

**Isabella BARTOCCINI, Maurizia BERARDI, Maurizio COCCIA,
Leonardo FAVILLI, Giovanni MANUALI, Stefania MENICONI,
Alberto SIMONETTI, Claudio STELLA, Cecilia TACCHI,
Guglielmo TINI, Raffaella VILLAMENA**

DANTE ATTRAVERSO

Dialoghi e prospettive



***Serate dantesche* alla Biblioteca Jacobilli**

FOLIGNO 2021

ISBN: 978-88-946749-1-0

Redazione a cura di Antonio Nizzi

E-BOOK n.1 della Biblioteca *L. Jacobilli*



BIBLIOTECA JACOBILLI

Piazza San Giacomo 1 – 06034 FOLIGNO (PG)

Tel. 0742.340495

info@jacobilli.it; www.jacobilli.it

Tutti i diritti riservati da **Biblioteca L. Jacobilli**

Foligno novembre 2021

INDICE

Presentazione	p. 4
Il Programma	p. 6
GUGLIELMO TINI <i>Dante e il mondo classico. Il canto IV dell'Inferno</i>	p. 7
CLAUDIO STELLA <i>La suggestione poetica del Catone dantesco</i>	p. 12
CECILIA TACCHI <i>"Intra Tupino e l'acqua che discende". Il territorio e le generazioni</i>	p. 16
MAURIZIO COCCIA <i>Dante conteso Dante fraterno. Echi danteschi nella Foligno tra il sesto e il settimo centenario della morte</i>	p. 19
MAURIZIA BERARDI <i>Dante oggi al tempo del Covid. Insegnanti e studenti a confronto</i>	p. 36
GIOVANNI MANUALI <i>La Divina Commedia e i nuovi linguaggi</i>	p. 41
RAFFAELA VILLAMENA <i>Tecnologie e scienze mediche nella Commedia di Dante</i>	p. 52
LEONARDO FAVILLI <i>Smarginare il cosmo. Dante e la cosmonautica</i>	p. 60
ALBERTO SIMONETTI <i>"E quindi uscimmo ...". Arte e filosofia</i>	p. 64
ISABELLA BARTOCCINI <i>"Le cose tutte quante hanno ordine tra loro". I numeri nella Divina Commedia</i>	p. 74
STEFANIA MENICONI <i>Dante attraverso.... la geometria</i>	p. 89
Postfazione di ATTILIO TURRIONI	p. 108

P R E S E N T A Z I O N E

Le Serate Dantesche alla Biblioteca Jacobilli

Anno 1321, settembre. Con ogni probabilità era il 14, o fu forse la notte tra 13 e 14. Precisamente 700 anni fa, quindi, moriva Dante Alighieri, il primo grande poeta della nostra lingua, per cui quest'anno si sono mobilitati enti, associazioni culturali, scuole, e gli uffici cultura dei Comuni di tutta Italia.

Viene però da chiedersi quali siano le motivazioni profonde di tanto accanimento ed entusiasmo. Perché ci affaccendiamo tanto intorno a Dante? Solo per il centenario, per non essere da meno, ora che ovunque si organizzano eventi danteschi, e il grande fiorentino è di gran moda?

Personalmente non lo credo, anzi ho la convinzione che i motivi siano altrove, e siano tutti interni al testo. Al testo della *Commedia*, intendo. Perché quando cominciamo la lettura, entriamo anche noi nella selva, capiamo fin da subito che quella situazione ci riguarda, che si tratta di un luogo che anche noi abbiamo visitato, che qui, come dicono i miei studenti, "noi siamo a casa nostra."

Ecco, è proprio questo: la selva oscura è quel luogo doloroso e impenetrabile dove almeno una volta nella vita è inciampato il piede di tutti noi. È il cammin di nostra vita, e con quel "nostra" il poeta ci interroga e ci coinvolge. Poteva la biblioteca *Jacobilli*, centro secolare della cultura folignate, sottrarsi alle celebrazioni di quest'anno? Certamente no, e proprio per il grande spessore etico ed esistenziale che anche noi sentiamo ancora vivo nell'opera del poeta. Anche alla *Jacobilli*, dunque, in piazza san Giacomo, tra il 21 settembre e il 5 ottobre, in cinque pomeriggi, gli insegnanti delle scuole di Foligno, due per ogni istituto, si confronteranno con l'opera del poeta fiorentino, dandone un'interpretazione inedita, filtrata dagli approcci disciplinari dei diversi indirizzi.

"Perché hai voluto invitare gli insegnanti delle nostre scuole superiori?", chiediamo all'ideatore dell'iniziativa, professor **Antonio Nizzi**, direttore della biblioteca:

Perché credo che i nostri professori di lettere, per la lunga esperienza didattica e l'annuale riproposizione del Poeta alle loro classi - sempre mutevoli e nuove per il succedersi delle generazioni degli studenti -, siano le persone più qualificate e aggiornate per parlarci di Dante. Chi altri, se non loro, "costretti" ogni anno migliorare l'approccio alla letteratura per renderla amabile ai loro ragazzi? Credo anche che sia interesse della città ascoltare come oggi si proponga e si studi Dante nelle nostre scuole. Infine, anziché chiamare i docenti a portare le loro classi ad ascoltare iniziative e conferenze che altri

propongono alle scuole, credo che sia giunto il momento che gli insegnanti migliori rivendichino anche il loro ruolo attivo di operatori culturali nell'ambito cittadino. Ne guadagnerebbe l'immagine della scuola stessa, oggi distratta da troppe incombenze, per non chiamarle quisquillie. La biblioteca vuole offrire una mano in tal senso.

Abbiamo chiamato la nostra piccola serie di lezioni "*Dante attraverso*", perché abbiamo provato a guardare la *Commedia* tramite le competenze attivate dai nostri istituti, con quello sguardo speciale sul mondo che ogni indirizzo di studi propone, ciascuno nella sua specificità.

Cosa c'è in Dante del mondo greco e latino? E delle discipline tecniche e scientifiche? Può Dante, creatore di mondi e creatore di linguaggi, essere riletto alla luce dei nuovi mezzi espressivi della comunicazione contemporanea? Quanta arte e quale filosofia abita i suoi versi? Che legame c'è tra Foligno e la *Commedia*?

A queste domande hanno cercato di rispondere alcuni docenti di materie letterarie presso i cinque Istituti scolastici superiori di Foligno, che si sono resi disponibili a confrontarsi sia con propri studenti che con i cittadini desiderosi di capire come le scuole parlino oggi di Dante alle nuove generazioni. Tutti gli interventi vengono qui raccolti e gratuitamente messi a disposizione di un più vasto pubblico. Le *Serate dantesche* sono anche in visione sul canale Youtube della Biblioteca Jacobilli.

Stefania Meniconi
Coordinatrice del progetto

Serate dantesche alla Biblioteca L. Jacobilli

DANTE ATTRAVERSO ... Dialoghi e prospettive

Gli insegnanti delle scuole di Foligno incontrano Dante
attraverso le discipline dei loro istituti

21 settembre

"CHE DEL VEDERE IN ME STESSO M'ESSALTO" (Inf. IV, 120)

Echi e suggestioni del mondo classico

Claudio Stella - Guglielmo Tini

(Liceo classico Federico Frezzi – Beata Angela)

28 settembre

"INTRA TUPINO E L'ACQUA CHE DISCENDE"(Par. XI, 43)

Il territorio e le generazioni

Maurizia Berardi - Maurizio Coccia - Cecilia Tacchi

(I.T.E. Feliciano Scarpellini)

30 settembre

"SOLO DA SENSATO APPRENDE / CIÒ CHE POSCIA FA D'INTELLETTO
DEGNO" (Par. IV, 41-42)

La tecnologia e i nuovi linguaggi

Giovanni Manuali - Raffaella Villamena (I.T.T. Leonardo da Vinci)

5 ottobre

"E QUINDI USCIMMO ..." (Inf. XXXIV, 139)

Arte e filosofia

Leonardo Favilli - Alberto Simonetti (I.P.I.A. Emiliano Orfini)

7 ottobre

"LE COSE TUTTE QUANTE /HANNO ORDINE TRA LORO" (Par. I, 103-104)

Il linguaggio dei numeri e la geometria

Isabella Bartoccini - Stefania Meniconi

(Liceo scientifico e artistico Guglielmo Marconi)

Introduce il prof. **Antonio Nizzi**

DANTE E IL MONDO CLASSICO IL CANTO IV DELL'INFERNO

Il canto IV dell'*Inferno* potrebbe imbarazzare ancora la Chiesa cattolica, dato che Dante inventa, come fa sovente, quello che per il magistero resta un'ipotesi teologica possibile. Anzi: di recente, nel *Catechismo della Chiesa Cattolica*, la teoria del limbo non viene accennata neppure, tutto affidando alla misericordia di Dio. Che ci pare la cosa migliore. Ma c'è un altro fatto, assai meno delicato e scevro da qualsiasi tentazione polemica, che fa del canto IV un momento di riflessione da non poco conto. Se non altro a livello di domande. E della più importante fra tutte: quale rapporto lega Dante al mondo classico? Ai lettori questo canto IV garba poco. A qualche editore non garba punto e, nelle edizioni ad uso scolastico in volume unico, la *bella scola*, il *Filosofo* ed i suoi chiosatori, vengono ingloriosamente derubricati ad una sintesi che lo scolaro, intelligentemente, salta a piè pari. Del resto si sa che il canto IV è il canto dei nomi propri. Vittorio Sermoni li ha contati: quarantotto, in pratica un nome ogni tre versi. In nessun altro punto della *Commedia* Dante è più nominale di così. Due gruppi distinti di anime inquilini del bel castello: al piano verde smalto si complimentano l'un l'altro pezzi da novanta del ciclo troiano e della storia romana. Al piano rialzato discorrono gli autori della biblioteca classica di Dante. L'ordine è gerarchico? L'esperienza contemplativa, all'attico, prevale su quella dell'azione buona anche a menare le mani, ma a fin di bene? Probabile; i dantisti non hanno particolari dubbi in proposito. Dubbi, caso mai, sorgono proprio per la *bella scola*, che sta in collina, quindi più in alto, quasi che la poesia superi bellamente azione e contemplazione, in una sintesi di superiore bellezza. Sarà così? Forse semplicemente torna la simbologia devotissima del numero tre, senza dovere per forza supporre un podio per le parti più esclusive della città. Insomma lo sanno tutti che Dante percorrerebbe allo stesso modo la Camilluccia come Centocelle, pronto a tirar di brutto senza guardare in faccia ad alcuno; lo si conosce. Però è vero che si esalta, il grande e tremendo poeta (*Inf.* IV, 120), alla vista degli *spiriti magni*, che sono *magni* indipendentemente dal tempo, categoria del resto umana molto umana e irrevocabilmente trascorsa dato che, fino a prova contraria, qui si dimora di là dal mal fiume e il tempo per calende non vale più. Voglio dire: che ci azzecca la figlia del re dei Volsci, la Camilla (tra l'altro celebrata già da Virgilio, giù per la selva), con Al-Malik e prenomi interminabili e variamente impronunciabili tanto da chiamarlo, al buona, Saladino? E Lucio Giunio, artefice della repubblica, con Empedoclès, ossitonizzato fra l'altro alla maniera medievale, come una Semiramìs qualunque? Nulla. O forse no, dato

che il catalogo (e che catalogo: dal grifagno per eccellenza al prode Ettòr, al babbo Enea, alla progenitrice Lavinia e via di corsa, che c'è la coincidenza per la *filosofica famiglia*: e che te la vuoi perdere?), il catalogo, dicevo, è un po' come il libretto di battesimo che Dante usa, ribattezzando. In che senso? Nel senso che Dante fa quello che fa il medioevo e che gli riesce bene un bel po', mai perdendo di vista quella *reductio ad unum* di stagirita famoso, dal Nostro sicuramente frequentato nelle chiose di san Tommaso, per cui *unum* smette di essere un principio esplicativo di fenomeni diversi e diventa l'*Unum*. Il medioevo converte il classico, mica lo butta. Se proprio non gli garba, lo seppellisce in qualche abbazia, dove anche per lui verranno tempo migliori: tutti gli umanesimi arrivano per chi sa aspettare. Ma Dante, che per me non è un umanista e nemmeno tutto questo gran classicista, le cose funzionano diversamente. Un po' come nella storia dell'arte: il tempio di Clitunno, a due passi da qui, non fa discutere ancora se sia stato un sacello pagano riconvertito oppure, di subito, chiesetta cristiana (come suggerirebbe la croce nel timpano)? E la trifora centrale di san Silvestro a Bevagna è marmo romano di recupero, come in tante altre. Il medioevo adatta, ricalibra, reinterpreta: e Dante è medievalissimo. Che poi sia anche un classicissimo, bisogna vedere da che punto di vista si piglia la questione. Si è molto scritto e molto detto sull'importanza del mondo classico come formazione particolare e poi universale di Dante Alighieri: a partire dal ruolo simbolico di Virgilio. E fra i dantisti c'è chi non vuol sentire parlare di travisamento, da parte di Dante, del mondo classico, trattandosi piuttosto di originale interpretazione. Che è dire tutto e quindi, in buona sostanza, niente. Chi è il grullo che negherebbe le capacità rielaborative ed interpretative di Dante il medievale? Appunto. Però, se appena appena ci si sposta dall'area storica per approssimarsi a quella più filologica, la questione assume un altro aspetto. Certo ci sarà ora chi, qui, darà del grullo al relatore che scivola nell'antistoria, dato che al tempo di Dante la filologia non era neppure neonata. Più che giusto. Epperò la verità è che Dante non sapeva un'acca di lingua greca e il *maestro di color che sanno* lo frequentava in versioni latine potenzialmente corrotte, se le fonti vere del Nostro erano san Tommaso, Sigieri di Brabante e sant'Alberto Magno, a loro volta adusi alle rivisitazioni di Averroè (il *più savio*, lo proclama Dante fra gli espianti di lussuria, su in cima al Purgatorio, XXV, 63). Testi sui quali si era esercitato anche, tempo prima, il mistico Avicenna (l'addetto alle luci del Paradiso, già gran maestro nel *Convivio*). Preciso: san Tommaso, Sigieri ed Alberto godono l'eterna felicità del Paradiso. Averroè e Avicenna abitano nel *bel castello*. Capito? Due musulmani; due pezzi forti di quella cultura araba che rappresenta la vera traccia classicista di Dante. Un'extratestualità che, per me, va ben al di là dell'aldilà, del *mi'rāj*, il racconto del viaggio ultraterreno di Macometto: e questo vale per tutto, dall'escatologia agli averroismi

espliciti del *Paradiso*, fino all'astronomia. Quando si parla dell'astronomia nella *Commedia*, non si va a finire sempre su Alberto Magno? Non traccia forse, lui, gran parte delle rotte celesti della *Commedia*? Ma derivandola da Abu Ma'Shar, dovremmo aggiungere: un'astronomia descrittiva che entra, nel medioevo, a far parte delle arti liberali e che Dante studia ed applica da par suo. E poi via: il Saladino di cui sopra sta nel limbo eppure strappò Gerusalemme ai cristiani. Lo stesso Averroè e Avicenna: tutti e tre conobbero il Cristianesimo e lo rifiutarono. Minimo minimo dovrebbero stare giù nella macelleria di Malebolge, invece che, senza martiri, fra turbe d'infanti e di femmine e di viri: un po' distaccati, s'intende. Dante ce l'aveva con l'islam dal punto di vista religioso, mica da quello filosofico; Alberto Magno, quando faceva lezione, mica vestiva alla domenicana, ma in foggia araba, affinché fosse chiara la sua ammirazione per tanto talento mediterraneo. E del resto Macometto, l'unico al quale non è andata bene, non è fra gli eretici, ma fra gli scismatici: Dante ne sapeva ben più, sul mondo arabo, di quanto ne sapessero i suoi contemporanei e di quanto pensiamo, noi moderni, che lui ne sapesse. Adirittura Miguel Asín Palacios, nella sua *Escatologia musulmana en la Divina Commedia*, parlò di due opere della letteratura araba come fonte diretta della *Commedia*. Fonte diretta: non è cosa da poco. *Risalat al-Ghufran* e *Kitab al-Futuh al-Makkiyya* sarebbero le due opere arabe fonte diretta della *Commedia*. Dunque il *Libro della Scala di Maometto* sarebbe fonte successiva: ma tanta escatologia Dante l'avrà apprezzata in arabo o in traduzione? Forse, sostiene Maria Corti, nel riassunto in castigliano di Pascual, oppure (come pare a me) nella mediazione di Brunetto Latini: ma c'è chi dice no e quindi io devo tacere. Che voglio presumere dunque stasera, che Dante conoscesse la lingua araba? Perché se di rapporti con il mondo classico si vuole parlare, io, per me, dico che o si parla di lingua e conoscenza della lingua, o se no si resta sul sentimentale: e allora si può dire tutto. Su quanto a Dante gli garbassero i classici greci e latini, si può dire tutto. Io non lo so se Dante conoscesse l'arabo. Abu Rashid, un cristiano maronita che negli anni Trenta faceva l'impiegato del governo italiano a Tripoli e tradusse in prosa araba la *Commedia*, diceva di sì. Su che basi? *Bab-e Shaytan, bab-e Shaytan, alebbi* («Questa è la porta di Satana, questa è la porta di Satana, fermati»), è deboluccia come prova; come deboli sono lessico ed espressioni che pure vi sono, eccome se vi sono, nella *Commedia*. Che Dante avesse ammirazione notevolissima per la filosofia araba è indiscutibile: ma questo mica ci toglie dalla questione della lingua. Che il bacino culturale di Dante raccolga linfa vitale da Grecia e Roma, dai provenzali e dai siciliani perfino (le rime in *-anza* sono sicilianissime, piene e sode di ogni *bombanza*), dagli arabi assolutamente, non deve stupire e, di certo, non limita la grandezza di Dante: anzi, la dilata. E su questo si è in perfetta concordia. Per il resto però,

cioè per la lingua, stiamo ancora più o meno a quello che scriveva Curtius, per cui di Omero nel medioevo non si sa nulla, ma *il nome bisognava farlo nella bella scola*, perché senza Omero niente *Eneide*, senza discesa di Odisseo nell'Ade niente viaggio di Virgilio nell'altro mondo e, senza questo, niente *Commedia*. Non siamo d'accordo su tutto, ovviamente. Certo per il latino è un altro par di maniche. Al suo maestro e al suo autore Dante ritaglia un posto d'onore nel limbo; gliene importa assai se san Tommaso non cerca posto per spiriti magni (meno che mai musulmani). Lui a Virgilio vuole un bene dell'anima e, se il rigore logico e lo scrupolo di giustizia non gli consentono di prenotare al maestro un voucher per l'imbarco verso il Paradiso, pure agostinianamente lo lascia guida per i pellegrini sperduti nelle selve di tutti i tempi e di tutte le patrie. Lui, Virgilio, che avanza nelle tenebre mentre, sulla schiena, gli penzola il fanale che fa luce senza farsi luce: un'immagine chiosata da Sermonti, da par suo. Ma Orazio *satiro*, Ovidio e Lucano? Il medioevo preferì di gran lunga *Satire* ed *Epistole* alle *Odi*, si legge. Chissà se lo stesso è per Dante. Voglio dire: sarà poi vero che l'Orazio *satiro* è quello che indelebilmente lascia traccia nella *Commedia*? Per la verità in tutto il poema due sole sono le corrispondenze fra Dante e le *Satire*: una in *Inf.* XXVI, 7, che richiama *Sat.* I, X, 33 e l'altra in *Par.* XVI, vv. 71-72, assai prossima a *Sat.* I, X, 15-16. Certo stile richiamerebbe piuttosto altre opere di Orazio, come gli *Epodi* o le *Odi* stesse, mentre cert'altre suggestioni suggerirebbero le *Epistole*: e quindi? Forse Dante ha letto ben più Orazio di quanto gli studiosi credano, ben più dell'*Ars Poetica* cui ci si riferisce quando si chiosa *Inf.* IV, 89. E però, dall'altro lato, dove legge, Dante, l'Orazio extra *Satire*? E' un bel problema. Chi ha conosciuto le *Odi* fra le letture moderne di Dante? Sigeberto di Gembloux; le *Epistole* san Bernardo. Le *Satire* le conosceva di sicuro Andrea Cappellano. Dante legge da loro o da altri? Qualche idea ce l'avrei: ma se poi non vi piacesse? Ci contenteremo del dubbio; e passeremo oltre, data l'ora. Ovidio. Perplexità non sembrano esserci: Ovidio, dai tempi della *Vita Nova*, è titolare inamovibile nel repertorio classico dantesco. Lo è però diversamente da Virgilio, presenza fisica (se si può dire di un'anima) molto concreta, a tutto tondo: Ovidio entra nella *Commedia* come intertesto fertile di spunti, anche in chiave moralizzante, con immagini dalle *Metamorfosi*. Il filologo Traube, che parlò di *Aetas Ovidiana* del tardo medioevo, evidenziò anche il deposito del poema ovidiano nel contesto di quello dantesco. E' chiaro che quella di Dante è una metamorfosi cristiana, in linea con quanto si diceva della rilettura (tendenziosa) del mondo classico: conseguenza di condanna inappellabile, laddove in Ovidio vanno invece in scena divinità capricciose, dispensatrici di trasformazioni spesso gratuite, non di rado, tuttavia, a modo loro opportune (insomma: Dafne si salva da uno stupro). L'Ovidio della *Commedia* entra nel secondo tempo, dopo gli entusiasmi vitanoveschi per i *Remedia Amoris*, con il canone dei *regulati*

poetae, in occasione del *De Vulgari*: è lì che le *Metamorfosi* acquistano cittadinanza, unitamente a *Eneide* e *Farsaglia*. Gran poema, quello di Lucano, ottimo per il Dante che si affranca da certi indirizzi culturali della sua età (l'ha fatto già, con lo *Stilnovo*) e, sognando l'impero, addita come modello il poema di Catone e di Cesare: uno, modello di virtù civile, diventa il funzionario del *Purgatorio*, alfiere imperituro di libertà, l'altro addirittura è incoronato primo imperatore, in descrizione a partire proprio dai versi di Lucano. Gran bella compagnia. Rosicherebbero Tulio e Seneca *morale*? Non direi: entrambi eminentissime fonti dantesche di *filosofica famiglia*. Inoltre, per quel che interessa noi, l'*inclitissimo philosophorum* non è solo *morale*, con presenza indubbia dal *De beneficiis* alle *Naturales Quaestiones* in molte parti dell'itinerario dantesco, ma anche *tragico*. Io non so quanto Dante conoscesse delle tragedie di Seneca, benché incontrovertibili siano certi calchi nella *Commedia*, né saprei dire da quali codici Dante legga (cioè: qualche idea ce l'ho. Ma davvero vorreste sentire una ministoria di codici manoscritti? Nell'ora che volge il desìo, poi? Giammai). Però, dicevo, è un'ipotesi di lavoro interessante studiare quanto e quale senechismo tragico effettivamente entri nel *Commedia*, anche in considerazione della duplice natura di questo senechismo, che è orrido e gnomico. Certo il fatto che Seneca e Cicerone siano ricordati con Democrito, Platone, Socrate, Zenone – sotto l'occhio di Aristotele, s'intende – fa un po' pensare che i due latini siano accolti come propaggini del pensiero greco, che a Dante piace nella sua *moralitade*. Ma tant'è. Potremmo dilungarci per ore sui rapporti fra Dante e il mondo classico, senza mai giungere ad una conclusione, ma a tante entusiasmanti domande. Ci piace così tanto discorrere di Dante Alighieri, che alla fine le conclusioni ci interessano poco. Ma siccome di fronte a lui, il tremendo e intrattabile poeta, si rischia sempre di far la figura dei bischeri, sapete io che fo? La chiudo qui, per stasera.

