del mondo del 13000, cioè nel 12000, s'inizia il cosiddetto *millennio apocalittico*, quando un angelo scende dal cielo, afferra Satana, lo fa precipitare nelle profondità e lo incatena per mille anni (*Apoc.* 20 2).

Nel *Paradiso* Cunizza si riferisce alla durata della seconda metà della storia del mondo creato a proposito della fama di Folchetto di Marsiglia. Il verso è stato spiegato molte volte

³⁰ J. PÁL, «*Silány időből az örökkévalóba*». *Az Isteni színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmus*, Szeged, Jate Press, 1997, pp. 90-93 («*Dal tempo all'eterno*»). *Simbolismo linguistico e tipologico della Commedia*»).

³¹ Rodolfo Benini e poi Vinassa de Regny sollevarono per prima volta la problematicità dell'interpretazione tradizionale nelle loro opere sopra citate. Vd. ora R. HOLLANDER, *The World-historical Meaning of Inferno 1.1 as Confirmed by Paradiso 9.40*, http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/hollander_112209.html (22.11.2009); L. SPAGNOLO, *I conti che non tornano. L'età del mondo nella Comedia*, in *Idee di tempo. Studi tra lingua, letteratura e didattica*, Perugia, Guerra, 2011, pp. 91-98.

³² Dante informa i suoi lettori dell'avanzamento del tempo lineare in modo coerente e dettagliato nell'*Inferno* (dal giovedì/venerdì sera all'alba della domenica) e nel *Purgatorio* (fino all'alba di mercoledì). Tuttavia, con il paradiso terrestre il tempo lineare viene eliminato di fatto e s'inizia il "giorno eterno".

³³ Cfr. *Par.* xxvi 118-23: «Quindi onde mosse tua donna Virgilio, / quattromilatrecento e due volumi / di sol desiderai questo concilio; / e vidi lui tornare a tutt'i lumi / della sua strada novecentotrenta / fiate, mentre ch'io in terra fûmi».

³⁴ Cristo morì a 33 anni, venerdì santo del 34, cioè 1266 anni fa. Vd. *Inf.* xxi 112-14. «Ier, più oltre cinque ore che quest'otta, / milledugento con sessanta sei / anni compié che qui la va fu rotta». L'ed. a c. di A. LANZA, cit., reca «milledugento un» (vd. la sua nota a p. 184).

e in modi diversi: «questo centesimo anno ancor s'incinqua» (*Par.* ix 40). Cos'è il centesimo anno che si ripete cinque volte? Tra le possibili risposte, ancora una volta, la maggioranza dei commenti intende significare: questi cento anni, cioè il periodo dal 1201 alla visione. Per cui il centesimo anno equivarrebbe a cento anni. Tuttavia, è difficile capire perché fosse così importante per Dante enfatizzare che la fama del trovatore provenzale dura cinquecento anni, cioè fino circa al 1800. Per altri, invece, il verso avrebbe un significato generico e quindi alluderebbe ad una durata molto lunga.

Se invece, in base ai principi menzionati, prestiamo attenzione anche alle allusioni che rimangono nascoste nei numeri e nelle analogie delle strutture poetiche simili, possiamo pervenire ad un terzo tipo di conclusione. Nel secondo canto dell'*Inferno* Beatrice si rivolge a Virgilio dicendogli che la sua fama durerà quanto 'l mondo lontana.³⁵ E lo stesso caso di Folchetto: la reputazione di entrambi durerà fino alla fine del mondo. *Centesimo anno* non copre cento, ma 1300 anni dall'inizio della nuova era cristiana; il che significa che ci sono ancora 6500 anni rimasti. 13000, nella sua formalità, esprime che il Dio *uno e trino*, similmente alle altre creature, ha designato il tempo come suo *effetto* con la sua stessa essenza, *vestigium Trinitatis*.