Guglielmo Tini

LA SUGGERZIONE POETICA DEL CATONE DANTESCO

La presenza di Catone Uticense nel Purgatorio di Dante ha suscitato comprensibilmente un certo stupore e, nel corso dei secoli, persino aspre critiche, da parte di qualche commentatore particolarmente “bacchettone”. Dante gli affida il compito di “balìa”, ovvero una sorta di governatore delle anime purgatoriali. Di grande efficacia il modo in cui ce lo presenta: “*vidi presso di me un veglio solo,/ degno di tanta reverenza in vista,/ che più non dee a padre alcun figliuolo./ Lunga la barba e di pel bianco mista/ portava, a’ suoi capelli simigliante,/ de’ quai cadeva al petto doppia lista.*” Il vecchio solitario che si staglia nella luce mattutina somiglia più a un patriarca biblico che a un personaggio della classicità. È curioso notare anche che l’età in cui l’Uticense è morto (49 anni) non giustificherebbe la definizione di “veglio”, ma è l’autorevolezza che emana dal suo aspetto a conferirgli un alone patriarcale e lo status di “vecchio saggio”. Il Catone dantesco è sicuramente figlio delle letture classiche di Dante: Cicerone, nel *De finibus bonorum et malorum*, lo definisce “*omnium virtutum auctor*”; Seneca, nel *De constantia sapientis*, sostiene che sia il più alto esempio di uomo saggio che gli dei abbiano donato agli uomini; Virgilio, nel libro VI dell’Eneide, lo pone alla guida, nei Campi Elisi, degli spiriti dei grandi uomini che hanno dato lustro alla patria. Ma è fuor di dubbio che Dante tragga dal Lucano della *Pharsalia* la massima suggestione poetica per modellare il “suo” Catone. Nel poema lucaneo, L’Uticense rappresenta l’essenza del saggio stoico, eroe politico della “libertas” ma soprattutto strenuo difensore della propria “virtus” nel senso più profondamente morale. Il saggio stoico non può accettare una vita in cui la propria virtù non sia pienamente libera di esercitarsi: il suicidio non è, pertanto, espressione di un rifiuto della vita, ma affermazione eroica e vitale della propria dignità di saggio che, con la propria morte, vuole consegnare agli uomini del presente e del futuro un modello di umanità virtuosa ed incorrotta.

L’ammirazione dantesca per Catone emerge peraltro anche in altre opere, come nel *Convivio*, dove Dante scrive: “*Quale uomo terreno più degno fu di significare Iddio, che Catone?*”; oppure nel *De Monarchia*, dove lo definisce “*inflexibile difensore della vera libertà*” e addirittura “*luce della bontà divina*”. C’è dunque un amore dantesco per il “mito” catoniano, talmente forte da oltrepassare tutti gli ostacoli che si frapponevano alla scelta di Catone come governatore del Purgatorio. E ciò che mi sento di poter dire è che, a mio avviso, la scelta dantesca è obbedienza ad una fortissima suggestione poetica più che ad una motivazione di carattere ideologico.

Ci sono infatti tre potentissimi impedimenti che non avrebbero dovuto permettere a Catone di essere là dove Dante lo colloca. Il primo è che Catone fu uomo precristiano, non ha conosciuto la Rivelazione, non ha ricevuto il battesimo e, a differenza dei patriarchi biblici che vengono portati con sé da Gesù nella sua ascesa al Cielo, non ha creduto nel “Cristo venturo”, nel futuro arrivo del Messia. In ragione di ciò, la sua collocazione più ragionevole sarebbe stata il Limbo, nel castello degli Spiriti Magni, illuminato dalla luce della fama terrena ma condannato all’eterna tristezza del desiderio inappagato di Dio (senza speme vivemo in desio). Ma Catone sembra essere un uomo a cui Dio ha conferito una grazia speciale, egli appare “naturaliter” illuminato dalle quattro luci sante, ovverosia le quattro virtù cardinali. In sostanza egli è stato creato da Dio con uno status di perfezione naturale simile a quello dei primi uomini, all’Adamo prima del peccato originale e dunque in grado di pervenire alla salvezza anche senza lo strumento della Rivelazione.

Il secondo impedimento è che Catone, come è noto, fu irriducibilmente anticesariano, al punto da uccidersi piuttosto che sottomettersi alla sua autorità tirannica. Ora, noi sappiamo quale ruolo attribuisca Dante a Giulio Cesare, ossia di essere il fondatore vero e proprio dell’Impero Romano (più di Augusto), di una istituzione che secondo Dante è strumento della Provvidenza Divina. Infatti, secondo la “teoria dei due soli”, il peccato originale avrebbe determinato due conseguenze nefaste per l’umanità: l’allontanamento morale e spirituale da Dio e la frammentazione in tanti popoli, regni ed etnie diverse e in conflitto tra di loro. Il disegno provvidenziale prevede, secondo Dante, la venuta del Cristo e la nascita dell’Impero Romano come soluzione ai due problemi. Dunque Roma ha il compito di riunificare e pacificare sotto la propria autorità tutta l’umanità divisa e lacerata dai conflitti. Appare strano dunque che Catone, che considera Cesare alla stregua di un tiranno, possa essere glorificato proprio per la sua azione anticesariana. Non dimentichiamo che i due alleati di Catone nel “bellum civile” contro Cesare, Bruto e Cassio, vengono posti da Dante direttamente tra le fauci di Lucifero, come supremi traditori, alla pari di Giuda. Ma se l’Impero è “remedium” contro uno degli effetti del peccato originale, Catone sembra esentato dalla sottomissione al suo fondatore, proprio in quanto uomo “edenico”, non macchiato dagli effetti del peccato medesimo.

Il terzo impedimento, forse il più grave, è rappresentato dal suicidio di Catone. Non dimentichiamo che i suicidi sono puniti in modo particolarmente severo: con un ingegnoso contrappasso di chiara derivazione virgiliana, Dante immette le loro anime all’interno di sterpi, elementi vegetali brulli e squallidi,

per indicare che il rifiuto della vita sottrae i suicidi all'appartenenza al genere umano. Essi hanno rifiutato il dono divino della vita, non sono pertanto degni di apparire come esseri umani. Questa la pena che sarebbe dovuta toccare anche a Catone, se è vero che Dante non esita a punire in modo tanto crudele la nobilissima anima di Pier della Vigna, fedele segretario di Federico II, vittima dell'invidia degli altri cortigiani e suicida proprio per difendere il proprio onore. Ma il suicidio di Catone deve apparire a Dante di tempra tutta diversa, più simile al martirio del santo. Catone si solleva attraverso la morte al di sopra del male e delle miserie umane, indica una strada più alta, un cammino di libertà talmente elevato e perfetto che persino la rinuncia alla vita sembra un trascurabile sacrificio. E palesemente Dante vede nella figura di Catone il simbolo universale di una ricerca della libertà che, in ottica cristiana, non può che essere liberazione dal male. Pertanto il Catone governatore del Purgatorio incarna proprio, nel modo più alto, il duro ma felicissimo cammino che è necessario compiere, da parte di Dante e di tutte le anime del Purgatorio, per raggiungere la vera libertà.

Il Catone governatore del Purgatorio è personaggio inflessibile, intriso di una forza morale intransigente. Egli, tutto calato nel ruolo che Dio gli ha affidato, ha dimenticato le emozioni della Terra e persino le modalità terrene di vivere l'amore. Di fronte alle parole di Virgilio, che con un tentativo un po' goffo di "captatio benevolentiae" cerca di ingraziarsi il burbero Uticense rievocando la figura della amata moglie Marzia, Catone reagisce con implacabile e razionale freddezza: Marzia, che "di là dal mal fiume dimora", non può più esercitare alcun influsso su di lui. La dolcezza dell'antico amore terreno si è dissolta, lasciando spazio al rigore inflessibile con cui si deve perseguire un fine superiore. Tale intransigenza riemerge nel canto II, in uno dei momenti poeticamente più riusciti di tutto il poema. Dante e Virgilio, dopo aver effettuato tutte le operazioni rituali che Catone ha loro prescritto, sono sulla riva del Purgatorio. Dante ha potuto rivivere il piacere di contemplare l'azzurro del mare (conobbi il tremolar della marina) ed ora vede un punto luminoso in lontananza che rapidamente si avvicina. Dante ci rappresenta con una straordinaria sequenza "cinematografica" l'avvicinamento dell'angelo nocchiero che trasporta e fa scendere sulla spiaggia del Purgatorio le nuove anime. Tra queste c'è un vecchio amico, il musico e cantore Casella: grande è la sorpresa e il piacere reciproco di incontrarsi in un tempo e in un luogo così sorprendente. Il tentativo di abbraccio tra i due, naturalmente vano per la mancanza di corpo da parte di Casella, è uno strepitoso saggio di letteratura comica e drammatica al tempo stesso. Ma il momento più bello, più intenso lo troviamo poco dopo, quando Dante chiede a Casella di cantare per lui, per ristorare la sua anima "affannata tanto" dall'oscuro faticoso viaggio infernale. Trovo bellissima la

definizione che Dante dà dell'effetto che la musica produce in lui (che solea quietar tutte mie doglie"): la musica che consola, che penetrando profondamente nel nostro animo riesce a ad alleviare e a sublimare il dolore di vivere. E poi c'è questo momento magico: Casella intona la sua canzone, Dante, Virgilio, tutte le altre anime che si trovano lì ascoltano come rapite, come prigioniere di un incanto, di un'emozione che ha il sapore dolcissimo della Terra appena lasciata (che la dolcezza ancor dentro mi suona). La musica assorbe ogni energia, conduce in una dimensione in cui tutto il resto sembra cadere nell'oblio (come a nessun toccasse altro la mente). Ma ecco che repentinamente arriva a spezzare l'incanto il vocione severo di Catone: "Che è ciò, spiriti lenti? Qual negligenza, quale stare è questo?". Segue la fuga precipitosa di quella insolita platea di musicofili, l'abbandono del piacere per dedicarsi al dovere. Non c'è più spazio per la Terra, per le sue seduzioni, per le sue bellezze sublimi, c'è da indossare la veste stretta della Morale e intraprendere la dura salita della libertà. Ma come nel canto di Ulisse, ciò che rimane al lettore non è tanto la durezza esemplare della giustizia divina che inghiotte la nave di Odisseo ma il fascino avventuroso del cammino di conoscenza dell'umanità; così qui, a rimanere nei nostri cuori, non è tanto l'intransigenza morale di Catone ma la dolcezza infinita di quel canto, che ci sembra di sentir risuonare, nella riva solitaria del Purgatorio.

Claudio Stella

INTRA TUPINO E L'ACQUA CHE DISCENDE

(Par. XI, 43)

IL TERRITORIO E LE GENERAZIONI

Il titolo del presente contributo vuole evidenziare quanto sia cresciuto, nel corso degli anni e nel susseguirsi delle generazioni, l'interesse per Dante anche a Foligno.

Certamente una personalità di rilievo è stato l'umanista Giovanni Ambrosi, nato a Foligno nel 1886. Visse nella nostra città per vari anni e in periodi diversi e qui tornò nell'ultima fase della sua vita fino alla morte, avvenuta nel 1972.

Figlio di una famiglia numerosa, entrò tredicenne nel seminario minore, allora presente in Diocesi. Pur avendo sempre avuto una vivissima sensibilità spirituale, si può supporre che questo passo fu in qualche modo determinato dalle necessità economiche della famiglia, scaturite dalla morte del padre Angelo. Successivamente, avviato agli studi superiori presso il seminario Pio di Roma, ne uscì nel 1908. La famiglia non comprese immediatamente la sua decisione, che lo esponeva a necessità economiche e pratiche di una certa rilevanza: gli studi ecclesiastici, allora, non erano riconosciuti dallo Stato e si trattò, pertanto, di un autentico atto di coraggio. Un trattamento migliore lo ricevette dai formatori ecclesiastici - nel suo epistolario emergono lettere importanti al riguardo - che lo incoraggiarono a quel passo, avendo riconosciuto in lui una reale e sincera mancanza di vocazione. Si può presumere che quegli anni siano stati davvero tormentati, dovendo affrontare due enormi problemi: convertire i titoli di studio acquisiti in seminario, a cominciare dal ginnasio, in diplomi riconosciuti dallo Stato e, contemporaneamente, guadagnarsi da vivere.

Nel 1910 iniziò a lavorare come istitutore al Collegio Rosi di Spello, occupazione che gli consentì di proseguire i suoi studi. L'iscrizione alla facoltà di Lettere, avvenuta nel 1911, lo portò a Roma, ma lo scoppio della guerra non permise lo svolgimento di un regolare percorso. Negli stessi anni rimase anche orfano di madre, per cui l'epistolario ci rivela un intenso rapporto solo con la sorella Teresa.

Durante la Grande guerra, Ambrosi fu ufficiale e trincerista, conoscendo personalmente l'orrore di un conflitto che aveva spinto tanti giovani come lui ad arruolarsi come volontari per poi scoprire il vero volto della guerra. È in questo periodo che comincia a scrivere e a conoscere più da vicino quell'Inferno dantesco i cui versi, successivamente, tradurrà in latino.

Partecipò alle battaglie dell'Isonzo e dal Carso scrisse lettere che, insieme alla tragedia della guerra, non tralasciavano aspetti e toni di intensa liricità: "Comprendo una verità ovvia, ma impensata: la zona dove, per una suprema causa comune, la vita è in bilico, perfeziona ed affina" scriveva il 24 marzo 1916.

L'anno successivo, poco prima di essere ferito, scrive: "Arriviamo finalmente in trincea, ma di trincea non ha più che il nome. È piuttosto un groviglio di sacchi sventrati, di reticolati arruffati, di tronconi, di macerie e anche di resti umani. La nostra guerra alpina, pur così dura, non ci ha mai offerto uno spettacolo così macabro. Il piede, che s'impiglia fra i rottami, sguscia talvolta su viscidici corpi semicoperti di fango e pietre. S'avvicinano odore di creolina e sangue fresco, di balistite e di terra smossa" (maggio 1917). Tuttavia "Il cielo è gremitissimo di stelle. Vien fatto di pensare a non so quali paesaggi fatati, a non so quali leggende alpine. La montagna ha, nella notte cristallina, dolcissimi e strani fascino".

Tornato dalla guerra concluse gli studi, quindi insegnò a Spello, Ascoli Piceno, Gubbio, Foligno e Fabriano dove fu preside. In seguito, nel periodo di vita perugina, si dedicò in particolare alle composizioni in prosa e poesia latina, collaborando con le maggiori riviste filologiche ed umanistiche europee.

La sua produzione principale scaturisce dunque da una assidua lettura dei classici, con i quali Giovanni Ambrosi, in guerra come nelle vicende ordinarie della vita, amava intessere un profondo colloquio interiore. Il fulcro di tale produzione è costituito proprio dal "Dantis iter in Deum", opera di commento alla Divina Commedia, edita a Foligno nel 1965, in occasione del settimo centenario della nascita di Dante. Composta da circa cinquecento pagine, si sofferma su diciotto episodi della Divina Commedia, sei per cantica, che vengono tradotti in distici latini, accompagnati e conclusi da raccordi in prosa, sempre con testo a fronte. «...L'autore non ha inteso con tali raccordi, sunteggiare il resto del poema, quanto crearne un profilo estetico morale, del quale quegli episodi, nel loro testo italiano e latino, rappresentano i tratti di maggior rilievo e quindi di maggior godimento, artistico e spirituale» scrive Giovanni Ambrosi nella premessa. "Esula da questo lavoro ogni idea di gareggiare in virtuosismo linguistico con i traduttori latini di Dante, così vari di indole e valore... Una gara c'è tuttavia: nel tentativo di captare, verso per verso, immagine per immagine, una ripercussione, quantomeno lontana e quanto più schietta possibile, della poetica commozione dantesca.»

Obiettivo dichiarato dell'autore è dunque dare particolare rilievo all'umanità di Dante, che egli da sempre percepiva come una vera e propria guida spirituale e poetica. È lecito supporre che la perdita prematura del padre, avvenuta all'età di due anni, lo avesse spinto ad un rapporto con il Sommo

poeta che andava ben al di là di un mero confronto intellettuale, toccando la sfera più intima delle decisioni e dell'agire. Da lui apprese anche la passione per l'impegno politico che lo vide consigliere comunale a Perugia negli anni 50, nelle file della minoranza DC. Risale agli stessi anni la decisione di aderire al Terz'ordine Franciscano, seguendo le orme del suo più grande amore poetico: Dante.

Concludendo la premessa al suo lavoro, precisa: «E vorrei, appunto per questo, sperare che, qualora esso risulti non troppo indegno delle sue alte premesse, sia ben accetto agli studiosi, umanisti in genere, non esclusi i giovani che ancora si volgono a studi classici; e specialmente a quei tanti stranieri, i quali, forniti di buona conoscenza dell'idioma di Dante ne hanno una più familiare e più valida per antica passione e tradizione, della lingua di Virgilio.»

Queste annotazioni dell'autore, contenute nella premessa, sono precedute dalla prefazione del Prof. Josef Ijsewijn, docente di letteratura latina moderna dell'Università di Lovanio in Belgio, il quale evidenzia la caratteristica del tutto propria dell'autore di "ragionare" su Dante in modo che oggi definiremmo "inclusivo": Giovanni Ambrosi infatti non amava fare della sua cultura un "hortus conclusus", ma un convivio dantesco.

La speranza è dunque che anche i nostri studenti, nutriti e cresciuti alla mensa del sapere, ne sappiano trarre un dialogo interiore capace di orientarli nella "selva" delle sfide che li attendono.

Cecilia Tacchi

DANTE CONTESO DANTE FRATERO

Echi danteschi nella Foligno tra il sesto e il settimo centenario della morte

DANTE CONTESO

Nell'intervento precedente al nostro, la professoressa Cecilia Tacchi aveva con viva passione nipotale e nitido senso critico dimostrato il valore che Dante ebbe per Giovanni Ambrosi; e, viceversa, anche il particolare contributo che quest'ultimo seppe infondere al dantismo cittadino e non solo. Ora lo spunto si trae proprio dalla presenza dello stesso Ambrosi nel comitato cittadino folignate per le celebrazioni del sesto centenario della morte del Sommo. Nell'edizione umbra del 5-6 aprile 1921, il giornale *Il Piccolo* lo inserisce tra i «giovani studenti universitari di Foligno [che] il 31 marzo si sono costituiti in gruppo ed hanno nominato loro presidente il signor Giacinto Papi e consiglieri la signora Cruciani Edmea e il signor Buffetti Sandro. Nell'approssimarsi della celebrazione del VI Centenario dantesco sono stati nominati quali rappresentanti in seno al Comitato generale gli studenti Agostinelli Piero, Ambrosi Giovanni, Buffetti Sandro, Cruciani Edmea, Merli don Ferdinando, Napoli Renato che certamente con la loro attività coopereranno per la riuscita dei festeggiamenti di commemorazione dell'italianissimo poeta»¹.

Un *Comitato generale*, dunque, si era insediato in città nella primavera del 1921 per le celebrazioni dantesche. Già il tono con cui il cronista chiude la nota, quella locuzione che descrive Dante come *italianissimo poeta*, può suggerire il clima di contrasto in cui la celebrazione si svolse. È la *guerra in pace*, per dirla con una indovinata espressione di Robert Gerwarth e John Horne², lo strascico di quel 1919 che Roberto Bianchi definì il *grande Dopoguerra*³: dopoguerra di asperre contrapposizioni ideologiche, violenza paramilitare, sangue. Una *guerra in pace* che si combatté, a Foligno come altrove, non solo con scontri fisici e armati, come avremo modo di accennare *infra*, ma anche sul terreno della cultura e della memoria.

¹ *Note di Foligno. Pro Dante Alighieri*, in "Il Piccolo", X (1921), n. 81. L'articolo mi è stato gentilmente messo a disposizione dal professore Antonio Nizzi, direttore della Biblioteca Lodovico Jacobilli in Foligno.

² Robert Gerwarth, John Horne, *Guerra in pace. Violenza paramilitare in Europa dopo la Grande Guerra*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.

³ Roberto Bianchi, *Pace, Pane, Terra. Il 1919 in Italia*, Roma, Odradek, 2006. Sul *Grande dopoguerra* si veda in particolare l'introduzione, pp. 7-16.

Per rendere il quadro degli eventi che precedettero il sesto centenario dantesco, basti qui ricordare come Foligno fosse stata pienamente investita dal biennio rosso del 1919-20. Gli echi politici di quei sommovimenti si erano avuti dapprima nelle elezioni politiche del novembre 1919, le prime dal 1913, stante il perdurare della guerra, in occasione delle quali in Umbria gli elettori avevano potuto scegliere tra quattro alternative: il Partito Socialista Italiano (PSI); l'Alleanza Democratica di stampo liberal-monarchico; l'Avanguardia, di matrice combattentistica e nazionalistica; il Partito Popolare Italiano (PPI), fondato pochi mesi prima da don Sturzo. A Foligno il PSI ottenne 2.330 voti su 4.748 votanti. Nell'ottobre 1920 si erano quindi svolte in città le elezioni amministrative comunali, con questi esiti: PSI, 3.745 voti (24 seggi in Consiglio e l'elezione del sindaco Ferdinando Innamorati); PPI, 1.221 voti. Per la prima volta, dunque, i cittadini folignati avevano una giunta a maggioranza socialista. Già nei primi giorni di dicembre di quello stesso 1920, la *Gazzetta di Foligno*, espressione folignate di un clericalismo piuttosto radicato, presentava in prima pagina e per la prima volta il termine *fascismo*, definendolo «una necessità, per molti, imposta dal socialismo, intemperante, prepotente e sovvertitore» (laddove la triade di aggettivi è da riferirsi, a ben leggere l'editoriale dal suo principio, al socialismo piuttosto che al fascismo)⁴.