Tra passato e futuro il presente è l'asse della simmetria. *L'età nostra* attende il messaggero di Dio per portare la creatura più vicino al suo creatore. La giusta direzione è contenuta nelle profezie che Dante ha cercato di registrare con la massima accuratezza. Inoltre, al fine di raggiungere questo obiettivo, il significato delle parole è stato integrato e approfondito da strutture numeriche. Le previsioni storiche che contengono allusioni segrete sono state spesso inserite in un sistema simmetrico offerto dal semplice confronto delle quantità. Il significato dei numeri stessi o la simmetria dovuta ai numeri aiuta a capire il futuro. Dalla posizione isolata e adiacente di A e B, con l'impostazione di un asse di simmetria tra loro nasce quasi automaticamente un ordine. Lo schema tripartito ha aperto nuove prospettive per la comprensione dei contenuti. Con la sintesi non è stato semplicemente ampliato lo spazio di significato degli elementi singoli, ma potrebbero anche essere scoperte nuove connessioni; il che significa che il lettore potrebbe penetrare negli strati più profondi del lavoro.

Il quadro estremo delle profezie nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* è stato stabilito da Virgilio e da Beatrice, le due guide, col ricorso al numero *cento*. Le profezie si dimostrano e si completano a vicenda. Virgilio, ai piedi del colle della virtù (prefigurazione del monte), nel centunesimo verso dell'*Inferno* comincia a parlare del Veltro, che espelle la lupa (animale simbolo della cupidigia dei beni terreni e del potere) dalle città del mondo e la riconduce all'inferno (*Inf.* I 101-11). La profezia di Beatrice (sempre con l'autenticità del numero *cento*) asserisce la stessa cosa sulla cima della montagna del *Purgatorio* nel centesimo verso prima della fine del mondo terreno (*Purg.* xxxiii 43-45); ivi si parla di un evento nel futuro: un *cinquecento diece e cinque*,³⁶ messo di Dio, verrà e ucciderà la puttana e il gigante seduto sul carro della Chiesa. Non sappiamo esattamente a quali persone Dante voleva alludere. C'è un'ipotesi secondo la quale il 515 sarebbe il poeta stesso.³⁷ Beatrice sa che il significato di queste parole è davvero incomprensibile per Dante, ma poi i fatti sperimentati in séguito illumineranno il significato dell'*enigma forte*. Dante non deve fare nient'altro che registrare ciò che ha udito. In una situazione analoga Dante non comprese la profezia di Brunetto Latini sul suo futuro personale. Ma egli è certo che sarà Beatrice a chiarirgliela (*Inf.* xv 88-90).

³⁵ Ma A. PAGLIARO, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, II, p. 737, si pronuncia per la lezione *moto* in luogo di *mondo*. Nella sua edizione il Lanza la adotta (*Op. cit.*, p. 18n.).

³⁶ Ma M. PICONE, *L'«enigma forte»: una lettura di Purg. xxxii e xxxiii*, in «L'Alighieri», n.s., XLIX, 2008, pp. 77-92 [ora in *Studi danteschi*, a c. di A. Lanza, Ravenna, Longo, 2017, pp. 565-79], propone di leggere *Cinque Cento* invece di *Cinquecento*, da interpretarsi come VCXV, le iniziali cioè dell'intitolazione dell'Epistola XIII di Dante: «Vicarius Canis in Christo Victoriosus», con riferimento a Cangrade della Scala. La proposta è stata fatta propria da A. LANZA, *Dante gotico e altri studi sulla Commedia*, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 53-73.

³⁷ La somma di lettere del nome scritto in forma di *Dantis* dà esattamente questo numero.

Appoggiandosi all'esperienza di Virgilio, Beatrice, in base alla costellazione, è sicurissima di vedere il futuro imminente. Le tre qualità umane della lupa sono la sua natura malvagia, la sua fame insaziabile, la sua perversa volontà di accoppiamento. La puttana non ha una tale caratterizzazione qui. Del vincitore futuro della lupa, il *Veltro* è detto che si nutre non di cose ordinarie, ma di saggezza, amore e virtù. La figura umana (anche lei femmina) diventata un mostro, invece, sarà uccisa da un 515, un esecutore della volontà di Dio, mandato dal cielo. Il primo la spinge attraverso i luoghi abitati fino all'*Inferno*; quest'ultimo la uccide poco dopo insieme al gigante. La profezia vergiliana si basa su elementi empirici, concreti, ed è descrittiva; la seconda astratta, come dice Beatrice stessa, è un'affermazione molto enigmatica. Le due profezie insieme formano un processo i cui punti di riflessione si interpretano a vicenda. La situazione terrestre prefigura la necessità di un intervento divino, e la scena vista e ascoltata in cima alla montagna porta presto la soluzione. I peccati detti della lupa sono applicabili anche a quella persona che sta seduta sul carro della Chiesa. D'altro canto, gli stessi valori del suo nemico, il *Veltro*, con poca differenza³⁸ saranno scritti sulla porta dell'*Inferno* come principî dell'effetto della Trinità (potestà, sapienza, amore).