Fatidico, come si è accennato, fu però il 1921: a gennaio con la ben nota *scissione di Livorno* era nato il Partito Comunista d'Italia (PCd'I); in seno al Consiglio comunale la maggioranza aderì alla frazione comunista; il sindaco Ferdinando Innamorati, socialista della prima ora, si dimise⁵; i comunisti sullo scranno più alto del Palazzo Comunale portarono Gino Ludovichetti, deviatore ferroviario proveniente da Ancona; e già le prime aggressioni squadriste dovevano registrarsi in città in quei giorni. Sarà quindi un susseguirsi di azioni e reazioni, i cui particolari possono trarsi sia dalla cronaca cittadina (generalmente tutta avversa alla maggioranza consiliare, avendo il settimanale socialista *Guardia Rossa* già cessato le pubblicazioni

⁴ *I fascisti.....*, in "Gazzetta di Foligno", XXXV (1920), n. 49.

⁵ Il primo profilo biografico del socialista belfiorese si deve a Nazzareno Proietti, *Ferdinando Innamorati (Belfiore di Foligno 1877-1944)*, in "Bollettino storico della città di Foligno", XI (1987), pp. 345-35; una più ampia approfondita ricostruzione della complessa vicenda biografica, resa nel quadro del sistema politico ed economico locale e nazionale, è stata compiuta da Fabio Bettoni, *Ferdinando Innamorati (1877-1944) e il socialismo folignate*, in "Bollettino storico della città di Foligno", XXVII-XXVIII (2003-2004), pp. 145-208; sulla scissione tra socialisti e comunisti folignati segnalò la lettura di Renato Covino, *Partito comunista e società in Umbria*, Foligno, Editoriale Umbra, 1994, pp. 22, 24, 25.

dal 13 febbraio) sia dagli atti ufficiali⁶. L'acme si ha tra il 24 e il 25 marzo con i sommovimenti causati dall'allarme per l'arrivo dei fascisti in Foligno, l'esplosione di due bombe «*Sipe*, che scoppiarono con una denotazione formidabile, che fu intesa per quasi tutta la città e seminarono la strage tra i soldati, dei quali 18 caddero più o meno gravemente feriti insieme al Tenente che li comandava»⁷, e il conseguente assalto fascista alla Camera del Lavoro⁸. Tra i due episodi, preludio comunque a uno stillicidio di ulteriori violenze e alle dimissioni del sindaco Ludovichetti (cui seguì il commissariamento del Comune)⁹, tra i due episodi l'arresto del vicesindaco e sindacalista Francesco Innamorati, del consigliere socialista Zaccardi e di altri militanti comunisti e socialisti¹⁰.

In questa temperie, *Il Piccolo* annotava gli esiti di una *Vivace seduta del Consiglio comunale* del 15 marzo:

Il Consigliere Lattanzi, popolare, presentò una interrogazione circa la celebrazione del centenario Dantesco, sulla quale l'assessore Innamorati [Francesco], comunista, dichiarò subito che l'amministrazione non discute sulla grandezza di Dante, ma siccome le manifestazioni in Suo onore assumono un carattere nazionalista, non può intervenire ed è contraria. L'ingegnere Lattanzi, non soddisfatto, tenta di persuadere gli amministratori che Dante aveva le sue concezioni politiche di quell'epoca e non può riportarsi alle situazioni odierne. L'ex-sindaco Innamorati Ferdinando dice che Dante ebbe sempre venerazione per gli ultimi, cantò l'amore libero di Paolo e Francesca, parlò della pietà nella Pia de' Tolomei; per l'epoca sua fu un rivoluzionario perché ghibellino; invita infine il proletariato a portare dei garofani rossi sopra la sua tomba. Lattanzi dice che ci sono

⁶ Le adunanze consiliari conservate nell'Archivio di Stato di Foligno, Moderno, riportate in appendice da Bettoni, *Ferdinando Innamorati*, op. cit., pp. 196-200; gli atti dell'Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione Affari Generali e Riservati, per i cui contenuti rimando a Renato Covino, *Prometeo incatenato. Vita e morte di un organizzatore operaio. Francesco Innamorati (1893-1944)*, Perugia, Crace-CGIL, 2005, p. 23, nota 41.

⁷ *Un infame attentato contro i nostri soldati*, in "Gazzetta di Foligno", XXXVI (1921), n. 12, p. 3.

⁸ *La spedizione punitiva dei fascisti*, ivi, p. 3.

⁹ Ufficialmente «per ragioni professionali»; si veda Bettoni, *Ferdinando Innamorati*, op. cit., pp. 151-152, nota 16.

¹⁰ La vicenda biografica di Francesco Innamorati è stata ricostruita da Covino, *Prometeo*, op. cit.; l'episodio delle bombe è qui analizzato alle pp. 22-23, confrontando diverse fonti.

dantisti in ogni campo politico ed ognuno nella commemorazione potrà sviluppare la propria parte e propone la nomina di una Commissione, ma questa è respinta. Così il povero Dante per il volere degli amministratori di Foligno rimarrà nell'ombra.¹¹

Titolandolo *Ma dicano che Dante non lo capiscono!* la folignate *Gazzetta* offre un resoconto della stessa seduta decisamente più sferzante:

Dunque, il nostro (?) Consiglio Comunale comunista, nell'adunanza di Domenica scorsa per bocca dell'ex-tipografo Checchino¹², ha deliberato di non commemorare Dante Alighieri, in questo sesto centenario della morte. Ha però dichiarato che non ostacolerebbe *iniziative private*, che si proponessero di festeggiare l'avvenimento, ma che influenza hanno *le oche rosse* in città, e chi le sentirebbe o le seguirebbe? Così facendo *le oche capitoline* nostre (?) si mettono perfino contro il loro padre e pastore. L'ineffabile Lenin, alla dipendenza del quale, il commissario bolscevico per l'istruzione si adopera a diffondere per tutta la Russia la *Divina Commedia* di Dante. Ma mentre le *oche comuniste* sono sincere nel dire che non commemoreranno *l'altissimo poeta*, sono insincere nella ragione che accampano per mettersi in disparte, fuori della civiltà e dello stesso senso comune. Hanno detto: Dante è il principe dei nazionalisti; di Dante imperialista si servirebbero per le loro mire politiche i nazionalisti d'Italia, e noi non vogliamo prestarci a questi giuochi! Ma queste sono scuse. Dicano piuttosto che essi di Dante e della sua *Divina commedia* non capiscono un'ac[c]a. Dicano, confessino che sono ignoranti, e allora avranno il merito della sincerità. Non lo capiscono, e forse meno di tutti lo capisce quello che di essi lo legge, l'amico Fiore¹³, il sindaco di cento giorni. Questi infatti, nella seduta di Domenica, affermò, cose

¹¹ "Il Piccolo", Anno X (1921), n. 65.

¹² Si allude a Francesco Innamorati, che effettivamente era operaio tipografo; la paternità dell'iniziativa, secondo Bettoni, si deve tuttavia verosimilmente a Tito Marziali, il «cólto Marziali, dirigente nazionale del Pcd'I», *Voti e pallottole. Cent'anni fa, a Foligno. Dal nostro inviato nel XX secolo*, in "SediciGiugno", III (2021), n. 20, p. 44: alla lettura di questo articolo debbo la prima ispirazione per la relazione tenuta alla Biblioteca Lodovico Jacobilli di Foligno il 28 settembre 2021 nell'ambito delle iniziative commemorative di Dante.

¹³ Così era soprannominato Ferdinando Innamorati.

addirittura strane sul pensiero dantesco. Perfino non colse nel segno quando disse che Dante era *ghibellino*.¹⁴

Al di là dei toni di parte, l'articolo ci pare interessante nella sua interezza, dacché porta alla luce alcune questioni del *Dante conteso* che è il cuore della prima parte del nostro intervento. La maggioranza comunista, reggentesi – va precisato – anche con l'appoggio dei socialisti, non intendeva ostacolare «*iniziative private*, che si proponessero di festeggiare» il secentenario dantesco; Ferdinando Innamorati in Consiglio aveva anzi del Sommo elogiato l'anima ghibellina e s'è visto già dalla più puntuale cronaca del *Piccolo* come descrisse il Poeta: «ebbe sempre venerazione per gli ultimi, cantò l'amore libero di Paolo e Francesca, parlò della pietà nella Pia de' Tolomei; per l'epoca sua fu un rivoluzionario perché ghibellino»; invitando anche «il proletariato a portare dei garofani rossi sopra la sua tomba»; d'altra parte, è innegabile come una ventata nazionalistica (Fiume, il combattentismo e l'arditismo di destra, lo squadristico infine) stesse letteralmente investendo l'Italia e in essa Foligno; l'intento dei consiglieri comunisti a quel tempo fu dunque di scongiurare qualsiasi infiltrazione politica nella memorialistica¹⁵.

¹⁴ GF, XXXVI (1921), n. 11, p.1.

¹⁵ Pur con mutati accenti, pur con *difettivo sillogismo* (Dante ci perdonerà) ci pare di intravedere sempre vivo, sempre attuale il rischio di strumentalizzare la storia e la letteratura. Suggestivo una lettura in tal senso illuminante: Tommaso Di Carpegna Falconieri, *Medioevo militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, Torino, Einaudi, 2011. Fuori dagli schemi politici, più incline semmai a quelli meramente campanilistici e nella fattispecie calcistici, ci pare curiosa e degna di menzione la polemica scaturita a Caprona, frazione del Comune di Vicopisano non lungi da Calci, uno dei feudi del tifo pisano; qui nel 1298 Dante con altri 400 guelfi fiorentini espugnò la roccaforte ghibellina pisana (l'episodio è ricordato nel XXI dell'*Inferno*: *così vid'io già temer li fanti / ch'uscivan patteggiati di Caprona, / veggendo se' tra nemici cotanti*, vv. 94-96). Ebbene, sette secoli dopo, i tifosi del Pisa Calcio, anima del campanilismo "ghibellino" e antiflorentino di Toscana, per nulla dimentichi dell'episodio, hanno risposto per le rime (... e Dante forse avrebbe apprezzato!) al murale pittorico in onore del Poeta, voluto dall'amministrazione comunale di Vicopisano sul ponte della strada provinciale Vicarese; così, i sostenitori nerazzurri hanno scritto su uno striscione appeso di fronte all'opera pittorica: «Calci e Caprona / Dante non rappresenta la zona». La cronaca dell'episodio dell'aprile 2021 può leggersi ancor nell'edizione in linea del "Corriere Fiorentino":

<https://corrierefiorentino.corriere.it/firenze/notizie/cronaca/21_aprile_08/vendetta-caprona-dante-cittadini-non-vogliono-dipinto-lui-dedicato-347e1092-9848-11eb-aab8-9c449f3a2185.shtml>.

D'altronde, più di un politico avrebbe potuto condividere, in quegli anni immediatamente seguenti il primo conflitto mondiale, quanto di lì a qualche tempo Giuseppe Antonio Borgese, dall'esilio americano, avrebbe scritto sulla capacità di Dante di influenzare le opinioni: «L'Italia non fu fatta da re e capitani; essa fu la creatura di un poeta: Dante. [...] Non è un'esagerazione dire che egli fu per il popolo italiano quello che Mosè fu per Israele. La Divina Commedia creò una nazione. [...] Così nacque l'Italia: un compromesso fra l'infinito e la città, fra l'eternità e il quotidiano»¹⁶. Il Dante del *Bel Paese*, il Dante capace per primo di porre oltre la geografia, oltre la geopolitica i confini della nazione a *...Pola, presso del Carnaro / ch'Italia chiude e i suoi termini bagna* (Inferno, IX, 113-114.), ebbene quel Dante, padre della patria, senza indugio fu preso a pretesto dalla retorica patriottarda e interventista: «Soldati! – scrisse Vittorio Emanuele III nel proclama per l'entrata in guerra dal Gran Quartier Generale, il 24 Maggio 1915 – A voi la gloria di piantare il tricolore sui termini sacri che la natura pose ai confini della Patria nostra. A voi la gloria di compiere, finalmente, l'opera con tanto eroismo iniziata dai nostri padri». Tornando alla letteratura, se con l'accezione geografica del IX dell'Inferno non poté concordare Tommaseo, nativo di Sebeniko (ben oltre il Carnaro, dunque), certo lo fece d'Annunzio, considerando Fiume entro i *termini* e legittimata a essere parte d'Italia, se si ritiene il *che* relativo al Carnaro e non a Pola (una deduzione piuttosto semplice, considerando la posizione della virgola e il verbo *bagnare* riferibile a un golfo piuttosto che a una città). E non paia questa una quisquiglia filologica, visto che gli echi del Natale di sangue del 1920 non si erano del tutto placati nella primavera dell'anno successivo. Vero è pure, per rimanere alle parole del gazzettiere folignate, che negli ambienti più rivoluzionari della sinistra di quegli anni, Dante godeva di sincera ammirazione. «Il commissario bolscevico per l'istruzione si adopera a diffondere per tutta la Russia la Divina Commedia», scrive il settimanale; v'è del giusto: lo studio di Dante aveva avuto una penetrazione, se non proprio capillare, almeno ampia in tutta la Russia zarista e avrebbe continuato con successo a diffondersi anche in epoca sovietica, in tutte le repubbliche socialiste. Sulla scorta dell'italomania del periodo puškiniano, la Commedia era stata tradotta in russo nel 1843 e Gogol' aveva ispirato *Le anime morte* allo schema dei tre regni danteschi; nei primi quindici anni del Novecento, Dante ha avuto un'influenza sui simbolisti russi, nonché sui decadenti. Subito dopo la Rivoluzione, come riportano Mesrobian e Cesare G. De Michelis, compilatori della voce *U.R.S.S.* dell'*Enciclopedia Dantesca*, «uno dei primi libri stampati nel 1918 fu una nuova versione della

¹⁶ *Golia, la marcia del fascismo*, Milano, Mondadori, 1946 (ed. or. *Goliath, the march of fascism*, 1937), pp. 23 e 37.

Vita Nuova curata da M. Liverovskaja, che vi premise una dotta introduzione. Ma il momento di maggior sviluppo degli studi danteschi in U.R.S.S. si ebbe tre anni dopo, a partire dal 1921, in coincidenza col sesto centenario della morte del poeta, quando vennero organizzate delle solenni celebrazioni, per le quali il ministro Rosadi¹⁷ espresse la sua gratitudine al commissario del popolo per l'istruzione, Lunačarskij¹⁸»¹⁹.

Alla questione del Dante ghibellino, sollevata dalla *Gazzetta* sulla scorta delle parole di Ferdinando Innamorati, si può invece rispondere con Gramsci:

Dante fu guelfo o ghibellino? [...] Dante fu ghibellino come Farinata, cioè “uomo politico” più che “uomo di parte”. Si può, in questo argomento dire tutto ciò che si vuole. In realtà Dante, come egli stesso dice, “fece parte per se stesso”: egli è essenzialmente un “intellettuale” e il suo settarismo e la sua partigianeria sono d'ordine intellettuale più che politico in senso immediato. D'altronde la posizione politica di Dante potrebbe esser fissata solo con un'analisi minutissima non solo di tutti gli scritti di Dante stesso, ma delle divisioni politiche del suo tempo che erano molto diverse da quelle di cinquant'anni prima.

E di sei secoli dopo, verrebbe da concludere.

A Gramsci si potrebbe aggiungere Benedetto Croce, anche a rischio di banalizzare (il maggior interesse di Gramsci per Dante si deve in effetti proprio in ragione di una opposizione a Croce sul valore di struttura)²⁰:

¹⁷ Giovanni Rosadi (1892-1925) era in quel governo presieduto da Giolitti sottosegretario per la Pubblica Istruzione, con specifica funzione per le Antichità e le Belle Arti. Note biografiche comprendenti la sua vasta azione di tutela del patrimonio artistico e paesaggistico in Cosimo Ceccuti, *Un parlamentare fiorentino in età Giolittiana. Giovanni Rosadi*, in “Rassegna storica toscana”, XXVII (1981), n. 1, pp. 73-96.

¹⁸ Anatolij Vasil'evic Lunacarskij (1875-1933), socialdemocratico, poi bolscevico, è «il commissario bolscevico per l'istruzione [che] si adoperava a diffondere per tutta la Russia la Divina Commedia», secondo l'articolo della *Gazzetta di Foligno*. Cesare G. De Michelis lo definisce «una delle figure più colte tra tutti i dirigenti della Rivoluzione d'ottobre. Marxista aperto alle esperienze culturali più stimolanti tra la fine del secolo scorso e l'inizio di questo [...]». Dopo la rivoluzione fu commissario del popolo per l'istruzione, e in questa veste aiutò non poco i futuristi», in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1970, *ad vocem*.

¹⁹ Mesrobio Gianascian, Cesare G. De Michelis, *U.R.S.S.*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1970.

²⁰ Per Gramsci tutta la *Commedia* ha valore di poesia, compresa la struttura: senza struttura, l'intero Poema non avrebbe valore. A Dante il comunista sardo dedicò ben

l'allora ministro della Pubblica Istruzione, proprio in occasione del sesto centenario della morte del Poeta, così si espresse in Ravenna:

È probabile che, durante quest'anno dantesco, molti celebreranno in Dante il più ispirato apostolo della nazionalità italiana, o il maestro della vita morale e politica: così come per il passato egli fu variamente adoperato a insegna e sussidio delle pratiche lotte, ora per esaltare la grandezza della religione cattolica, ora per combattere la chiesa di Roma e il cattivo clero, ora per favorire l'idea di una ghibellina unità d'Italia, ora quella di una guelfa federazione, ora per asserire con ardente fermezza il diritto all'indipendenza del popolo [...]. Ma il Dante di cui si è così parlato e così ancora si parla e si parlerà in futuro, non è il Dante della realtà, sibbene il Dante simbolo; perché è sorte che tocca agli uomini sommi di fungere da simbolo nel corso dello svolgimento storico, e di esser tratti fuori dei loro tempi e dei problemi che effettivamente li occuparono, e idealizzati secondo i nuovi bisogni sociali e individuali. Nella sua realtà, Dante non può rispecchiare gl'ideali dei nostri tempi.²¹

Le commemorazioni per il secentenario dantesco, infine, si ebbero pure in Foligno.

Il già citato *Comitato generale* insediatosi a fine marzo con Giovanni Ambrosi come membro studentesco, poi *Commissione per i festeggiamenti per il VI*

più di un qualche sporadico interesse: al periodo torinese appartiene *Il canto X dell'Inferno*, in *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1950; numerosi i riferimenti nelle *Lettere*, primo tra i quali contenuto nella richiesta (20 novembre 1926) a Clara Passarge, la proprietaria della stanza presa da Gramsci in affitto a Roma, durante la sua esperienza parlamentare: «[...] gratissimo le sarei se mi inviaste una Divina Commedia da pochi soldi, perché il mio testo lo avevo imprestatato». Sugli interessi gramsciani per Dante e in particolare sulle relazioni tra Gramsci e Croce c'è una ricca e autorevole letteratura: Bartolo Anglani, *La revisione gramsciana di Croce e il concetto di 'struttura' nelle note sul canto decimo dell'Inferno*, in *Gramsci e la cultura contemporanea*, II, Roma, Editori Riuniti, 1970, pp. 339-346; Idem, *Egemonia e poesia. Gramsci: l'arte, la letteratura*, Lecce, Manni 1999, pp. 139-147; Severino (Rino) Dal Sasso, *Il rapporto struttura-poesia nelle note di Gramsci sul decimo canto dell'Inferno*, in *Studi gramsciani*, Roma, Editori Riuniti, 1958, pp. 123-142; Cesare Garboli, *Struttura e poesia nella critica dantesca contemporanea*, in "Società", VIII (1952), pp. 34-35; Luciana Martinelli, *Gramsci*, in *Enciclopedia dantesca*, III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, p. 265; Eadem, *Dante. Storia della critica*, Palermo, Palumbo, 1966.

²¹ Traggio il discorso di Croce da Fabio Bettoni, *Voti e pallottole*, op. cit., p. 44.

*centenario della morte di Dante*²², giunse a settembre a stilare un programma, avallato dal Comune ormai commissariato, e aperto dal suono della Campana municipale; il momento apicale si ebbe domenica 23 ottobre, con le *Solenni celebrazioni*²³: l'«apposizione di una ghirlanda d'alloro sulla lapide in piazza V.E. [Vittorio Emanuele II] ricordante la prima stampa della Divina Commedia» (il discorso commemorativo doveva essere affidato nelle intenzioni a Giovanni Rosadi²⁴, *supra*, nota 17, ma vi si adoperò infine Michele Faloci Pulignani); il commento musicale della Commedia a opera del Quartetto Lateranense, diretto in Sant'Agostino dal maestro gualdese Raffaele Casimiri; il discorso di Fausto Salvatori, *Il grande Artiere del pensiero e della favella italyca*; l'inno a Dante degli alunni delle scuole primarie (versi di don Ferdinando Merli e accompagnamento musicale del maestro Archimede Cimatti con la Banda Autonoma di Foligno; e nel pomeriggio il corteo organizzato dalla Pro Foligno tra via Garibaldi e la nuova via dedicata a Federico Frezzi, con scoprimento della lapide all'*Unico imitatore della Divina Commedia / sempre degno di memoria, il quale su lo scorcio del secolo XIV e i primordi del XV / qui dove fu il convento dei domenicani / pensò e scrisse il Quadriregio*²⁵. Il tutto, «con l'insolita animazione per le vie della città: le finestre addobbate con arazzi e molte bandiere issate sugli edifici pubblici e privati»²⁶.

Questo il dettaglio della restante parte del fitto programma, tra mostre, commemorazioni e relazioni: 8 ottobre: Linda Doria Arcamone, *Iconografia e*

²² Ecco l'elenco dei componenti: avv. Giovanni Antonio Pierani, presidente; Decio Buffetti Berardi, segretario; mons. Michele Faloci Pulignani, Antonio Gentile Majolica, Giulio Cesare Galligari, Agostino Iraci, Bruno Loreti, don Ferdinando Merli, Virginia Minciotti DePalisand, Romolo Raschi, Giuseppe Trabalza. Vi si noterà una buona rappresentanza del notabilato laico e cattolico folignate, molta della quale approderà al fascismo di lì a poco. L'elenco si trae da *Il centenario dantesco*, in "Gazzetta di Foligno", XXXVI (1921), n. 35.

²³ *Per il centenario dantesco*, in "Gazzetta di Foligno", XXXVI (1921), 41, p. 2.

²⁴ *Il centenario dantesco*, in "Gazzetta di Foligno", XXXVI (1921), n. 35.

²⁵ Sull'opera frezziana e il suo ruolo nella storia anche letteraria d'Italia, ruolo ormai considerato bel oltre la mera imitazione dantesca, imprescindibile quanto compiuto negli ultimi anni dal "Centro di Ricerche Federico Frezzi per lo studio della Civiltà umanistica" (www.centrostudifrezzi.it); vale inoltre citare almeno un paio di pubblicazioni: Elena Laureti, *Il Quadriregio di Federico Frezzi da Foligno Un viaggio nei quattro regni*, Foligno, Orfini Numeister, 2007; Elena Laureti, Daniele Piccini, *Federico Frezzi e il Quadriregio nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, prefazione di Bruno Cadoré, Ravenna, Longo, 2020.

²⁶ *Solenne commemorazione dantesca*, in "Gazzetta di Foligno", XXXVI (1921), 42, p. 2. Il settimanale folignate aveva tratto la cronaca dal "Corriere d'Italia", quotidiano romano a quel tempo voce del Partito Popolare Italiano.

*allegoria della Divina Commedia*²⁷; 9 ottobre: Francesco Guardabassi, *XXX Purgatorio*²⁸; 13 ottobre: Maria Iraci, *Il Purgatorio*²⁹; 15 ottobre: Ciro Trabalza, *XXIII Purgatorio*³⁰; 16 ottobre: apertura della *Mostra retrospettiva e contemporanea dell'arte della stampa in Foligno*, nella sala del Consiglio della Camera di Commercio, con discorso inaugurale di mons. Michele Faloci Pulignani, il quale «trattenne lungamente il numeroso e colto pubblico in una rassegna dettagliata e precisa sull'arte della stampa, trattando delle sue origini e giungendo, attraverso le più svariate vicende, fino a noi»³¹; 20 ottobre: Antonietta Fantozzi, *L'ultimo asilo di Dante*; 22 ottobre: Enrico

²⁷ «Più che una conferenza, una vera e propria lezione su Dante [...] perfetta, lucida, utilissima e sommamente interessante. [...] La magnifica sala del nostro Consiglio Comunale era gremita di sceltissimo pubblico, anzi era addirittura insufficiente per contenere tutti coloro che volevano procurarsi quel godimento spirituale ed intellettuale che apportano sempre le meditazioni su Dante, e che purtroppo è tanto raro di trovarsi nella città nostra». *Conferenze dantesche*, in "Gazzetta di Foligno", XXXVI (1921), n. 40, p. 2.

²⁸ «I versi sublimi dell'Alighieri furono come gemme preziose incastonati in un commento splendido, dotto, profondo. Il Guardabassi [...] appartiene a quella schiera non molto numerosa dei commentatori di Dante che non pretendono d'interpretarlo alla stregua delle loro convinzioni e delle loro idee preconcepite, ma che hanno per canone d'interpretar, come sul dirsi, *Dante con Dante*, come fece l'illustre e compianto Dantista contemporaneo Monsignor Poletto [Giacomo Poletto, Padova, 1840-1914, colto indagatore dei rapporti tra Dante e le Sacre Scritture], che il Guardabassi citò a titolo d'onore». *Ibidem*.

²⁹ «Seppe far gustare le bellezze inar[r]ivabili con un commento profondo, geniale, attraentissimo». *Ibidem*.

³⁰ L'intervento non si tenne per «sopravvenuto improvviso impedimento» dell'oratore. *Ibidem*. Sul grammatico e critico letterario di ampia fama, bevanate di nascita, si può leggere una interessante *spigolatura* sul "Grande Dizionario di Bevagna": Arnaldo Picuti, *L'accademia della Crusca celebra Ciro Trabalza* (VI, 2016, pp. 44-45); Roberto Segatori sullo stesso numero del GDdB (p. 46) ha recensito il memoriale *Il pioppo di San Filippo*, in cui Trabalza ricorda il periodo giovanile nella città natia.

³¹ *Per il centenario dantesco*, in "Gazzetta di Foligno", XXXVI (1921), n. 41, p. 2. L'articolo così continuava: «Con genialità tutta propria l'oratore, additando le nobili tradizioni dei nostri antenati, passa a sciogliere come un inno all'arte della stampa, chiudendo con opportunissimo incitamento agli editori perché non avviliscano arte così sublime col dare alla luce cose futili e più che mai dannose. Toccò così uno dei più gravi problemi d'oggi giorno: *La moralità della stampa*; reclamando dalle case editrici quella fonte ricca e salutare dove, la gioventù in ispecie, valga ad attingere virtù, spirito di sacrificio e di lavoro per il pacifico, saldo, e duraturo riordinamento della società. L'oratore fatto segno a vivissima attenzione venne ripetutamente applaudito».

Filippini, *Commemorazione di Federico Frezzi*, nella sala del Consiglio Comunale³².

Il 17 settembre, un mese prima delle celebrazioni folignati, ma in riferimento al secentenario già in atto nel resto d'Italia, la *Gazzetta di Foligno* aveva fantasticato in prima pagina un ritorno del Poeta; sotto il titolo *Se Dante tornasse*, l'editorialista – firmatosi con la lettera "B", da sciogliersi in Celestino Bordoni³³ – aveva scritto:

Conveniamo che è passato il tempo, nel quale Dante si faceva passare per un ispiratore di Lutero, per un precursore della rivoluzione, per un prototipo di anticlericalismo, per un nemico spietato della Chiesa e del Papato. Ma ciò non ostante, nelle commemorazioni centenarie non si parla che del suo genio creatore, della sua arte insuperabile in genere e non si lumeggia che qualcuno dei tanti splendidi episodi, che impreziosiscono le sue *Cantiche*. E dove sono infatti, i discorsi che rivelino ai più che l'ignorano, l'ideale dantesco, la dottrina, gli insegnamenti della "Divina Commedia"? Chi dice che Dante era cattolico, che era figlio della Chiesa, devoto del Papato? Chi ripete le lezioni solenni che egli dà della necessità per l'uomo di essere nella Chiesa, di obbedire alla Chiesa per avere nell'*aldilà* il premio ed essere qui cittadino integro, cooperatore solerte della convivenza umana, lavoratore onesto della grandezza della patria? [...] Forse, se Dante tornasse, non potrebbe dire agli Italiani che essi sono migliori dei suoi contemporanei, perché sette secoli fa, essi erano in discordia perché divisi, mentre ora sono in discordia perché riuniti. Egli divinò un'Italia unita e

³² *Solenne commemorazione dantesca*, in "Gazzetta di Foligno", XXXVI (1921), n. 39, p. 2; più dettagliata cronaca in *La conferenza su Federico Frezzi*, "Gazzetta di Foligno", XXXVI (1921), n. 42, p. 2; e cenni in *Federico Frezzi gloria di Foligno*, editoriale di apertura di don Celestino Bordoni nella "Gazzetta di Foligno" del 22 ottobre 1921 (XXXVI, n. 42, p. 1). Di Enrico Filippini (1867-1941), curatore per Laterza nel 1914 dell'undicesima edizione del *Quadriregio* frezziano (volume 65 della collana degli "Scrittori d'Italia", voluta da Benedetto Croce e curata da Fausto Nicolini), ha redatto un primo profilo biografico don Angelo Messini sulle pagine del bollettino dell'associazione "Pro Foligno", IV (1941), nn. 3 e 4; V (1942), n. 1.

³³ Acceso esponente del clerico-patriottismo, fu il secondo direttore della *Gazzetta* dopo il fondatore Faloci Pulignani. Ne scrive Roberto Tavazzi, *Fogli in guerra*, in Fabio Bettoni (a cura di), *Foligno e la Grande Guerra (1914-1918). Economia, società, istituzioni lontano dal fronte*, tomo 1, Foligno, Il Formichiere – L'officina della memoria, 2017, pp. 22-24.

cattolica, mentre ora che una è l'Italia coi confini che egli stesso auspicò, gli italiani lottano a sangue per disfarla e distruggerla.³⁴

Un mese più tardi, a celebrazioni folignate ormai completate, il *Corriere d'Italia* e la stessa *Gazzetta* potevano celebrare Federico Frezzi come *gloria di Foligno* e Dante come fautore della ritrovata unità di patria:

Splendida fu la chiusa [di Fausto Salvatori dopo il concerto in Sant'Agostino], quando acceso di nobile ardore invitò ogni ordine di cittadini a fissare il pensiero in Dante, in lui che sognò l'Italia per gl'Italiani e gl'Italiani per l'Italia! Tutti riuniti in un sacro vincolo di fratellanza e di solidarietà, fattore precipuo della grandezza dei popoli, fu salutato infine con una ovazione concorde, piena, altissima, indimenticabile.³⁵

Nuove divisioni e nuovi lutti, come noto, avrebbero invece atteso gl'italiani e i popoli tutti del mondo.

DANTE FRATERO

Nemesi del fascismo, del nazismo, della tragedia della seconda guerra mondiale in genere, la letteratura che dall'esperienza del *lager* trae ispirazione ha anche nella nostra città insigni esempi. Il rapporto tra Dante e la letteratura concentrazionaria riporta subito alla mente il capitolo che Primo Levi intitola *Il canto di Ulisse* nel suo celeberrimo *Se questo è un uomo*³⁶: «...Il canto di Ulisse. Chissà come e perché mi è venuto in mente», si chiede Levi durante il trasporto del rancio con Jean, uno studente alsaziano, il più giovane *Haftling* del *Kommando*, cui piace l'Italia e vorrebbe imparare l'italiano. «Ma non abbiamo tempo di scegliere, quest'ora già non è più un'ora. Se Jean è intelligente capirà. Capirà: oggi mi sento da tanto. ...Chi è Dante. Che cosa è la Commedia. Quale sensazione curiosa di novità si prova, se si cerca di spiegare in breve che cosa è la Divina Commedia»³⁷.

³⁴ *Se Dante tornasse...!*, in "Gazzetta di Foligno", XXXVI (1921), 36, p. 1.

³⁵ *Solenne commemorazione dantesca*, in "Gazzetta di Foligno", XXXVI (1921), 42, p. 2.

³⁶ Tutto il romanzo presenta in sé il tema dantesco del viaggio e della discesa all'inferno, come dimostra Martina Mengoni, *Dante, Primo Levi, Auschwitz*, in Alberto Casadei (a cura di), *Dante e le guerre: tra biografia e letteratura*, "Lecture classensi", XLVIII (2020), pp. 61-77.

³⁷ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 100-101 (ed. or., Torino, Francesco De Silva, 1947).

Il Dante universale, fraternizzante, taumaturgico addirittura emerge anche in alcune toccanti pagine della diaristica concentrazionaria legata a Foligno. In *Resistere goccia a goccia. Diario di prigionia a Wietzendorf*, Michele Benedetti Placchesi³⁸ inserisce un profilo del Poeta (p. 249) disegnato durante la prigionia nell'*Oflag* 83³⁹. Valore taumaturgico e terapeutico della letteratura, si accennava sopra: della scrittura e del disegno, si potrebbe dire in maniera più ampia.

In maniera diversa, ma con cause e finalità simili, si pone l'esperienza di Antonio Calistri (1916-2017). Perugino di Ponte San Giovanni, ma protagonista della vita culturale e pedagogica folignate per l'intera seconda metà del secolo scorso (fu dapprima insegnante di discipline umanistiche, quindi preside in diverse scuole della nostra città), Calistri come Benedetti Placchesi finì dopo l'8 settembre 1943 a ingrossare le "speciali" fila di quelli che vennero definiti dal nazismo IMI (*Italienische Militär-Internierte*, ovvero Internati militari italiani): una condizione peculiare che vide i soldati del regio esercito prigionieri della *Wehrmacht*, rastrellati, catturati, inviati in campi di detenzione per il rifiuto di continuare la guerra con gli ex alleati nazisti. La specialità della condizione di internati comportava un regime giuridico non conforme alla Convenzione di Ginevra del 1929, diverso rispetto alla comune prigionia di guerra, dunque estraneo anche alle assistenze della Croce Rossa Internazionale⁴⁰. A Wietzendorf, ricorda infatti

³⁸ Michele Benedetti Placchesi (Foligno, 1908-82), tenente d'artiglieria durante il secondo conflitto mondiale, fatto prigioniero dagli ex alleati della *Wehrmacht* in Tessaglia all'indomani dell'8 settembre 1943, racconta la prigionia in un diario: otto taccuini, scritti giorno per giorno tra il Primo dicembre 1943 e il 30 settembre 1945, dalle prime settimane a Leopoli, al campo di Wietzendorf, fino all'albergo-ospedale di Merano, tappa intermedia verso il ritorno a Foligno. Custodito dalla figlia Maria Edwige, è stato pubblicato nel 2015 dalla Orfini Numeister, a cura della figlia stessa, e con una introduzione di Luciana Brunelli. Sempre per il campo di Wietzendorf passò un altro folignate, Pietro Pizzoni (1921-80), la cui testimonianza è resa dai *Diari di guerra e di prigionia (settembre 1943 - luglio 1945. Pagine dell'altra resistenza)*, pubblicati nel 2012 a cura di Attilio Turrioni e con prefazione di Alcibiade Boratto, sempre per i tipi della Orfini Numeister.

³⁹ Il termine *Oflag* (dal tedesco *Offizierslager*) indica un campo di prigionia per Ufficiali. Il numero 83 si trovava a un chilometro dal villaggio di Wietzendorf, in Bassa Sassonia, non lontano dal Mare del Nord. Destinato prevalentemente alla detenzione di prigionieri di guerra polacchi, russi, francesi, italiani, dal maggio del 1945 esso passò sotto il comando inglese fino alla progressiva smobilitazione.

⁴⁰ Sugli IMI esiste una vasta bibliografia: Ugo Dragoni, *La scelta degli I.M.I. Militari italiani prigionieri in Germania (1943-1945)*, Firenze, Le Lettere, 1996; Enzo De Bernart, *Da Spalato a Wietzendorf. Storia degli internati militari italiani*, Milano, Mursia, 1973; Nicola Della Santa (a cura), *I militari italiani internati dai tedeschi*

Calistri, «le condizioni di detenzione si dimostrarono durissime»⁴¹. Nell'*Oflag* 83, «il peggior lager che avessimo mai visto. Non più baracche ma tane umide, malsane, oscure, nelle quali erano passate generazioni di italiani, nella prima e nella seconda guerra mondiale», secondo la testimonianza del futuro dirigente comunista Alessandro Natta⁴², i detenuti patirono soprattutto la fame e il freddo (molti erano stati catturati a fine estate in Africa o nella Penisola Balcanica meridionale, con abiti leggeri e un equipaggiamento non adeguato al clima continentale della Bassa Sassonia). Tuttavia, vi erano camerate adibite alle attività spirituali, alle lezioni serali e alle conferenze, con tanto di lavagna, tavolo e sgabelli; così, come ammette lo stesso Calistri, «con gli altri italiani ci facevamo compagnia il più possibile. Io mi occupavo di sollevare il morale con lezioni di Letteratura italiana e letture dantesche e leopardiane»⁴³.

Non avendo lasciato testimonianza scritta di quell'esperienza, forse proprio perché leniva la sofferenza condividendo a voce con gli altri la passione letteraria, una testimonianza diretta del Calistri dantista giunge integra attraverso le pagine del diario di guerra di Martino Bardotti, anch'egli internato a Wietzenhof⁴⁴:

dopo l'8 settembre 1943, Firenze, Giunti, 1986; Nicola Labanca (a cura), *Fra Sterminio e sfruttamento. Militari internati e prigionieri di guerra nella Germania nazista (1939-1945)*, Firenze, Le Lettere, 1992; Alessandro Natta, *L'altra Resistenza. I militari italiani internati in Germania*, Torino, Einaudi, 1997; Francesco Venuti, *Memorie di guerra e di prigionia. L'internamento dei militari italiani attraverso le testimonianze*, Firenze, Edizioni dell'Assemblea, 2018.

⁴¹ Mi permetto di rimandare al profilo biografico che scrissi sul Nostro, *Antonio Calistri. La vita, la scuola, Dante e Leopardi*, in "Bollettino storico della città di Foligno", XXXVIII-XLII (2015-2019), pp. 815-833 (qui nello specifico, p. 818), che in parte trae spunto da un'intervista rilasciataci nel giugno 2016 in occasione del suo centesimo genetliaco e che può leggersi in "Foligno. Bollettino della Pro Foligno", XVI (2016), 6, p. 3 (una versione ridotta dell'intervista, «Sono nato il 15 giugno 1916». *Il secolo del professor Antonio Calistri* è nella "Gazzetta di Foligno", CXXXI, 2016, 23, p. 6).

⁴² Natta, *L'altra Resistenza*, op. cit., p. 129.

⁴³ Coccia, *Antonio Calistri*, op. cit., pp. 818-819.

⁴⁴ Martino Bardotti (1921-2012), sottotenente durante la seconda guerra mondiale, laureatosi poi in pedagogia, maestro elementare nella natia Poggibonsi, consigliere comunale negli anni Cinquanta, parlamentare della Democrazia Cristiana nella V, VI e VII Legislatura (1968-79), attivo nel cooperativismo, per oltre trent'anni ha presieduto la Confcooperative di Siena (1974-2004; 2008; 2012). Il Diario di Bardotti è stato curato da Massimo Borgogni e Antonio Vannini, *Diario di prigionia del sottotenente Martino Bardotti. Kriegsgefangener, settembre 1943-dicembre 1944*, Siena, Cantagalli, 2006, pp. 145-252.

Martedì 14 marzo 1944. Nevica a bufera. Dopo l'appello bagno e disinfestazione che naturalmente mi rende un po' debole, il tutto poi ben ricompensato da una discreta sboba di patate, rape e verdura (fagiolini) di ottimo sapore e densa. Pulizia completa e poi a letto in attesa dei viveri. Pane e formaggio. Ho ascoltato una conferenza di un giovanissimo professore umbro [...]. Molto bene. Mi ha rinfrescato lo spirito. [...]

Venerdì 24 marzo 1944. Piove. Dopo l'appello vado a lavare [i panni ...]. Sono un po' stanco per la lavatura e perciò me ne sto un po' in letto. Pane, margarina e ricotta. Birra. Andiamo ad ascoltare una lezione di Calistri. Dopo un rapido sguardo sulle origini della letteratura italiana (scuola siciliana, poesia religiosa, scuola di transizione, dolce stil nuovo) inizia senz'altro l'esposizione del mondo Dantesco e commenta il secondo canto dell'Inferno. Bella esposizione anche se non troppo erudita, ma chiara ed appassionata soprattutto. Solita farinata, cena e a letto. [...]

Venerdì 14 aprile 1944. Giornata nuvolosa e malinconica. Resto tutta la mattina in camerata a fare qualcosa. Sboba magnifica di rape, patate e farinacei. Pane e margarina. Ho ascoltato un commento interessante di Calistri sul quinto canto dell'inferno, il canto di Paolo e Francesca. Faccio la farinata. [...]

Martedì 25 luglio 1944. Ascolto la lezione di Calistri sul terzo del Purgatorio. [...]

Venerdì 6 ottobre 1944. Bella anche oggi. Vado a sentire la prima lezione di Calistri, ma sopraggiunge "l'allarmi" e allora rientro subito a sgranare le patate. [...]

Lunedì 23 ottobre 1944. Sempre la solita giornata nebbiosa, senza sole. [...] Ascolto una conversazione di Calistri sul tema: "S. Francesco nella poesia di Dante". Sboba consueta con rape più la giunta. [...]

Venerdì 27 ottobre 1944. Solita giornata fredda e nebulosa. [...] Faccio colazione a patate e poi ascolto la lezione di Calistri sul 23° del Paradiso. [...]

Bardotti, per una serie di motivi, non riuscì a seguire tutte le lezioni di Calistri, ma dalla sua puntuale annotazione si evidenzia comunque la frequenza con cui il Nostro intrattenne i compagni e la preferenza che ebbe per Dante (oltre che per Leopardi). «Dante e Leopardi – ci confidò – sono

stati per me come dei compagni di vita. Ho dedicato loro tante pagine e ho ricevuto tante soddisfazioni»⁴⁵. Nessuna testimonianza ci pare migliore di quella della professoressa Emma Ugocioni Papi, sua allieva al Liceo Classico di Foligno, nel ricordare diversi anni più tardi come il Nostro fosse riuscito a farsi forza nel campo di prigionia proprio grazie a Dante:

Ci insegnava il bravissimo Antonio Calistri, allora molto giovane, ma già capace di farci amare Dante. “Io sopra al comodino – ricordo che ci diceva spesso – ho i tre sommi: Dante, Shakespeare e Leopardi. E basta!”. [...] Ci colpiva il suo linguaggio molto scientifico e appropriato e ci destavano meraviglia e ammirazione quei racconti sugli anni della sua prigionia. [...] Ricordava come a salvarlo dalla disperazione e dagli stenti fosse stata la lettura di un libricino della Divina Commedia, nascosto quasi per miracolo, che meditava per sé e proponeva anche ai compagni di sventura, per continuare a vivere e riconquistare la speranza. Per noi giovanissimi, da poco usciti dalla guerra e a contatto con i racconti vissuti dell’immane tragedia, o a conoscenza dei fatti legati al processo di Norimberga, quella del prof. Calistri era una bella lezione di vita.⁴⁶

La carriera scolastica di Calistri si concluse il 30 settembre 1975. Seguirono, come accennato, anni di impegno culturale, avendo aderito il Professore già nei primi tempi della sua vita folignate a diversi sodalizi per lo sviluppo e la diffusione della Letteratura e dell’Arte: l’Accademia Fulginia; il Rotary; gli Amici della Musica; le Marie Cristine; la Pro Foligno. Fu presidente del comitato folignate della Società Dante Alighieri e numerose *lecturae Dantis* offerse alla città e all’Umbria intera dagli anni Sessanta al 2012, quando ormai novantaseienne lesse e commentò alla platea dell’Università per Stranieri di Perugia il X dell’Inferno.

Il 30 giugno 2021, giunto ormai il settimo centenario della morte di Dante ed esattamente sessantesimo della fondazione della seconda Accademia Fulginia di Lettere Scienze e Arti, Antonio Calistri è stato pubblicamente ricordato in Palazzo Candiotti dal professore Attilio Turrioni, che ne ha in particolare evidenziato «l’energia simpatetica che si stabiliva tra Lui e gli studenti» e la capacità nelle *lecturae Dantis* di cogliere senza ombra di

⁴⁵ Coccia, *Antonio Calistri*, op. cit., p. 820.