La relazione personale di Dante con il 515 può essere trattata anche in un altro contesto. Il punto culminante della sua stessa importanza poetica fu l'incontro in cui i più grandi poeti antichi lo scelsero come sesto tra loro. L'«io fui sesto tra cotanto senno» (*Inf.* iv 102) è esattamente il cinquecentoquindicesimo verso della *Commedia*. Inoltre, il numero gioca anche un ruolo nella costruzione della posizione delle previsioni all'inizio dell'*Inferno*. Rodolfo Benini osserva che nell'*Inferno* ci sono 515 e 666 versi di distanza tra le profezie:

«Dante immaginò allora di regolare gli intervalli fra le profezie e altri passaggi salienti del poema in modo che questi ultimi si rispondessero l'uno all'altro dopo numeri determinati di versi, scelti naturalmente fra i numeri simbolici. Insomma, fu un sistema di consonanze e di periodi ritmici, sostituito ad un altro, ma molto più complicato e segreto di quello, come conviene al linguaggio della rivelazione parlato da esseri che vedono l'avvenire. Ed ecco apparire i famosi 515 e 666, di cui è piena la trilogia: 666 versi separano la profezia di Ciacco da quella di Virgilio, 515 la profezia di Farinata da quella di Ciacco; 666 si interpongono ancora fra la profezia di Brunetto Latini e quella di Farinata, e ancora 515 fra la profezia di Nicola III e quella di messere Brunetto».³⁹

Questi numeri proiettano avanti la sorte personale di Dante, determinata dai cambiamenti storici, mentre gli altri si riferiscono all'intera umanità cristiana o a Firenze.

Nel *Paradiso* Dante si trasumana e gradualmente conosce i maggiori segreti. È un processo unilaterale che arriva tramite la *vista* alla *cosa* e poi all'immedesimazione con la *rota* del creato. Ma la via inversa dell'ermeneutica è appena praticabile: la *res*, la sua percezione, occorre mantenerla nella memoria e descriverla, e ciò è una continua perdita, una discesa, e alla fine non rimane quasi niente. Nonostante il più grande sforzo dell'autore, il *sermo deficit*.