⁴⁶ Emma Ugocioni Papi, *Simpatichi quegli anni*, in Antonio Nizzi, Daniela Zappelli, *Il liceo classico comunale dal Fascismo alla Repubblica*, Foligno, 2002, p. 200.

strumentalizzazioni «quanto di attuale e di eternamente valido contiene la pagina della Commedia».

Maurizio Coccia



Ritratto a matita di Dante Alighieri eseguito da Michele Benedetti Placchesi durante la prigionia in Germania, tratto da M.E. Benedetti Placchesi (a cura di), Resistere goccia a goccia. Diario di prigionia a Wietendorf, Foligno, Orfini Numeister, 2015, p. 249.

DANTE OGGI AL TEMPO DEL COVID

INSEGNANTI E STUDENTI A CONFRONTO

Volevo ringraziare innanzitutto i miei due colleghi, i professori Maurizio Coccia e Cecilia Tacchi, per avermi coinvolto in queste Serate dantesche. Dopo i loro interventi, il mio sarà ben poca cosa. Mi sento il nano che due giganti hanno voluto sulle loro spalle, e di questa stima li ringrazio immensamente. Sono parecchi anni che insegno, e da una decina a questa parte “*sperimento*” nelle classi seconde che di volta in volta mi si affidano, la lettura della Divina Commedia. Per intraprendere l’analisi del testo poetico che il programma propone, infatti, invito i ragazzi a leggere con me alcuni canti che scelgo per loro. Ogni volta lo propongo come un esperimento, e ogni volta lo introduco scusandomi con loro nel caso trovassero difficile questo tipo di approccio alla poesia. Perciò gli dico che sarà un tentativo e che se loro non se la sentono, si tornerà poi all’analisi dei testi proposti dalle Antologie (che comunque utilizziamo in parallelo).

Arriva sempre il momento dell’anno in cui gli chiedo di scegliere, e loro puntualmente desiderano continuare con la Divina Commedia. E una sorpresa ogni volta, e ciò conferma quanto sentano attuale il messaggio di un uomo vissuto settecento anni fa. Questa volta ho aumentato le mie attese, e anche le pretese, proponendolo di recente in due classi prime dell’Ite Scarpellini, poiché Dante era l’autore de “*i Colloqui Fiorentini*” dello scorso anno scolastico.

Quando inizio a spiegare, chiedo ai ragazzi il grande sforzo di tentare di guardare il mondo con gli occhi di Dante cercando, per quanto possibile, di comprendere la mentalità di quel mondo lì. Rispettare una certa visione del mondo e cercare di comprenderla, sono le condizioni per poter “*Ascoltare*” Dante.

Così, quel *Piè fermo* del canto primo dell’Inferno, che *sempre era il più basso*, non dice solo che Dante sta salendo un monte, ma se il piè fermo, in un mondo cavalleresco che sa ben usare la spada, è il piede sinistro (chi oggi pratica scherma lo sa bene), Dante ci sta dicendo di essere zoppo. Sta cercando la via di uscire dalla selva e sale il monte “*Si che il piè fermo sempre era il più basso*”; ci dice dunque che è zoppo. Ma perché? Zoppicare, essere imperfetti fisicamente, è il modo di denunciare anche una ben più complessa bruttura, che è quella dell’anima, di chi si perde nella selva oscura.

Se tutto il mondo di Dante è carico di *Simboli*, allora simbolica è anche la ripetizione di certi suoni. Facciamoci caso. Nella seconda terzina del primo canto leggiamo: “*esta selva selvaggia e aspra e forte*”. A rileggerla più volte e a voce alta ci si accorge che quel suono che si ripete, la esse in quasi tutte le

parole, imita il movimento di un serpente che si insinua e striscia in questa selva oscura. E serpente sappiamo bene anche noi a cosa associarlo. E' bastato un suono per evocare che quel luogo di morte è portatore di perversione e dolore.

Il centro di questo viaggio nel tentativo di comprendere i meccanismi del cuore e della mente da parte di Dante è proprio l'uomo, in particolare l'uomo in viaggio verso Dio. Se parla dell'uomo, credo fermamente nel fatto che ha qualcosa da dire a me ora.

Per farvi capire questo *Incontro con l'Autore* ho scelto il canto II del Purgatorio. L'ho scelto perché in qualche modo mi colpisce alla luce del momento presente.

Dante e Virgilio sono appena giunti sulla spiaggia del Purgatorio. *"Tra l'inferno e la montagna del Purgatorio che è il Regno della Salvezza, c'è come una spiaggia di sosta, di consolazione dalle stanchezze e dall'affanno sofferti"*. In questo luogo, infatti, Dante trova proprio consolazione nell'incontro con l'amico e musico Casella, che gli va incontro abbracciandolo e al quale chiede di cantare per lui.

"Quello con Casella è solo il primo di molti incontri con amici artisti che segnano il purgatorio- Qui amicizia e arte saranno solidamente presenti. Qui infatti troviamo tutto ciò che è umano nel miglior senso del termine: dolcezza di sentimenti, speranza, pietà, devozione. Stima. Qui l'amore, non la giustizia, è la misura del peccato".

All'uscita dall'Inferno, succede che Dante incontra un amico. Lì per lì non lo riconosce ma è l'amico che lo precede, e che gli va incontro abbracciandolo. Di cosa si ha bisogno quando si esce dal proprio inferno? Dell'abbraccio di un amico, e non di uno qualsiasi. Casella, infatti, era solito mettere in musica i versi di Dante. Perciò Dante gli chiede di cantare per lui. Ha bisogno di un dolce ristoro, dopo le fatiche e il dolore provato in quel luogo senza stelle da cui proviene. Noi tutti, uscendo dopo i vari lockdown, abbiamo fatto lo stesso. Abbiamo cercato l'abbraccio di un amico, specialmente di quello che *"porta la nostra musica dentro di sé"*.

Ecco, è su questo punto che lascio la parola ai ragazzi, su questo punto ho chiesto loro di confrontarsi con Dante e cercare di capire che cosa ha da dire loro, oggi.

Così hanno scritto alcuni miei alunni:

"Anche io come Dante spesso mi sento spenta e perciò ho bisogno di un amico che mi ricordi le parole della canzone che ho nel cuore, che ogni tanto stento a ricordare; è quello che Casella fa con Dante. Ricordarsi della musica che abbiamo dentro è un modo per sentirsi vivi e leggeri. Uno dei momenti più brutti per me è stato il periodo del lockdown. Una volta uscita di casa, anch'io non

vedevo l'ora di rivedere le mie amiche per dar loro un grande abbraccio e poter cantare insieme".

O ancora: "L'esilio di Dante è solitudine, come quando siamo rimasti ognuno nelle proprie case. Anche noi all'improvviso non avevamo più niente: niente scuola, niente sport, niente amici, niente compagnia. E' stato un esilio, non dalla nostra patria, ma dalle nostre abitudini".

Eppure, "Dante prende la forza dalla stima che ha nelle sue guide", ed è per rivedere Beatrice, "per tornare dal suo affetto più caro, che compirà questo viaggio". Così anche noi abbiamo bisogno di ricominciare a sperare e a progettare.

O ancora: "Dante ha ben chiaro lo scopo per cui scrive la sua opera: come dice lui stesso, vorrebbe "removeo viventes in hac vita de statu miseriae et perducere ad status felicitatis", cioè vorrebbe togliere noi viventi da una condizione di miseria, di peccato e tristezza, e accompagnarci verso la beatitudine. Dante vuole quindi farci intraprendere questo viaggio con lui, vuole renderci consapevoli di cosa l'uomo può essere capace di fare nel momento in cui raggiunge l'apice dei suoi limiti, e trova la libertà. Chiunque legga la Divina Commedia, non si aspetta niente meno di questo".

"All'uscio del mio Inferno anch'io intravedevo le stelle. Quelle stelle erano i miei amici, che hanno "sempre cantato per me, "ricordandomi di non mollare mai. Anche per me, come per Dante, un amico è tale se ha dentro di sé la tua canzone, ed è cantando per te che ci sarà sempre, anche nel momento del bisogno".

La vita non è nulla di diverso da un eterno limbo, un continuo vagare fra la beatitudine e la dannazione eterna. Gli uomini non sono altro che corpi, colmati da silenzi, ed hanno anime che forse li hanno abbandonati ancor prima della loro nascita. La vita non è nulla di diverso da un giardino dove al posto dell'erba alta e fresca vi sono delle spine. E se siamo stati sottratti al nulla, per il fatto stesso che esistiamo, siamo una cosa grande. L'unica cosa certa, forse, è il dolore.

Ci vuole forza per ignorare il dolore, continuare a vagare nella vana speranza di dare un senso a tutto ciò. Forse la vita un senso nemmeno lo ha, in effetti. Dobbiamo vagare oltre con la mente, visitare mondi alternativi ed alle volte proibiti per sentirci a casa.

Forza. "Forza" è quello che chiediamo, "forza" è quello che vogliamo. Perché il limbo può divenire giungla dove i deboli possono soccombere. E non è debole chi soffre, ma chi non cerca un motivo per smettere di soffrire. Lottare, che si

faccia contro terze persone o contro se stessi, è necessario. Non si può continuare a vivere senza uno stimolo, senza una forte emozione che ci ricordi di essere vivi.

Ci chiediamo se si può uscire dal limbo, o se si debba trovare un posto felice pur restando sospesi. Un sorriso, un abbraccio o una carezza: semplici gesti possono diventare una specie di luogo astratto ma perfetto. Ognuno di noi ha una battaglia da portare avanti e mille racconti di guerre vinte di cui parlare, davanti ad una fiamma calda ed ardente, in una triste e fredda notte invernale. Anche le battaglie più piccole, sommate le une alle altre, diventano imprese straordinarie. "Guerriero" non è solo chi continua a vivere nonostante una malattia, "guerriero" è chi trova la forza di sorridere anche durante i giorni più bui. E sono quei sorrisi la cosa più bella che ci viene regalata, il bene che noi stessi troviamo all'interno di una giornata che non viene sprecata.

Nella nostra esperienza anche noi abbiamo avuto a che fare con una selva oscura. Per trattar del ben ch'io vi trovai vi parleremo della depressione e di tutti gli sforzi che qualcuno fa per poter sorridere. Vi parleremo del dolore, dell'ansia costante e di come le medicine aiutino a non crollare. Medicina importante è anche l'amore. L'amore più importante, però, è quello che proviamo per noi stessi. Nessuno ci amerà se non saremo i primi a farlo e noi, pur essendo apprezzati da un'infinità di persone, finiremo sempre col disprezzare il nostro riflesso allo specchio. Non tutti, però, sono in grado di amarsi. Per amare serve tanto tempo, per smettere di farlo purtroppo no. Dante si ama, lui ha piena stima di se stesso. Preferisce stare in esilio piuttosto che scusarsi per un errore che non reputa di aver commesso. Solo Davanti a Beatrice abbassa lo sguardo mentre lei lo rimprovera per aver perso tempo e si sottovaluta, perché è quello che gli dice lei.

*"Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
non sapei tu che qui è l'uom felice?"*

Di Dante ci colpisce la sua immensa forza di volontà e la capacità di credere fortemente in qualcosa. Quel Qualcosa per lui si chiama Dio. Eppure Dio nessuno lo ha mai visto, non lo si percepisce, non lo si vede e non ci si può parlare. Dante ci crede lo stesso, è una forza che lo spinge ad andare avanti, fino a fargli abbracciare il suo esilio su questa terra.

*"...fede è sustanza di cose sperate
e argomento de le non parventi;
e questa pare a me sua quiditate"*

Se uscire dall'Inferno è stato possibile a lui, forse lo è anche per noi.

Concludo con un ultimo intervento sempre frutto di questo lavoro di paragone, di riflessione. Con e Sull'autore da parte di uno studente, che scrive: *“se attraversiamo i nostri inferni e purgatori personali con l'onestà che ci fa vedere il poeta, allora saremo capaci di compassione nei confronti degli altri, soffriremo e piangeremo con loro. Scopriremo quanto sia più bello amare il prossimo e avere misericordia, piuttosto che giudicare. Solo così il dramma umano si tramuta in comoedia a lieto fine. Perché in fondo gli altri siamo noi”*.

Maurizia Berardi

Con gli studenti: Vanessa, Aurora, Tatiana, Sofia, Nicolas, Layla, Gabriele,
Nicole, Erica

LA DIVINA COMMEDIA E I NUOVI LINGUAGGI

“Cosa c’è, dopo?”

Con la *Divina Commedia*, Dante nel XIV secolo risponde a questa domanda, fornendo una precisa visione dell’aldilà, gerarchizzata e ordinata, in linea con il tentativo della filosofia medievale di conciliare il sapere dei Classici con la verità rivelata nei testi sacri del cristianesimo, operazione non facile dato che il mondo classico e quello cristiano, in virtù dei loro valori etici, non hanno di conseguenza la stessa idea di aldilà.

A questo aggiungiamo che anche nel mondo classico bisogna operare delle distinzioni, visto che tra la visione greca e latina c’erano differenze. In proposito, la prof.ssa Silvia Romani, autrice con Tommaso Braccini del libro *Una passeggiata nell’Aldilà in compagnia degli Antichi*, sostiene che “leggendo il sesto canto dell’Eneide virgiliana, quello dedicato al viaggio dell’eroe nel regno dei morti, si avverte chiaramente sin da subito l’”alito” di Omero”, ma poi “Virgilio compie una vera e propria rivoluzione prospettica quando ci descrive il “suo” mondo al di là della morte. Fanno, per esempio, la loro comparsa i colpevoli puniti e ci troviamo di fronte a un paesaggio variegato, in cui ciascuno occupa il posto che la vita mortale gli ha garantito. [...] Nell’Oltretomba omerico, invece, una specie di annientamento democratico cala sui fantasmi dei trapassati: i grandi, gli eroi, convivono con i piccoli, con le persone da nulla. Così sembra non contare nulla ciò che si è stati in vita; la destinazione finale è, per tutti, la stessa: un regno grigio di nebbia. Odisseo, nell’Odissea, non scende nell’universo dei trapassati; si accosta semplicemente ai confini di un mondo in cui non ha nessuna intenzione di entrare”. Inoltre si trattava, per i Greci, di un mondo scarsamente delimitato, visto che “accanto all’Oltretomba omerico, troviamo le isole dei beati, disperse in un altrove senza geografia ai confini del mondo. Incontriamo il Tartaro al centro della terra; l’Aldilà descritto da Platone nella Repubblica in cui le anime non sostano definitivamente ma si preparano a una rinascita⁴⁷”.

Quella di Dante non è dunque la prima opera a cercare di raccontare il mondo ultraterreno: ricordiamo la discesa agli Inferi di Ulisse nell’XI canto dell’*Odissea* e quella di Enea nell’Averno nel VI dell’*Iliade*, il mito di Orfeo narrato sia da Virgilio nel quarto libro delle *Georgiche* che da Ovidio nel X libro delle *Metamorfosi*, la *Visione di san Paolo* (il testo è del V secolo d.C.)

⁴⁷ Da un’intervista in: <https://www.lettture.org/una-passeggiata-nell-aldila-in-compagnia-degli-antichi-silvia-romani-tommaso-braccini>.

citata dallo stesso Dante (*Inf. II, vv. 28-32*), il *Purgatorio di San Patrizio* (XII-XIII sec.) del monaco Enrico di Saltrey, prima opera in cui il Purgatorio compare come “terzo luogo” dell’aldilà, la *Visione di Tundalo* o *Visio Tungdali* (XII sec.) in cui è narrato il viaggio ultraterreno del cavaliere irlandese Tundalo, la *Navigazione* di san Brandano (IX-X sec.) che descrive - siamo ancora in Irlanda - il viaggio del santo e dei suoi compagni alla ricerca della Terra Promessa dei Beati, il *Libro della Scala* (di cui rimangono traduzioni del XIII secolo) che racconta l’ascensione al cielo di Maometto presentando notevoli analogie con il capolavoro di Dante e infine il *Libro delle Tre Scritture* di Bonvesin da la Riva e *De Ierusalem coelesti* e *De Babilonia civitate infernali* di Giacomino da Verona (entrambi autori del XIII-XIV sec.).

Comunque è evidente che il poema dantesco è quello che maggiormente ha lasciato un’impronta nell’immaginario collettivo e nel modo in cui la cultura occidentale ha tentato nei secoli successivi di dare una forma, una sostanza concreta ai tre regni dell’oltretomba. Non sorprende se da subito alcuni artisti hanno provato a dare alla narrazione della *Commedia* colori e tratti grafici reali, inserendoli all’interno delle prime copie manoscritte, in modo che i versi fossero accompagnati dalle immagini. Uno di questi è il *codice Yates Thompson*, che deve il nome all’ultimo proprietario che lo donò nel 1941 alla British Library; fu realizzato tra il 1444 e il 1450 per volontà del re di Napoli Alfonso V e contiene tutte e tre le cantiche del poema dantesco. Gli artisti che furono chiamati ad operare le 115 scene miniate furono i senesi Priamo della Quercia, che si occupò delle prime due cantiche, e Giovanni di Paolo che si occupò del Paradiso.

Tuttavia il primo vero grande ciclo illustrativo è quello del celebre pittore Sandro Botticelli, che si era già cimentato con un’opera letteraria, dato che nel 1483 aveva dipinto quattro scene della novella di *Nastagio degli Onesti* di Boccaccio. La sua raffigurazione del viaggio dantesco a noi pervenuta è costituita da 92 disegni (su 100 previsti) prodotti tra il 1480 e il 1495; di questi, però, solo uno è completo ed è quello che rappresenta la voragine infernale.

Successivamente, tra il 1586 ed il 1588, l’artista marchigiano Federico Zuccari elaborò 88 fogli che andavano ad illustrare la *Commedia*; in essi è evidente il rispetto del canone dell’imitazione dei classici, tipico del tardo Manierismo. Nel tempo in poche occasioni sono stati esposti al grande pubblico e quindi noti a lungo solo tra gli specialisti del settore; la loro riscoperta è recente: è oggi possibile vederli in una visita virtuale collegandosi al sito della Galleria degli Uffizi, che li ricevette in dono nel 1738.

Sarà il francese Gustave Doré a disegnare tra il 1861 e il 1868 ben 136 tavole che illustreranno gli episodi narrati nella *Commedia* e che troveranno grande diffusione e altrettanto consenso tra i lettori. Come vedremo, esse eserciteranno una profonda influenza su tutti coloro che in seguito si accosteranno alla *Divina Commedia* o che da essa trarranno spunto per opere in cui l'impatto visivo è predominante, come fumetti, film e videogiochi, cioè i nuovi linguaggi del XX secolo.

È la sera del 28 dicembre 1895. Al Salon indien del Grand Café in Boulevard des Capucines a Parigi è prevista la prima esibizione pubblica del cinematografo: "Io e gli altri invitati ci trovavamo di fronte a un piccolo schermo, simile a quelli che usavamo per le proiezioni con la lanterna Molteni, e dopo qualche istante comparve una fotografia ferma della piazza Bellecour di Lione. Un po' stupito mi girai verso il mio vicino per dirgli: 'E ci hanno scomodati solo per farci vedere delle proiezioni? È da più di dieci anni che ne faccio'. Non avevo neanche finito di parlare, quando vidi avanzare verso di noi un cavallo che trainava un furgone, seguito da altre carrozze, poi da passanti. Insomma, tutta l'animazione di una strada. Di fronte a quello spettacolo restammo ammutoliti, a bocca aperta, meravigliati oltre ogni dire⁴⁸". A parlare è il prestigiatore Georges Méliès folgorato dalle potenzialità del cinema e da quel momento in poi regista di opere come *L'homme orchestre* (1900), *Voyage dans la Lune* (1902), *Royaume de fées* (1903) in cui l'uso di riprese multiple, fondali neri, arresti della macchina da presa, sovrimpressioni e dissolvenze costituisce di fatto il primo esempio di "effetti speciali". Le possibilità espressive del linguaggio cinematografico appaiono da subito notevoli. Certo non c'è ancora il sonoro, per il quale bisognerà attendere il 1927 con *The jazz singer*, ma i mezzi per provare a raccontare il "meraviglioso" che è contenuto nel poema di Dante, e dare a questo "meraviglioso" il dinamismo dei movimenti, ci sono.

Così nel 1911 i registi Adolfo Padovan e Franco Bertolini provarono a nobilitare il cinema, ancora lontano dall'essere considerato "arte", unendolo alla letteratura, cimentandosi nella produzione per la Milano Films del lungometraggio *L'Inferno*. All'epoca fu distribuito ed ebbe successo anche all'estero: d'altronde il ricorso agli effetti speciali allora possibili e alle didascalie che introducono le varie scene conducono con efficacia lo spettatore attraverso i cerchi del mondo sotterraneo. La recitazione degli attori è tipica dell'epoca ma funzionale alla narrazione, così come lo sono alcuni flashback, presenti effettivamente anche nel testo originale: il libro "galeotto" di Paolo e Francesca e la reclusione nella torre della "Muda" del

⁴⁸ E. Toulet, *Il cinematografo - invenzione del secolo*, Trieste, Ed. Universale Electa/Gallimard, 1994, pagg. 14-15.

conte Ugolino e dei suoi figli. Osservandone le scene e la disposizione di soggetti e particolari, spesso capita di vedere analogie con le tavole di Doré: si osservino, tra gli altri, i fotogrammi dedicati a Minosse, i lussuriosi, Cerbero e Ciacco, Pluto, Farinata degli Uberti, Gerione, Caifa, Bertran de Born, il gigante Anteo, Bocca degli Abati, Lucifero.

Ma trasportare la *Divina Commedia* in un'altra opera, usando i linguaggi di un'altra arte che non sia quella poetica è rischioso. Ci si confronta con un capolavoro e la possibilità di scivolare nell'arbitrario, in operazioni filologicamente poco corrette è alto. Gli esempi di film che non sono riusciti a rendere giustizia al testo letterario da cui derivano sono innumerevoli. *L'Inferno* di Padovan e Bertolini ha un senso in quanto prodotto pionieristico e didascalico di un'epoca in cui il cinema scopre se stesso. Con il passare degli anni, l'avvento del sonoro, l'affinarsi delle tecniche narrative e l'evoluzione degli strumenti tecnologici a disposizione dei registi hanno forse reso l'accostarsi al capolavoro dantesco ancora più ostico, in quanto la critica e il pubblico sono meno inclini a scusare le imperfezioni, le sbavature e gli errori, data l'attuale abbondanza di soluzioni e mezzi a disposizione. Sicuramente la computer graphic, il fotorealismo delle animazioni realizzate con l'aiuto di workstation per l'editing video di oggi permetterebbe una rappresentazione vivida, coinvolgente dell'aldilà dantesco, ma poi quanto di quello che vedremo sullo schermo colliderebbe con quanto immaginato a partire dalla lettura del testo? Oltre a ciò, credo sia da considerare del sano timore reverenziale nei confronti di quello che è uno dei massimi capolavori della nostra letteratura.

E così di film che raccontano la *Divina Commedia* non ce ne sono altri e, se lo fanno, lo fanno solo indirettamente, attraverso più prudenti citazioni o spunti: è il caso di *What dreams may come* (1998), in italiano *Al di là dei sogni*, e di *Inferno* (2016), tratto dall'omonimo romanzo di Dan Brown: in quest'ultimo Dante, la mappa dell'Inferno di Botticelli, la maschera funeraria di Dante (mai realizzata e quindi quella che si vede è un falso del 1915), il XXV canto del Paradiso non sono altro che pretesti per trasportare il lettore, e quindi lo spettatore, in un thriller. Il protagonista, il prof. Langdon, cerca di impedire la diffusione di un virus creato in laboratorio da uno scienziato pazzo (appassionato dantista) che renderebbe sterile un terzo dell'umanità. Fine del malvagio di turno è evitare il sovrappopolamento e quindi il collasso del pianeta per mancanza di risorse. Intrighi, arte, vicoli e situazioni descrivono più l'Italia immaginata da alcuni stranieri che non quella reale.

Il titolo del primo film è invece una citazione shakespeariana dell'Amleto, più precisamente del famoso monologo del "to be or not to be"; il film è legato ai contenuti del romanzo omonimo di Richard Mateson e racconta in chiave contemporanea il viaggio nell'aldilà del protagonista Chris, interpretato dal compianto Robin Williams, alla ricerca dei suoi cari

scomparsi e impegnato nella salvezza dell'anima della moglie morta suicida. Nell'oltretomba visitato da Chris c'è quindi spazio sia per un Paradiso che per un Inferno che ben si adattano a qualsiasi credo lo spettatore abbracci, ma mentre le immagini del primo spesso esulano da suggestioni dantesche, nel secondo queste sono un po' più presenti, anche se accennate: c'è una sorta di Virgilio che accompagnerà Chris e suo figlio alla ricerca della madre negli inferi, c'è un corso d'acqua da cui affiorano corpi che si aggrappano alla nave su cui viaggiano i protagonisti che ricorda l'episodio di Filippo Argenti, c'è un ingresso infernale che incute spavento, ci sono una serie di teste che sembrano affiorare dal terreno come se questo fosse gelato e su cui bisognerà camminare e, infine, il relitto di una nave chiamata poco casualmente "Cerberus". Deboli echi della *Divina Commedia*, ma nulla di più.

Vorrei ora spostare lo sguardo sull'Italia del secondo dopoguerra e su un altro mondo, quello del fumetto. Da noi il giornalino di *Topolino* approdò nel 1930 e sopravvisse anche alla censura antiamericana del fascismo, per interrompere le pubblicazioni nel 1943 e poi riprenderle nel 1945. Conteneva in prevalenza storie tradotte da quelle americane, ma la Disney italiana cominciò nel tempo a produrne anche di originali e così nel 1949 lo sceneggiatore Guido Martina e il disegnatore Angelo Bioletto realizzano il primo esempio di parodia in salsa Disney ideato in Italia: *L'Inferno di Topolino*.

L'opera viene pubblicata per la prima volta in sei episodi, a partire dal numero del 10 ottobre 1949, terminando su quello del 10 marzo 1950. La storia immagina il viaggio negli inferi di Topolino nei panni di Dante e di Pippo in quelli di Virgilio. Ovviamente il pubblico a cui è destinata è quello dei bambini, eppure Martina a corredo della maggior parte delle tavole e a completamento di quanto espresso nei "balloon" propone rigorose terzine di endecasillabi, spesso prendendo in prestito anche formule dantesche. I peccatori descritti sono professori stretti di voti e iracondi, personificazioni di materie noiose come le "scienze e le letterature", scrittori e filosofi appresi a scuola e bersagliati ora, per contrappasso, dagli studenti. Questi ultimi, a loro volta, sono bacchettati nel loro marinare la scuola, nel fingere di essere ammalati per non andarci, nel rovinare i banchi delle aule. Oltre alla scuola trovano spazio, però anche le mode dell'epoca come ad esempio la "brillantina sui capelli" o le radiocronache sportive; ci sono poi avari che arrostitiscono nelle fiamme insieme a biglietti da diecimila lire che pur non essendo "falsi né di valor fiacco", per la carta che li compone valgono in realtà tutt'al più "dieci lire al sacco", fiammiferi dei Monopoli di Stato che non si accendono mai, il desiderio frustrato di vincere al Totocalcio, magari per colpa di arbitri venduti e puniti quindi come traditori. Durante il cammino, oltre a personaggi disneyani come Dumbo, Paperino e

Gambadilegno, i protagonisti incontrano anche Caronte, Cerbero, Flegiàs e attraversano ambienti e immagini tipici della *Commedia* come la selva oscura e quella dei suicidi (qui prudentemente sostituiti dai vandali), il deserto infuocato, la città dei diavoli e gli avelli roventi. In diverse tavole, anche qui è evidente il riferimento ad alcune atmosfere di Doré. È il finale della storia a riservare però una sorpresa: Dante in persona, indignato dello scempio che si sta facendo del suo capolavoro, minaccia di infilzare con una enorme penna stilografica i due autori del fumetto, ma a quel punto interviene Topolino che spiega al poeta fiorentino che Martina e Bioletto “l’han fatto per la gioia dei bambini!”. Di fronte ai sorrisi dei fanciulli che osservano la scena dalle nuvole, Dante non può che perdonare gli autori e nelle terzine conclusive Martina scrive:

Allora Dante racquetò il suo fiero
disdegno e disse al tristo scrittorello:
“Va! Porta il mio messaggio al mondo intero!
E riferisci che s’io mi fui quello
ch’un dì gridava, pieno d’amarezza:
‘Ahi, serva Italia, di dolore ostello!’
oggi affido al mio verso la certezza
d’una speranza bella e pura, e canto:
Oh, Santa Italia, nido di dolcezza...
O patria mia, solleva il capo affranto,
sorridi ancora, o bella fra le belle.
O madre delle madri, asciuga il pianto!
Il ciel per te s’accenda di fiammelle
splendenti a rischiararti ancor la via,
Sì che tu possa riveder le stelle!”

Quella del 1949 era un’Italia che faticosamente si rialzava dalle macerie materiali e soprattutto morali lasciate da una dittatura, da una guerra persa a cui ne era seguita una, altrettanto drammatica, civile. Il fatto che un fumetto coniugasse la *Divina Commedia* ed il mondo Disney per arrivare ai bambini di allora per esprimere un messaggio di speranza e fiducia nelle nuove generazioni, mi sembra degno di nota e commovente, quantomeno testimonianza del clima dell’epoca.

Nel 1987 Giulio Chierchini e Massimo Marconi proporranno, in tempi ben diversi e ad un pubblico spesso più abituato alla televisione che ai fumetti, *L’Inferno di Paperino*: quest’ultimo è il protagonista della storia che, nauseato dall’ “inferno” della società fatto da inquinamento ambientale ed acustico, traffico, burocrazia e incendi dolosi, si concede una vacanza presso il fiume Colorado. Mentre ne solca le acque in canoa, si addormenta leggendo

la *Divina Commedia* e nel sogno, accompagnato da Archimede Pitagorico nei panni di Virgilio, esplora un Inferno in cui sono punite le persone che si sono macchiate dei peccati sopra nominati e di altri più canonici come gola e avarizia. Rispetto al fumetto del 1949, quello qui tratteggiato è chiaramente un oltretomba più moderno, sia nella tematica attualizzata dalla tipologia dei peccati, che nei dialoghi, nei colori e nel tratto. La storia termina in modo rocambolesco, con Paperino inseguito dallo zio Paperone, arrabbiato con il nipote colpevole di aver rovinato con la sua canoa una redditizia gara di pesca da lui organizzata. In entrambe le opere c'è sicuramente il lodevole tentativo di far conoscere ai piccoli lettori personaggi, luoghi e meccanismi della *Divina Commedia* (pene e contrappasso), familiarizzando con l'opera, seppure con tutti gli adattamenti e le accortezze del caso.

Negli anni '90 sulla rivista cattolica per ragazzi *Il Giornalino*, venne riproposto (dato che le prime tavole furono pubblicate negli anni '70 su diverse riviste di fumetti di breve vita) a colori e in versione leggermente modificata *Dante* del fumettista senese Marcello Toninelli. L'iniziativa ebbe molto successo, tanto che all'autore fu poi chiesto di disegnare il *Purgatorio*, il *Paradiso* ed altri classici della letteratura.

"Il *Dante* di Marcello è la più completa tra le versioni a fumetti della *Commedia*, perché ripercorre tutte e tre le cantiche e presenta quasi tutti i personaggi che il poeta incontra nel suo viaggio. Con un taglio molto didattico, si sofferma a raccontare le vicende di Farinata degli Uberti, Bonconte da Montefeltro e gli altri in modo molto preciso, aiutando i lettori con schede di approfondimento. Con il suo fumetto, inoltre, Marcello riesce anche a spiegare i complicati concetti della teologia dantesca, come il peccato, il contrappasso e la redenzione, e a rendere chiare ai suoi giovani lettori le vicende storiche e politiche del 1300.

Ma Toninelli è prima di tutto un autore umoristico, e trasforma quindi il poema in un fumetto comico. Ogni striscia ha una battuta finale, sull'esempio delle serie umoristiche americane che uscivano regolarmente sui quotidiani e, in Italia, su riviste come *Linus* o *Eureka*. Per far ridere sfrutta sapientemente tutte le armi che ha a disposizione: giochi di parole, parodie di altre opere, elementi ucronistici, gag visive, tormentoni⁴⁹.

Ma il fascino del mondo dantesco ha toccato anche altre sensibilità e altre culture, come quella del giapponese Go Nagai (Nagai Kiyoshi), noto ai nati negli anni '70 per essere il creatore - tra gli altri - dei pioneristici "anime" di *Mazinga Z*, *Jeeg Robot* e *Goldrake*, cioè i cosiddetti "mecha", robot guidati da esseri umani. "Nagai è da sempre legato a doppio filo all'opera più

⁴⁹ *Fare commedia della Commedia. Il Dante umoristico di Marcello Toninelli*, di Alberto Brambilla, 23 Dicembre 2015; in: <https://www.fumettologica.it/2015/12/dante-toninelli-recensione/>

rappresentativa del Sommo Poeta Dante Alighieri. [...] La dualità tra bene e male è uno dei temi più ricorrenti della produzione nagaiana, che rispecchia appieno alcuni passaggi della *Divina Commedia*, dove lo stesso Dante si interroga sulla validità di alcune condotte di vita che, seppur a suo avviso rette, conducono comunque alcuni sventurati tra i gironi dell'Inferno⁵⁰". Uscita in prima edizione tra il 1994 ed il 1995, l'opera dell'artista giapponese, in bianco e nero, fonde il tratto tipico dei "manga" con le tavole di Doré: numerosissimi i richiami all'opera dell'autore francese in tanti episodi e perciò, tra tutti, si vedano gli episodi di Caronte, Minosse, Pluto, gli adulatori e Bocca degli Abati.

Così come per il cinema, anche nel campo musicale la trasposizione di romanzi e poesie o altri testi non è facile, ma in genere i risultati sono forse migliori: per limitarci all'Italia, si pensi al meraviglioso lavoro compiuto da Fabrizio De André con *La buona novella* (1970) e con *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971), rispettivamente ispirati ai Vangeli apocrifi e all'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, oppure ad Angelo Branduardi che, ottenuto il consenso dagli eredi (che in precedenza lo avevano negato addirittura a Van Morrison), ha cantato le poesie di William Butler Yeats nel suo *Branduardi canta Yeats* (1986), album ormai di culto tra i fan del "menestrello" di Cuggiono. Lo stesso Branduardi nel 2000 ha pubblicato un album in cui cantava san Francesco d'Assisi. Il lavoro era stato commissionato dagli stessi frati minori, chiedendo al musicista di utilizzare le "Fonti Francescane" e di osservare un certo rigore filologico. Il disco, a cui tra gli altri hanno partecipato anche Franco Battiato, Ennio Morricone e i Madredeus, contiene brani ispirati a testi come il *Cantico di frate Sole*, la *Regola bollata*, i *Fioretti* e le opere biografiche di Tommaso da Celano e di San Bonaventura da Bagnoregio (la *Legenda Maior*). Proprio quest'ultimo nella *Divina Commedia* è deputato, pur essendo francescano, a tessere l'elogio di san Domenico nel XII canto del *Paradiso*; nel canto precedente, in ossequio a una certa formula di cortesia, è san Tommaso d'Aquino, domenicano, a compiere l'agiografia di Francesco, ripercorrendo le tappe del suo percorso terreno e spirituale. E allora Branduardi ha deciso di mettere in musica anche questo canto in un brano intitolato *Divina Commedia, Paradiso, Canto XI*. Già dalla formalità del titolo si può intuire come in maniera tutt'altro che sprovveduta e sicuramente rispettosa dell'arte altrui, l'autore abbia preferito lasciare i versi danteschi intatti (operando una scelta ponderata tra quelli compresi tra il 43 e il 117), mantenendo le parole originali del poeta fiorentino, senza intervenire con modifiche, lasciando così

⁵⁰ Matteo de Marzo, prefazione a: Go Nagai, *La Divina Commedia - Omnibus*, Milano, Edizioni BD, 2014.

che la forza dei versi e del suono di un italiano antico, inserita in un accompagnamento armonico e melodico non troppo invadente, arrivasse intatta all'orecchio dell'ascoltatore.

Il nostro percorso arriva ora ad una forma di intrattenimento relativamente recente: il videogioco. D'altronde l'idea di un viaggio in un mondo fantastico, ben si presta a diventare materiale per avventure elettroniche. Grazie ad una potenza di calcolo dei processori sempre più grande ed una grafica sempre più realistica, si può dar vita ad un mondo degli Inferi affascinante e interattivo, in cui da osservatori si diventa addirittura protagonisti.

Una delle prime trasposizioni videoludiche della prima cantica fu *Dante's Inferno*, sviluppato nel 1986 dalla britannica Denton Designs e pubblicato dalla Beyond per Commodore 64. Nel gioco si vestono i panni di un generico viandante che deve attraversare l'Inferno, evitandone i pericoli pena un prematuro e frequente "game over", per riuscire a "riveder le stelle". La grafica è spartana anche per l'epoca, soprattutto nelle ambientazioni e nei personaggi, ma riesce ugualmente a rappresentare demoni, pene e dannati in maniera efficace, senza sbalordire: per i recensori della stampa specializzata dell'epoca era un gioco che meritava comunque un sette.

Dovremo aspettare il 2010 per incontrare di nuovo un videogioco ispirato alla *Commedia*. Realizzato dalla americana Visceral Games e pubblicato dalla Electronic Arts per Playstation 3, *Dante's Inferno* (ebbene sì: stesso titolo del precedente), basandosi liberamente sul capolavoro dantesco, mescola azione ed avventura e propone come protagonista un Dante addirittura nelle vesti improbabili di guerriero crociato che, utilizzando come arma la "Falce della Morte", affronta l'espiazione dei peccati commessi e l'Inferno con i suoi mostri e vari enigmi da risolvere, per salvare l'amata Beatrice dalle grinfie di Lucifero. Le creature e il design sono opera dell'artista Wayne Barlow, noto per aver collaborato in film come *HellBoy*, *Avatar*, *Aquaman* e *Pacific Rim*: il suo lavoro è originale e curato, ma anche lui paga pegno sia a secoli di codificazione di determinati ambienti e atmosfere dell'Inferno, sia a quanto già prodotto sul piano figurativo da autori precedenti. Per intenderci, anche qui i lussuriosi sono travolti dalla bufera infernale in movimenti che già conosciamo, Virgilio è diafano come è giusto che sia, Caronte, seppur trasfigurato, ha comunque "occhi di bragia", Minosse ha una lunga coda e così via. Lungo il cammino Dante incontra alcune anime che potranno essere redente, tra cui Francesca da Polenta, Ciaccio, Orfeo, Filippo Argenti, Farinata degli Uberti, il conte Ugolino della Gherardesca. Nei dialoghi spesso vengono citate le terzine della *Commedia*.

Per recensori e videogiocatori si trattava di un buon gioco, seppur minato da una certa ripetitività, soprattutto nei combattimenti, ma al di là di giudizi tecnici e ludici, ritengo opportuno sottolineare due aspetti.

Il primo è legato al “brand”, ma è necessaria una premessa: teniamo presente che solo in Italia l’industria dei videogiochi nel 2011 registrava un fatturato di 1,2 miliardi di euro⁵¹, quando il cinema si fermava a quota 661,54 milioni⁵². Nel mondo, all’epoca del lancio del gioco, il fatturato del mondo dei videogiochi toccava quota 62.7 miliardi di dollari. Oggi, complice anche la pandemia da Covid-19, “con 175 miliardi di dollari di ricavi e più di 2,7 miliardi di gamer in tutto il mondo, il 2020 è stato un vero *annus mirabilis* per l’industria dei videogiochi, che ha superato televisione, cinema e musica per prominenza industriale sul mercato dell’intrattenimento⁵³”. Alla luce di questi dati, se nel 2010 un’industria storica del settore come la Electronic Arts pubblica un gioco nel cui titolo (il “brand”, appunto) è evidente il legame tra un “certo” Dante e l’Inferno, è altrettanto chiaro che sapeva di non correre grandi rischi, nel senso che era sicura che a livello planetario qualsiasi acquirente, a prescindere da sesso, credo, età e nazionalità, sapeva già chi fosse quel Dante e perché fosse collegato all’Inferno, per cui non sarebbe rimasto disorientato al momento dell’acquisto e avrebbe vissuto una certa familiarità con diverse situazioni di gioco. Non sarà Pac-Man o Mario della Nintendo, ma anche nei videogiochi il nome di Dante offre certe garanzie.

Il secondo aspetto ha a che fare con la diffusione tra le nuove generazioni della conoscenza della *Divina Commedia*. Lungi da me l’idea di dire che giocare con *Dante’s Inferno* e leggere le terzine del testo sia la stessa cosa. Credo però che in ogni epoca esistano linguaggi che siano in grado di colpire maggiormente l’attenzione dei destinatari; d’altronde nessuno di noi oggi si spaventerebbe alla vista di un cortometraggio in bianco e nero che mostra l’arrivo di un treno alla stazione, pensando che sia reale. Eppure nel 1895 qualcuno lo fu.

In fin dei conti il mio primo approccio con Dante avvenne con i fumetti, con il citato *Inferno di Topolino*, una parodia letta - con curiosità - quando avevo otto anni.

Ma se il libro o il fumetto o il cinema non hanno più la forza attrattiva di un tempo e se quello dei videogiochi è uno dei canali attraverso i quali oggi si può dare ai ragazzi una prima sommaria (e certamente molto libera) idea di alcune situazioni dell’opera dell’Alighieri, allora ben venga. Se con il controller muoveranno sullo schermo un Dante un po’ macho che combatte i

⁵¹ Fonte: AESVI (Associazione Editori Sviluppatori Videogiochi Italiani, trasformatasi nel 2020 in IIDEA: Italian Interactive Digital Entertainment Association).

⁵² Fonte: ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali).

⁵³ A. d’Aquino, *Videogiochi, esplose il mercato con ricavi miliardari*, 25/04/2021 in: <https://www.adnkronos.com>.

demoni a suon di spada, ma nel frattempo impareranno da un colloquio con Virgilio nel girone dei violenti che “...poiché violenza si forza a tre persone, in tre gironi esso è distinto: violenza verso il prossimo, verso se stessi e verso Dio”, tanto di guadagnato.

Saranno poi il tempo, la scuola, la curiosità a svelare differenze e inesattezze, a fornire spiegazioni, a suggerire approfondimenti per accostarsi con la dovuta serietà e con una prospettiva più consapevole a questo capolavoro della nostra Letteratura.

Giovanni Manuali

TECNOLOGIA E SCIENZE MEDICHE NELLA *COMMEDIA* DI DANTE ALIGHIERI

*Solo da sensato apprende ciò che poscia fa d'intelletto degno*⁵⁴. Con queste parole Beatrice spiega a Dante che gli uomini sono in grado di comprendere soltanto ciò che apprendono attraverso l'esperienza e lo afferma in relazione al modo con cui il pellegrino incontrerà le anime beate in Paradiso: non nella loro sede abituale, l'Empireo, ma disposte nei cieli, così che l'uomo Dante possa comprendere, facendone esperienza, la differente intensità della beatitudine. Questo principio è condiviso da Dante stesso che lo applica nella *Commedia* per giungere allo scopo che si è prefisso, ovvero creare un poema didascalico. Didascalico però non in senso esclusivamente generale, cioè riportare la propria vicenda personale sul piano universale, come modello, come un *exemplum*, ma Dante si pone l'obiettivo di far percepire il più possibile con efficacia le situazioni e le sensazioni scaturite dal suo pellegrinare.

Ecco perché nella *Commedia* il sommo poeta inserisce tante similitudini, proprio per coinvolgere il lettore in profondità e tali similitudini sono ispirate dalla realtà diventando per noi fonte storica per la conoscenza di tanti aspetti della vita e della mentalità medievale. I filologi danteschi hanno contato nella *Commedia* circa seicento similitudini, cento tra queste sono relative alla tecnologia. In questo intervento mi limiterò a parlare di due strumenti tecnologici che sono nella *Commedia* più volte citati come termini di paragone, il mulino ad acqua e l'orologio meccanico, e descriverò le conoscenze tecnologiche relative alla lavorazione del ferro e le conoscenze mediche relative al sangue dedotte dalle immagini che Dante crea nella *Commedia* proprio per meglio farsi comprendere.

Il mulino ad acqua è uno strumento tecnologico non originale: era già ampiamente utilizzato nell'antichità classica. Dopo però la decadenza dell'età tardoantica e con la rinascita dell'XI secolo, in Italia si diffusero varie tipologie di mulino. Il discrimine tra queste era costituito dall'ubicazione della ruota, orizzontale o verticale, e dalla posizione dell'acqua rispetto alla ruota stessa.

⁵⁴ *Paradiso* IV, 41-42.