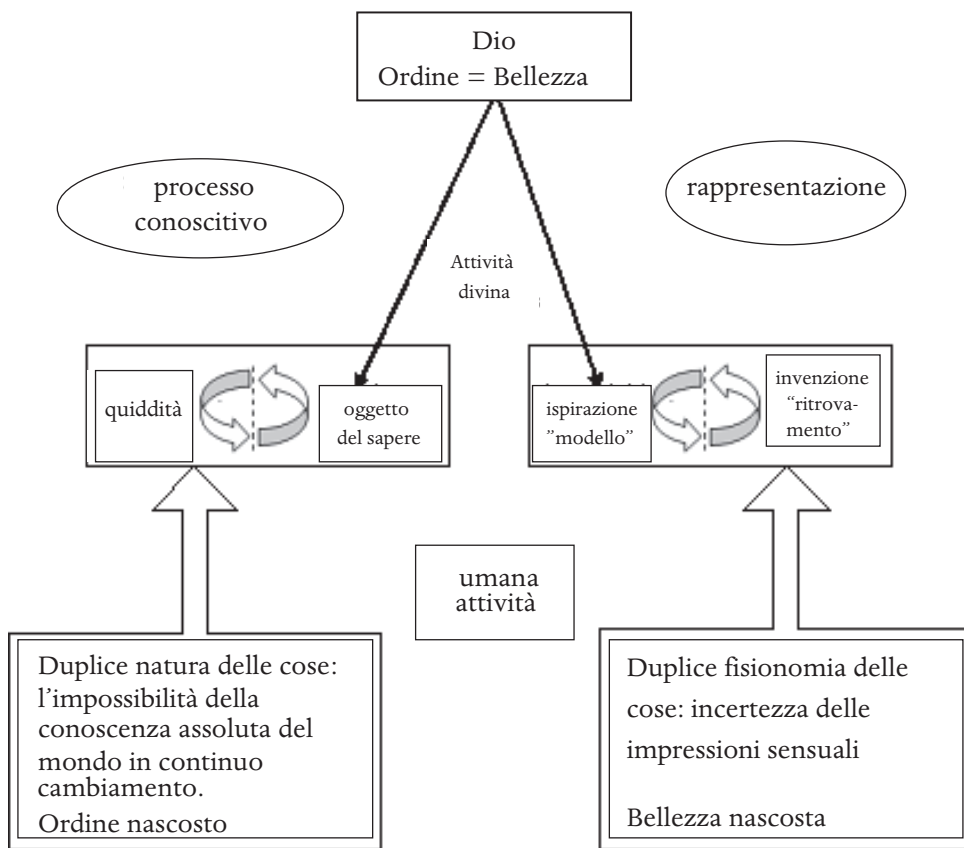
Bernardo, guida che più lo introduce nel mistero, pregava che la Vergine Maria dissipasse l'ultima "nuvola" della mortalità di Dante, che offusca la visione. Secondo l'autore del *De diligendo Deo*, il quarto e il più alto livello di amore, quando si ama sé stesso per l'amor di Dio, è «il veder compiuta la volontà di Dio in noi e su di noi... O desiderio puro e santo della volontà, certamente tanto più santo e puro, quanto meno v'è misto di nostro, tanto più soave e dolce, quanto più è tutto divino ciò che si prova! Provare questo sentimento, è essere deificato. Come una piccola goccia d'acqua, mescolata a molto vino, sembra scomparire del tutto, perché assume il sapore e il colore del vino, e come un ferro rovente e incandescente diviene molto simile al fuoco e perde il suo aspetto originario, e come l'aria inondata dalla luce del sole si trasforma nella stessa luminosità della luce, a tal punto che non sembra più

³⁸ *Virtute umana invece della podestate divina.*

³⁹ R. BENINI, *Per la restituzione della cantica dell'Inferno alla sua forma primitiva*, cit.

illuminata ma appare essa stessa luce». ⁴⁰ La sostanza rimane, ma in una forma diversa, in un'altra gloria, in un altro potere.

Nelle ultime tre terzine, dopo tanto vedere, Dante non è stato in grado di comprendere il più grande mistero, non ha capito come si inserisce l'immagine nei cerchi e come il volto umano si trova in Dio. In *Vita nova* XIII affermava che il nome di Amore è così dolce ad udire che la sua operazione dev'essere altrettanto dolce (*nomina sunt consequentia rerum*). Nel canto del «dolce stil novo» (*Purg.* xxiv 52-54) afferma che i migliori poeti seguono il *dettato* dell'Amore. Dopo il *commodum* (sant'Anselmo) terreno e dopo la guida del *Purgatorio*, la *Visio Dei* è l'ultimo stadio della separazione dell'uomo prima che si dissolva nella perfezione. La fantasia poetica è diventata debole, senza ali, non è più capace di fare il suo dovere. Alla fine egli si trovò in uno stato simile agli angeli, in cui il godimento della conoscenza e della visione di Dio era equilibrato. Il compito del movimento è stato completamente ripreso dall'Amore. Tre versi, tre verbi: *volgeva*, *è mossa*, *move*: il primo si riferisce al soggetto-oggetto Dante, mentre le due forme grammaticali (passivo, attivo) del *muovere* a tutto il cosmo. Amore non è più *dettatore* ma principio movente di un cosmo del quale fa parte anche il poeta.



⁴⁰ BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Liber de diligendo Deo. Quartus gradus amoris* x 28.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Gennaio 2020

(CZ 2 · FG 13)