Nel XXIII canto dell'*Inferno* Dante prova a descrivere così il guizzo con cui Virgilio lo salva dai diavoli delle Malebranche trasportandolo di peso attraverso un crepaccio dal quinto al sesto cerchio: *Non corse mai sì tosto acqua per doccia/ a volger ruota di molin terragno / quand'ella più verso le pale approccia, / come 'l maestro mio per quel vivagno, / portandosene me sovra 'l suo petto, / come suo figlio, non come compagno*⁵⁵. L'immagine dell'acqua che colpisce le pale di un mulino ha lo scopo di rappresentare un movimento veloce, come molte delle similitudini relative alla tecnologia che Dante usa quasi nella totalità proprio per descrivere il moto.

Sicuramente il mulino che Dante ha in mente è un mulino a ruota orizzontale, in cui l'acqua viene forzatamente convogliata verso la ruota da una conduttura (doccia). Il movimento che si origina determina il moto circolare di un asse su cui sono imperniate due macine, una ferma e l'altra ruotante, tra le quali si inserivano i chicchi di cereale tramite un pertugio nella parte alta della macina superiore. Il mulino è definito *terragno* cioè di terra: questo tipo è infatti l'unico tra quelli esistenti all'epoca che può essere costruito lontano dal corso d'acqua a causa della presenza della conduttura che determina anche la forza e la velocità con cui l'acqua colpisce la ruota orizzontale, forza e velocità che sono inferiori invece in tutte le altre tipologie di mulino con ruota verticale⁵⁶.

D'altro canto l'archeologia medievale ha rilevato nelle zone di Lucca e Pescia un'alta percentuale di mulini di terra a ruota orizzontale, luoghi ben noti a Dante che soggiornò nella lucchesia⁵⁷.

Soltanto nel *Paradiso* Dante formula similitudini evocando i meccanismi dell'orologio meccanico. Questo strumento davvero rivoluzionario è corresponsabile della insanabile separazione che si generò progressivamente tra tempo religioso e tempo laico. Il tempo religioso era la dimensione condivisa fino a quel momento dagli uomini medievali, radicata sulla liturgia, mentre il tempo laico è quello che ha necessità di essere misurato con precisione perché su di esso si sviluppano tutte quelle professioni legate alla bottega e alla nuova borghesia e che si differenziano

⁵⁵ *Inferno* XXIII, 46-51.

⁵⁶ F. Silvestri, *La tecnologia nella Commedia di Dante*, Soc. Ed. Dante Alighieri, Roma, 2017.

⁵⁷ M. Messina, P. V. Mengaldo, I. Barsali Belli, *Lucca in Enciclopedia dantesca*, Treccani, 1970.

sempre di più dal lavoro agricolo⁵⁸. La necessità di precisione non poteva essere soddisfatta da orologi ad acqua o da meridiane: considerando, ad esempio, quest'ultimo strumento, è piuttosto ovvio notare che di notte o con il cielo nuvoloso la meridiana non funziona e la suddivisione delle ore non è la stessa in estate e in inverno.

L'uomo medievale ha così perfezionato negli anni sessanta del '200 i meccanismi e nel 1309 il primo orologio meccanico svettò sul campanile di S. Eustorgio a Milano, dove Dante lo vide qualche anno più tardi in concomitanza con la sua ambasceria all'imperatore Enrico VII che si trovava proprio a Milano⁵⁹. Da subito vennero installati orologi ad uso pubblico sui campanili o da privati sulle facciate dei palazzi signorili tanto da rendere i

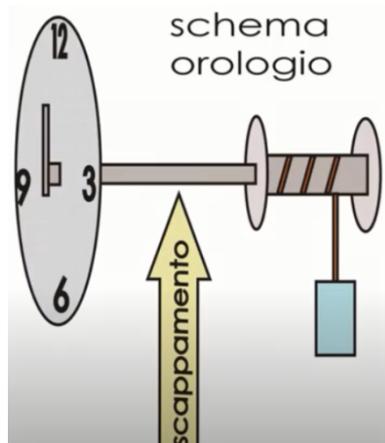


Figura 1 - Ipotesi di orologio meccanico. Frame da video "La rivoluzione dell'orologio medievale" di G. Mangione del 2017

lavoratori indipendenti dal ritmo della giornata scandito unicamente del sole.

Agli occhi di Dante questa invenzione, che rappresentava l'assoluta precisione dettata dall'armonia del movimento, è sembrata degna esclusivamente del Paradiso. La precisione dell'orologio meccanico era stata una conquista dell'ingegno umano poiché i meccanismi erano studiati da tempo.

Nella **figura 1** relativa allo schema ancora rudimentale di orologio si vede come il peso che, scendendo di moto rettilineo, grazie alla corda su cui è appeso, genera un movimento circolare che fa muovere le lancette. Ma a causa della forza di gravità, il peso non si muove di moto rettilineo uniforme, ma uniformemente accelerato e quindi l'effetto è che più il peso scende più le lancette girano velocemente.

Per superare questa anomalia, gli uomini medievali adottarono un sistema detto scappamento riportato nella **figura 2**. Si inserisce sull'asse di collegamento tra il peso e le lancette una ruota dentata, detta ancora oggi ruota caterina, e una verga con palette con un'angolatura ben calcolata alla cui estremità c'è una ruota oscillante che gira. Quando il peso scende per

⁵⁸ J. Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale*, traduzione italiana Torino, Einaudi, 1981, pp. 198-201.

⁵⁹ A. Barbero, *Dante*, Laterza, Bari, pp. 225-241.

opera della forza di gravità, la ruota dentata si muove fino a che il dente non incontra una delle palette della verga che ne frena il movimento. A causa della forza di gravità e del movimento della ruota oscillante, il dente riesce a superare la paletta e la ruota caterina si muove fino a fermarsi di nuovo quando un altro dente incontra la successiva paletta. Questo sistema di frenatura fa sì che il moto uniforme con cui il peso scende, non diventi accelerato, ma rimanga di velocità costante e perciò le lancette collegate all'asse si muovono sempre con lo stesso intervallo.

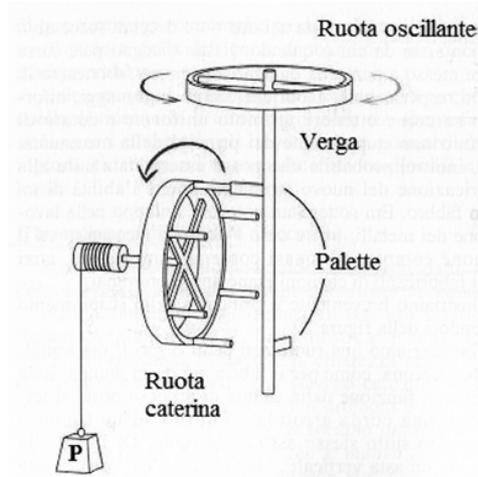


Figura 2 - Orologio meccanico con scappamento.
Da F. Silvestri, *La tecnologia nella "Commedia" di Dante*, Soc. Ed. D. Alighieri, Roma, 2017, p. 94.

Questa spiegazione rende molto più chiari i versi del canto X del *Paradiso*: *Indi, come orologio che ne chiami / ne l'ora che la sposa di Dio surge / a mattinar lo sposo perché l'ami, / che l'una parte e l'altra tira e urge, / tin tin sonando con sì dolce nota, / che ' ben disposto spirto d'amor turge; / così vid'io la gloriosa rota / muoversi e render voce a voce in tempra / e in dolcezza ch'esser non pò nota / se non colà dove gioir s'insempra*⁶⁰. In questo passo infatti con *l'una parte e l'altra tira e urge* Dante indica il dente della ruota caterina e la paletta che si incontrano urtandosi e spingendosi e il suono prodotto è

così armonioso degno di essere il termine di paragone del canto prodotto dalla prima corona dei sapienti nel sesto cielo del *Paradiso*.

La diversa velocità della ruota caterina e di quella oscillante, la prima più lenta, l'altra più veloce, diventano il termine di paragone adatto per descrivere la rotazione delle corone degli Apostoli nell'VIII canto del *Paradiso*: *E come cerchi in tempra d'oriuoli / si giran sì, che 'l primo a chi pon mente / quieto pare, e l'ultimo che voli; / così quelle carole, differente-/mente danzando, de la sua ricchezza / mi facieno stimar, veloci e lente*⁶¹.

L'ammirazione di Dante per la perfezione del meccanismo non è meno inferiore per chi ha la competenza di realizzarlo lavorando il metallo e il sommo poeta nella *Commedia* dà molti spunti tratti dalla vita quotidiana in

⁶⁰ *Paradiso* X, 139-148.

⁶¹ *Paradiso* XIV, 13-18.

cui ci dimostra le sue conoscenze relative all'arte della metallurgia. In particolare Dante evoca il colore del ferro incandescente per descrivere tutto ciò che nel poema è rosso vivo, fiammeggiante e l'insistenza su questo colore, che si ottiene soltanto dopo un processo di estrazione del minerale e di raffinatura, fa dedurre che Dante ha visto con i propri occhi il lavoro che si compie nella fucina del fabbro.

L'estrazione del ferro è una pratica conosciuta già dai primordi: questa consiste nel far reagire, grazie al calore, il carbonio contenuto nel carbone con il minerale contenente l'ossido di ferro in modo da eliminare l'ossigeno e ottenere ferro puro. Questo procedimento veniva svolto nell'antichità nel bassofuoco, cioè in buche scavate nel terreno in cui si adagiavano minerale ferroso, carbone con il fuoco e poi richiuse per favorire il processo di riduzione. Evidentemente però non è questo la metodologia che Dante descrive perché nel bassofuoco le temperature raggiunte non sono così elevate da rendere il ferro incandescente e poiché la fase più calda del procedimento è non visibile perché avviene nella buca. Quindi è evidente che Dante ha potuto osservare il ferro incandescente nella fucina del fabbro in cui le operazioni erano compiute senza nulla di non visibile. In particolare, per la fase dell'estrazione del ferro e della raffinatura (il martellamento del pezzo alternato al riscaldamento nella fornace), il minerale raggiungeva temperature molto alte da renderlo incandescente. Le fucine dei fabbri erano molto diffuse nelle città medievali, a portata di qualsiasi osservatore. Così il ferro rovente è utilizzato per rendere la sensazione cromatica che Dante prova alla vista della città di Dite: *E io: "Maestro, già le sue meschite / là entro certe ne la valle cerno, / vermiglie come se di foco uscite / fossero"*⁶². E anche per evocare il colore fiammeggiante dell'Angelo della Temperanza - *...e già mai non si videro in fornace vetri o metalli sì lucenti e rossi...*⁶³ - o la sensazione di chiarore del sole: *Io nol sofferarsi molto, né sì poco, / ch'io nol vedessi sfavillar dintorno, / com' ferro che bogliente esce del foco*⁶⁴.

La sensazione visiva che Dante ci vuole offrire attraverso il fuoco rovente è diversa da un'altra sensazione visiva che è quella del sangue. Il sangue⁶⁵ è per Dante l'umore più importante tra i quattro che costituiscono la teoria degli umori cui il sommo poeta aderisce. Egli infatti condivideva con Galeno

⁶² *Inferno* VIII, 70-74

⁶³ *Purgatorio* XXIV, 137-138.

⁶⁴ *Paradiso* I, 58-60.

⁶⁵ Il testo di riferimento per l'approfondimento sulle conoscenze mediche di Dante è L. Giuffrè, *Dante e le scienze mediche*, Zanichelli, Bologna, 1924.

l'idea che l'uomo fosse costituito da quattro umori: sangue, bile gialla, bile nera e flemma. I medievali vedevano in questi quattro liquidi una corrispondenza con gli elementi costitutivi del mondo - aria, acqua, fuoco, terra - anch'essi nel numero di quattro, a sancire una perfetta corrispondenza tra mondo e individuo.

Ognuno degli umori era il corrispettivo di un organo (sangue-cuore, bile gialla-fegato, bile nera - milza, flemma- testa) e di un carattere: l'uomo con eccesso di sangue era il passionale, quello con eccesso di bile gialla era collerico e istintivo, quello con eccesso di bile nera era malinconico e triste e quello flemmatico era lento e pigro.

Il sangue però rimane nella *Commedia* l'umore più importante e Dante conosceva anche la differenza tra sangue venoso e sangue arterioso, pur non utilizzando ancora il termine arteria, ma impiegando senza discriminare il termine vena. Infatti nel canto I dell'*Inferno* Dante, cercando aiuto in Virgilio a causa della visione della lupa dice *ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi*⁶⁶ dove, per *poli* si intendono proprio le arterie, ovvero i vasi sanguigni che pulsano. Le conoscenze mediche medievali non erano tutte concordi nell'affermare che anche nelle arterie scorresse sangue poiché nei cadaveri le arterie risultano vuote, ma nei corpi vivi queste sembrano pulsare, per cui i medici antichi sostenevano che in esse scorresse lo spirito vitale, lo pneuma. Dante invece nella *Commedia* ci fa comprendere che conosceva perfettamente la differenza tra sangue arterioso e sangue venoso, infatti nel canto XIII dell'*Inferno* il pellegrino strappa un ramoscello dalla pianta in cui è rinchiusa l'anima del suicida Pier Delle Vigne e da questa esce *sangue bruno*⁶⁷, cioè arterioso. Mentre alle soglie del Purgatorio, Dante incontra l'Angelo guardiano e supera tre gradini, che simboleggiano le tre fasi della confessione, e l'ultimo di questi è *sì fiammeggiante come sangue che fuor di vena spiccia*⁶⁸, quindi un sangue rosso vivo e che esce con violenza. Il sangue arterioso è rosso acceso e il sangue rosso scuro è quello venoso, di questo Dante è certo. Ciò di cui non abbiamo certezza è la sua conoscenza del meccanismo che regola la circolazione sanguigna, probabilmente egli aveva sposato l'idea di un flusso e reflusso dal cuore alle altre parti del corpo.

Il sangue è così perfetto per Dante che ha la straordinaria capacità di dare vita, come è detto nel canto XXV del *Purgatorio* da Stazio. Il poeta afferma che il sangue che viene messo da parte e non assorbito dalle vene, apprende

⁶⁶ *Inferno* I, 88-90.

⁶⁷ *Inferno* XIII, 31-34.

⁶⁸ *Purgatorio* IX, 100-102.

la virtù informativa, cioè quella di dare forma agli organi, e, ancora più purificato, *ancor digesto*, si unisce al sangue femminile per dare vita al feto⁶⁹ in cui si plasmano gli organi e l'anima vegetativa, cioè la parte vivente, la prima a formarsi, delle tre anime di cui è permeato l'uomo.

Le numerose conoscenze mediche di Dante sono disseminate nella *Commedia* e svelano una certa propensione questa scienza ancora ai primordi. In effetti Dante ha sempre avuto a che fare con la medicina, basti pensare al fatto che è sempre rappresentato vestito di rosso che è il colore assegnato agli iscritti all'arte dei medici e degli speciali secondo le leggi suntuarie di Firenze⁷⁰. D'altro canto per partecipare proprio al governo di Firenze Dante si iscrive all'arte suddetta e sembra che potrebbe aver dovuto sostenere un esame pratico prima di essere definitivamente ammesso all'interno dell'associazione. Inoltre aveva assistito alle lezioni di Taddeo Alderotti⁷¹, medico e professore all'Università di Bologna. Si ipotizza anche di una sua stretta amicizia con Mondino de' Liuzzi⁷² che fu il primo a compiere in Italia una autopsia autorizzata nel 1315⁷³.

L'organo che destava grande curiosità nei medici antichi era sicuramente l'organo corrispondente al sangue, ovvero il cuore. Secondo Galeno esso aveva due cavità, mentre per Aristotele esisteva anche una terza cavità detta camera segreta.

Per Galeno le due cavità erano collegate: la sinistra ai polmoni, la destra alle vene e al fegato in cui si origina il sangue. Ma proprio a causa della terza cavità, il cuore diviene dal XIII sec. in poi la sede dei sentimenti e delle passioni in contrapposizione al cervello, sede della razionalità. Questo perché il cuore, secondo Aristotele, aveva all'interno una fiammella che aveva una funzione purificatrice per il sangue e per l'aria che dai polmoni affluiva⁷⁴, ma rappresentava anche la presenza dello spirito vitale, da sempre associato al calore.

⁶⁹ *Purgatorio* XXV, 37-42.

⁷⁰ R. Ciasca, *Dante e l'arte dei medici e speciali*, in *Archivio Storico Italiano*, Vol. 89 (Serie 7, Vol. 15), No. 1 (337) (1931), pp. 59-97, L.S. Olschki, Roma.

⁷¹ Dante lo ricorda anche nel canto XII del *Purgatorio*, v. 83.

⁷² Autore del trattato *Anothomia* del 1316.

⁷³ P. Fughelli, E. Maraldi, *Mondino de' Liuzzi e Dante Alighieri "Frequentazioni mediche bolognesi"?* In <https://centri.unibo.it/centro-camporesi/it/dna-di-nulla-accademia>.

⁷⁴ I polmoni erano considerati il serbatoio di aria che affluiva al cuore. Dante stesso ce lo testimonia nel canto XXIV dell'*Inferno* quando, dopo una salita molto ripida tra

Così Dante ci descrive un cuore che è sede di passioni e sentimenti più disparati: dalla paura⁷⁵ alla tristezza⁷⁶, dalla viltà all'audacia⁷⁷ e ovviamente l'amore⁷⁸.

La descrizione di queste sfumature dell'umano sentire rientra nella possibilità di raccontare i sentimenti dell'uomo che per noi moderni è scontata, ma per gli uomini medievali non lo era affatto: tutte le passioni erano rimandate alla corporeità e tutto ciò che riguardava il corpo era considerato degradante. Nel '200 invece si scopre una corporeità non necessariamente degradante⁷⁹, anzi, in certi casi anche motivo di miglioramento per l'uomo, basti pensare all'amore stilnovista. Una revisione quindi del concetto di passione e corporeità che porta pian piano ad un processo di rivalutazione dell'uomo nella sua totalità che si affermerà nell'Umanesimo.

Raffaella Villamena

le rocce, afferma: *La lena m'era del polmon sì munta...utilizzando il verbo mungere nel senso di strizzare, in questo caso l'aria verso il cuore. Inferno XXIV, 43.*

⁷⁵ *Allor fu la paura un poco queta,/che nel lago del cor m'era durata/la notte ch'i' passai con tanta pieta. Inferno I, 19-21.*

⁷⁶ *Era già l'ora che volge il disio/ai naviganti e intenerisce il core... Purgatorio VIII, 1-2.*

⁷⁷ *...perché tanta viltà nel core allette... [...] tal mi fec'io di mia virtude stanca/e tanto buono ardire al cor mi corse...*

⁷⁸ *Inferno V, 100.*

⁷⁹ Le Goff, *Il corpo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 2005, p. 53.

SMARGINARE IL COSMO DANTE E LA COSMONAUTICA

Come può il cosmo creato da Dio essere incentrato su Lucifero? Come coniugare la centralità di Dio con il suo posizionamento ai margini del cosmo dantesco? In altri termini: come incastrare la geosfera con la teosfera?

Una cosmonautica, quella dantesca, che parte dalle profondità della terra per arrivare ai confini del cosmo dove è posizionato Dio. Vi è prima una speleologia, un viaggio nelle profondità della terra, per poi risalire, attraverso il corpo di Lucifero al contrario, a riveder le stelle; segue l'arrampicata della montagna del purgatorio per giungere, infine, all'amor che move il sole e l'altre stelle.

Quando Dante e Virgilio escono dall'inferno tornano a riveder le stelle. L'inferno è il luogo più lontano da Dio, dove alloggiano coloro che non hanno seguito la sua legge e non sono più redimibili. Il punto in cui è collocato il diavolo indica il centro in cui il cosmo fisico è presso di sé, rappresenta la verità sul mondo fatto della materia terrestre, la natura del mondo non-eterico, non-luminoso, non-beato; i poeti gettano lo sguardo nell'oscurità più fitta, in un dolore che va al di là di tutte le soglie e che nessuna narcosi è in grado di lenire (Sloterdijk, 2014).

Non vi è luce, dove luce è presenza di Dio, secondo la filosofia neoplatonica; dove la luce non penetra domina l'ombra del caos di una realtà preontologica. Il centro dell'inferno è Lucifero, è il luogo in cui non giunge la radiazione luminosa dell'amore di Dio, il centro stesso della ribellione, il grado zero della comunicazione generata dalla pulsione egoica incontrollata e non armonizzabile con nessun grande Altro e che genera la negatività dell'infernologia dantesca, la prima ondata individualistica della storia. La strada verso l'inferno non conduce che al suo interno; il carattere di questo istituto è la chiusura. Rimane un inferno perché è segnato da un movimento ricorsivo che non si apre al purgatorio, cioè su una circolarità carica di speranza che si avvolge a spirale in direzione di spazi aperti. Mentre il monte della purificazione è il luogo di processi catartici, il vero inferno rifiuta ogni evacuazione e ogni presa di distanza dal male (Sloterdijk, 2014).

Il viaggio del poeta nel luminoso mondo delle sfere, che ha le caratteristiche di un viaggio nello spazio, porta ad umiliare la terra all'interno dei potenti dispiegamenti del cosmo. In questo modello beatitudine e dannazione sono distribuite secondo di modo che colui che cerca la salvezza va verso l'alto, in direzione delle sfere più elevate. Ci si approssima alla verità unicamente

partendo da questo mondo che sta in basso e salendo in verticale. Nel mondo geocentrico l'invocazione del Dio è in excelsior, la sua residenza è localizzabile solo in uno strato che giunge più in alto di ciò che è più elevato sul piano fisico e sul piano simbolico (Sloterdijk, 2014).

Durante la sua ascesa il poeta mira a raggiungere un punto finale collocato in alto che si trova sul margine più alto e al di fuori dei livelli del cosmo. C'è un punto sovrailluminato da cui sgorga la luce, come nel neoplatonismo, ma il cosmo è ordinato in sfere, come in Aristotele.

Quando Dante raggiunge il cielo di cristallo quasi al termine del suo viaggio, getta uno sguardo indietro con il quale percepisce la terra nella sua ridicola e commovente piccolezza dalla più remota prospettiva del tutto

Col viso ritornai per tutte quante
Le sette spere, e vidi questo globo
Tal ch'io sorrisi del suo vil sembiante
(Par. XXII, 133-135)

Più si allontana dal globo terrestre, più questo gli appare piccolo e trascurabile, dal momento che si avvicina sempre più al centro di una nuova sfera, la teosfera. Ma prima Dante deve attraversare la sfera delle stelle fisse e il cielo cristallino del Primo Mobile. La sfera delle stelle fisse racchiude il cosmo entro un volume finito che ha il compito di riprodurre la rotazione diurna (sottratta alla terra immobile) e di comunicare il moto a tutte le altre sfere su sollecitazione di un "motore immobile". La sfera delle stelle fisse non costituisce, tuttavia, il confine ultimo, al di fuori del quale per Aristotele non potevano esistere né il vuoto né altri mondi. Esternamente ad essa trova spazio un'intelligenza divina, una causa prima o Primo motore immobile che, in maniera affatto meccanica, senza alcun intervento diretto, trasmette alle sfere, concepite come animate, una sorta di desiderio di muoversi. Oltre il Primo Mobile i filosofi arabi aggiunsero un'ulteriore estensione al cielo aristotelico, l'Empireo, per ospitare gli angeli, beati e Dio stesso; è questa la struttura cosmologica ereditata da Dante (Serego Alighieri – Capaccioli, 2021).

Il Primo Mobile è il circolo massimo che circonda tutte le sfere planetarie che a loro volta abbracciano la terra centrata su Lucifero e L'Empireo, dove i cori angelici si richiudono via via per nove cerchi, tanti quanti i cieli attorno ad un punto che coincide con Dio.

Ma come appare a Dante l'Empireo: il vertice del cosmo? Il poeta vede una luce riflessa negli occhi di Beatrice e si volge a guardare la fonte luminosa

come chi ha scorto una fiaccola riflessa in uno specchio e sposta lo sguardo sull'oggetto reale. Una luce lo ferisce intensissima e insieme minuscola: un punto privo di dimensioni (un ente geometrico già noto ad Euclide), tanto che la più fioca delle stelle apparirebbe a confronto più estesa della luna. Attorno gli gira un fiammeggiante alone diffuso, con una velocità che supera quella già notevole del Primo Mobile. Esso è costituito di nove cerchi di raggio decrescente al crescere delle velocità di rotazione (dunque una situazione inversa a quella delle sfere planetarie).

La struttura cosmica che emerge è dunque la seguente: due fuochi antitetici, abbracciati dal Primo Mobile, da cui si vedono entrambi, con tutte le strutture ad essi associate. Il tratto unificante è la velocità di rotazione, che cresce monotonamente passando dalla Luna ai serafini: una sorta di coordinata che misura una proprietà sottintesa, la diversa ricezione dell'amore divino e una sorta di legge cosmica che Dante anticipa nell'incipit del Paradiso:

La gloria di colui che tutto move
Per l'universo penetra, e risplende
In una parte più e meno altrove
(Par. I, 1-3)

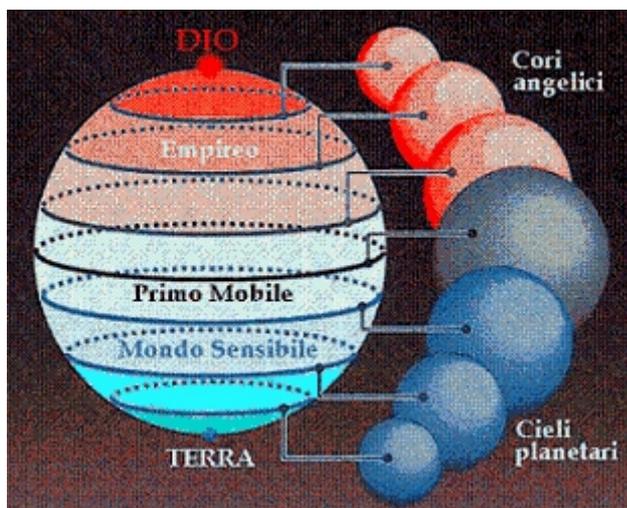
Coordinata velocità = densità di virtù divina che scandisce la distanza da Lucifero da un lato e da Dio dall'altro (Serego Alighieri – Capaccioli, 2021).

Qual è dunque la soluzione data da Dante al problema dei due centri del cosmo, geosfera e teosfera?

Secondo la tesi di Horia-Roman Patapievici, l'universo delineato da Dante nella sua opera fondamentale è una sfera a quattro dimensioni, una ipersfera, la cui superficie sarebbe uno spazio tridimensionale. Il mondo quadridimensionale di Dante è frutto poetico e profetico del tentativo di conciliare la cosmologia aristotelica (geocentrica) alla visione cristiana (teocentrica): il visibile e l'invisibile, la materia e lo spirito, il corso inarrestabile del tempo e l'eternità. L'Empireo è dio-centrico, mentre la Terra è demono-centrica, i cori degli angeli girano intorno a Dio con una velocità sempre più grande, mentre i cieli rallentano i loro motori man mano che s'avvicinano alla Terra; l'invisibile sottostà a delle norme in opposizione con quelle del mondo visibile. E per spiegare queste simmetrie, all'autore non rimane altro che concepire l'universo visibile (avendo nel centro la Terra) e l'Empireo (avendo nel centro Dio) come due sfere che condividono la stessa superficie, cioè il Primo Mobile. Possiamo chiamarlo l'equivalente

di un'ipersfera, oggetto della geometria di Riemann, adottato da Einstein per descrivere l'universo della relatività dello spazio e del tempo (Patapievici, 2006).

Leonardo Favilli



L'ipersfera dantesca

E QUINDI USCIMMO...
(Inferno XXXIV, 139)

ARTE E FILOSOFIA

La dimensione del Fuori ha una doppia valenza nel percorso dantesco: da un lato la dispersione caratterizzata dalla “selva oscura”, dal ritrovarsi in un “mezzo”, culmine dello smarrimento; dall’altro la chiarificazione, già a priori, di un percorso il cui approdo dimora in una fissità da sempre immobile.

“Uscire”, per Dante, possiede una valenza educativa inversa; *ex-duco*, di per sé, è conoscenza propria in quanto critica radicale e rifiuto del paradigma dell’interiorità. Dante, al contrario, teologizza il “fuori” dell’educazione rivolgendolo all’interno come ogni struttura religiosa (da *religo*, “ciò che mi lega, mi cinge”), sintetizzata dalla *Veritas* che si custodisce *in interiore homine* per Agostino. La *Commedia* traccia tomisticamente l’unica via pensabile ed accettabile del mondo cristiano ovvero il Fuori come peccato e dannazione.

Il fine cantica, “l’uscimmo a riveder le stelle...” è, in realtà, un ingresso, l’entrata edenica nella dimensione della grazia, del *καίρός*.

La storia dell’arte fornisce una mappatura che rende *rappresentazione* questo Fuori in tutte le sue contraddittorietà; la spinta rettilinea, seppur faticosa, che Dante intraprende mira ad un “aperto che chiude”, all’accesso che limita ed estromette la conoscenza poiché solo una via è già decretata, tesa alla perfezione e non alla perfettibilità. Va sottolineato come Dante viva il conflitto tra cultura e cristianità, immutabile contrasto tra ammirazione per i classici e il “conoscere” quale peccato radicale, male assoluto, sin da *Genesi*.

Il “Fuori” indagato da Dante è perdizione, assenza, mancanza e dismissione, incoerenza e frammento proprio in quanto è un Fuori tutto dantesco, sintesi totalizzante di un’epoca teocentrica (almeno nei massimi sistemi). Apertura che chiude ogni altra apertura: questa è la conoscenza che si apre al Fuori, è l’“uscimmo”. Il *de-sidus*, lungi dal determinarsi come affermazione gioiosa e sobria, è mancanza, etimologicamente una “voglia di cielo”; l’intelletto dantesco vuole uscire per congiungersi agli astri in quanto la volta celeste è sempre stata antropologicamente la sede dell’eterno, della assicurazione, della consolazione della stabilità, mistificazione totale. Tale fissità è quell’antidoto al divenire che falsifica il percorso stesso, demonizzazione del *verum* a vantaggio della gerarchica *Veritas*.

Dante curva il proprio stile e la propria lingua entro un campo di lotta restituendo la sua grandezza tanto più laddove dubita, si spaventa, si copre dietro Virgilio, annaspa, è addirittura incredulo.

Il rapporto interno-esterno, uscita-ingresso, trova un riscontro rappresentativo in alcuni passaggi della storia dell'arte. A partire da *Stimate di San Francesco* (1420 circa) di Gentile da Fabriano si denota una sintesi dell'attesa donativa che non può che configurarsi come ricezione; le braccia aperte sono quella particolare apertura che vuole uscire dalla dimensione terrena ma che solo la trascendenza, trafiggendola, può garantire quale ingresso che chiude ogni uscita.



Gentile da Fabriano, *Stimate di San Francesco* (1420 circa)

Il celebre quadro di Henry Holiday sull'incontro di Dante con Beatrice lungo le rive dell'Arno (1883) codifica l'inadeguatezza dantesca dinanzi alla pulsione sessuale dell'atto erotico; Dante si appoggia al muro al contempo in contemplazione amorosa e in un goffo tentativo relazionale, almeno ottico. La disinvoltura femminile (soprattutto della fanciulla in rosso) accentua il disarmo del poeta a fronte della bellezza del Fuori.



Henry Holiday, *Dante incontra Beatrice lungo le rive dell'Arno* (1883)

Così nel quadro *San Francesco d'Assisi medita sulla morte* (1630-34) di Francisco de Zurbarán, pittore spagnolo del '600, con accenti contro-riformistici poiché ad affiorare è la necessità del ripiegamento di sé su sé, il capo chino è un volgersi ad un'apertura che non abita "fuori" (sede della peccaminosità terrena), ma *in interiore homine* (Sant'Agostino). La divinità ha una dimora ambigua, celestiale e interiore. La contraddizione è purificata forzatamente e la mistica ne assorbirà il messaggio. L'ingresso nella selva oscura raffigurato da Gustave Doré richiama il patire "umano, troppo umano" di Dante, il suo voltarsi è il terrore del farsi carico dell'esistenza, della mondanità in quanto tale (l'intrapresa risiede nel cammino accidentato, simile a quanto occorre per uscire dalla caverna platonica).



Midway upon the journey of our life / I found myself within a forest dark, /
For the straightforward pathway had been lost.

Inf. I, lines 1-3

Gustave Doré, *Dante entra nella selva oscura* (1861)



Francisco de Zurbarán, *San Francesco d'Assisi medita sulla morte* (1630-34)

L'instabilità che pervade l'intimo dantesco non può che trovare espressione nella tempesta dipinta da Delacroix, nella presa delle onde cui Dante e Virgilio cercano di resistere provando ad inventare un baricentro seppur arduo e difficoltoso; le anime "plastiche", totalmente terrene per potenza corporea, si avvinghiano all'imbarcazione, la traggono a squilibrio, ne consumano lo scafo di legno. La vita, l'entrata nell'uscita, non è altro che questo periglioso navigare.



Eugene Delacroix *La barca di Dante* (1822)

Domenico di Michelino e Raffaello Sanzio, rispettivamente il primo con *La Divina Commedia illumina Firenze* (1465) e il secondo con *La Disputa del Sacramento* (1509), esplicano due differenti ma convergenti raffigurazioni di un paradigma: il primo centralizza l'immagine di Dante, del libro nonché della volta celeste e della struttura edenica, laddove alla sinistra si colloca il rischio della caduta mentre a destra la contesa politica in grado di riassumere l'impegno civile del poeta entro un sistema a piani distribuiti sulla tela come divisori. Raffaello porta ad emersione il dualismo sequenziato dei piani, l'ascensionalità movimentata del piano inferiore è *speculum* rispetto alla parte superiore, caratterizzata da un trionfalismo immobile; nel nostro discorso il senso divino del Sanzio si impone in termini inappellabili, definitivi dal momento che l'ingresso nella spazialità *coram Deo* esclude ogni esteriorità.



Domenico di Michelino, *La Divina Commedia illumina Firenze* (1465)



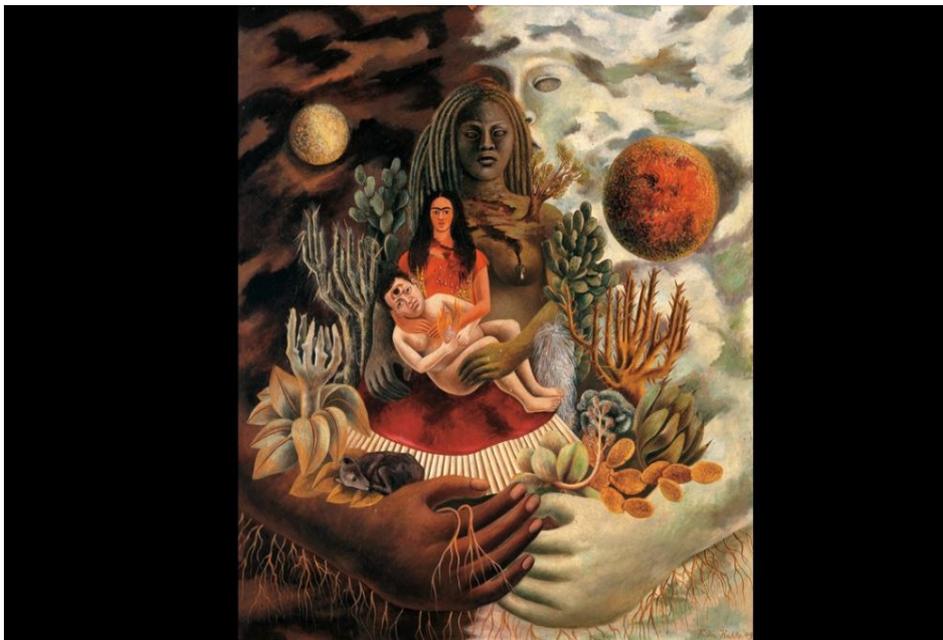
Raffaello Sanzio, *La Disputa del Sacramento* (1509)

“Uscire”, per Dante, vuol dire anche non condannare in modo netto e risoluto, senza appello, il mondo del *verum*, la realtà stessa che, ad esempio, Ron Hicks suggella con l’immagine dei due amanti al tavolino di un caffè, ognuno di noi potrebbe essere al loro posto entro una situazione quotidiana ed usuale; essi non sono altro che un Paolo e Francesca dei giorni nostri, riecheggianti quel dubbio che, nonostante l’inevitabile condanna sul piano della fede, lacera e intriga Dante.



Ron Hicks, *Amanti*

Il Fuori contemporaneo ci lega alla questione dell'inversione, alla necessità politica di rivoluzionare i rapporti gerarchici tra uomini; Frida Kahlo rimanda, con vasta ricchezza coloristica ed immaginifica, ad una controdeposizione. Il quadro *Amore in braccio all'Universo, me stessa e Diego* (1949) è di forte impatto fisico-teorico. L'uomo infatti non è "salvatore", ma colui che beneficia di una guida non trascendente ma immanente, la donna *Mater-Materia* è condizione nuova di una vita cosciente, intelligente, fisica nella sua prospettiva di potenza. ecosofica in quanto non disprezzante la Natura (cosa che, per inverso, hanno sempre fatto le religioni, soprattutto monoteistiche, non abbandonando mai forme di *contemptus mundi*). Infine Marina Abramović corona questo rovesciamento nella radicale apertura *del Fuori e al Fuori*; il rosso della finitezza e del fuoco che accomuna ragione e passione, la loro compromissione vivificante, regge l'inerte e sperduto maschile bianco, impotente perché incastrato nella virilità, costretto alla chiusura idiota dell'uomo.



Frida Kahlo, *Amore in braccio all'Universo, me stessa e Diego* (1949)

Dante, pertanto, si situa in una precarietà tra uscita ed entrata, dentro-Fuori, esterno-interno, risolvendo con la violenza della sacralizzazione, scacco di ogni Fuori; l'“uscimmo” è, oggi, una presa politica e filosofica sul mondo, l'affermazione e non la mancanza del “desiderio comune”.



Marina Abramović, *La Pietà*

**LE COSE TUTTE QUANTE HANNO ORDINE TRA LORO
(PARADISO I, 103-105)**

I NUMERI NELLA DIVINA COMMEDIA

La Divina Commedia è intessuta di conoscenze di aritmetica e di geometria, nonché di astronomia e di logica.

Cercheremo, in questo contributo, di scoprire le allusioni matematiche nascoste tra le terzine, chiarendo metafore e similitudini, immaginandoci un Dante che fin da adolescente si diverte a familiarizzare con le “figure degli Indi” o viene a conoscenza con storie dell’antica Persia per poi ripresentarle a noi lettori del suo poema.

Nel I canto del Paradiso Beatrice si rivolge a Dante con queste parole “*le cose tutte quante hanno ordine tra loro, e questo è forma che l’universo a Dio fa somigliante*” (Paradiso I, vv.103-105). Cosa è quindi la Divina Commedia? Proviamo a dare una risposta: Dante nei suoi 14233 versi (e sarà un caso che la somma di questi numeri dia 13? Cioè 10+3 che sono i due numeri che simboleggiano la perfezione?) riunisce con ordine e armonia tutto il sapere medievale; nella Divina Commedia tutto è necessario e niente è superfluo, come in una dimostrazione matematica.

Quindi per Dante l’universo ha un suo ordine che deriva da Dio ed è a questa struttura ordinata che si ispira Dante per la costruzione del poema, ritenendo che ogni numero abbia un significato e simboleggi qualcosa. Dante pensa che il mondo sia il risultato del volere di Dio, suo artefice e architetto.

Il concetto di ordine universale Dante lo riprende da Agostino, il quale nell’opera *De Libero Arbitrio*, II 42, PL, XXXII 1263 afferma, spiegando così l’aspetto ontologico del numero: “*Guarda cielo, terra, mare e tutte le cose che in essi o in alto brillano o in basso strisciano, volano, nuotano. Hanno forme perché hanno numeri; toglili loro queste proprietà: non saranno nulla*” e le cose sono tali perché numericamente strutturate. Tutto si fonda sul numero: la forma del corpo, la danza, il canto dell’usignolo, anche lo strisciare del verme” (*De lib arb*, II,42; *De vera religione*, 42 79; *De vera religione*, 41 776). Secondo Agostino tutto ciò che l’uomo osserva nel creato è tenuto insieme dalla forma numerica, individuando il numero come presupposto di conoscenza, come unico parametro di comprensione. Agostino parla di *lumen numerorum* (*De lib. Arb.*, II, 32), una luce che promana dalle cose e le rende conoscibili. Quindi *numerus e sapientia* derivano entrambi da Dio e si fondono nel mistero del Creatore che ha come fine ultimo il sommo Bene.

Oltre che l'aspetto gnoseologico, il numero, secondo Sant'Agostino ha anche un aspetto estetico (*De Lib. Arb.*, II 41... *tutto ciò che ti dà piacere e che ti attrae con i sensi del corpo è strutturato numericamente*), da esso infatti dipende la bellezza del creato perché ogni corpo con le sue proporzioni, con la sua armonia voluta da Dio è bello esteticamente. Ogni opera d'arte umana diventa così specchio dell'ordine universale voluto da Dio.

La numerologia agostiniana venne poi sintetizzata da Bonaventura nel suo *Itinerarium mentis in Deum*, in cui l'uomo deve elevarsi dalla contemplazione del mondo fino a Dio, attraverso una scala *ad ascendendum* che consta di sei gradi di ascesi dell'anima a Dio a cui si aggiunge un settimo di rapimento dell'anima al suo cospetto.

E che cosa altro è la Commedia se non un viaggio attraverso i tre regni che ha come fine la *visio Dei*?

A tal proposito si potrebbe anche ipotizzare che Dante, seguendo Agostino abbia volutamente cercato un ordine, una simmetria anche nei versi che utilizza: la terzina dantesca cioè strofe composte da 3 versi di endecasillabi legati tra loro con rima incatenata. A ciò si collega il riferimento esplicito al numero 3, il numero perfetto, il numero della Trinità.

Questa idea di ordine, come afferma Manfred Hardt, linguista, critico letterario e italianista tedesco, ci porta a pensare che Dante abbia costruito un'impalcatura ben salda della Divina Commedia, non solo calcolando il numero totale dei canti e inserendo in ogni cantica 33 canti (più il canto introduttivo), ma anche calcolando il numero dei versi totali dei singoli canti, che nel Purgatorio e nel Paradiso vedono una media di 144 versi (48 terzine), simmetria che si riscontra solo in parte nell'Inferno. Il 144 deriva da 12x12 dove il 12 è il numero dei sapienti, degli apostoli, ma nel Medioevo il 12 era il numero della *perfecta multitudo*, risalente all'Apocalisse di San Giovanni, cioè il numero dei perfetti credenti della Gerusalemme celeste, il numero della Chiesa alla fine dei tempi.

Ma si può dire di più. Interessante è la tesi del saggista Franco Nembrini il quale, partendo da Singleton, ha notato che tutte le somme della lunghezza in versi dei 99 canti della Divina Commedia, riportano ai numeri 7, 10, 13. Nembrini sostiene che il 7 corrisponde all'uomo, a tutto ciò che è umano; il 10, unione di 7 e 3 dove il 7 è l'uomo e il 3 è Dio, corrisponde all'uomo che incontra Dio nella sua misericordia, il 13 è il risultato dell'Uno, di Dio nell'Antico Testamento e il Trino nel Nuovo Testamento e simboleggia la salvezza.

Inoltre se si sommano le somme dei canti centrali, a formare una croce, si ha sempre 33, che sono gli anni di Cristo e se la croce si allarga si ha sempre il numero 9, che è il numero di Beatrice.

Tutto questo perché Dante sicuramente conosceva alcuni manuali che affidavano ai numeri dei significati simbolici sviluppati dalla tradizione cristiana⁸⁰.

NUMERI

Dante conosceva anche il calcolo, conoscenza dovuta al fatto di essere figlio di un cambiavalute e membro della corporazione degli speziali e intenditore dei subiti guadagni dei mercanti. A rivoluzionare le conoscenze matematiche fu il successo dell'edizione definitiva di Fibonacci nel 1228 del *Liber Abaci*, nel quale il matematico spiega le nove *figure* indiane e l'importanza dello zero, rispetto la numerazione romana. La notazione posizionale romana è additiva e sicuramente più intuitiva della nostra, ma molto più complicata se usata per dividere o moltiplicare. Dante conosceva la numerazione matematica araba, ma l'aritmetica della Divina Commedia è altro.

E' allegoria numerica.

Il punto di partenza è sicuramente numero 3, come la Trinità. Numero che ha significati sia positivi che negativi perché tre sono le cantiche, tre sono le guide (Virgilio, Beatrice e San Bernardo), ma tre sono le teste di Lucifero, tre sono i traditori, tre sono le teste di Cerbero, triplice è la natura di Gerione,

⁸⁰ MANFRED HARDT, *I numeri nella Divina Commedia*, Salerno editore, pag.40:

- secundum ordinis positionis: 2 numero del peccato perché è il primo numero eccedente l'1
- secundum qualitatem compositionis: i numeri pari si dividono in parti uguali, i numeri dispari ne avanza sempre una
- secundum modum porrectionis: in base al rapporto con altri numeri; Agostino dice che il 7 rappresenta la quiete perché viene dopo il 6.
- secundum formam dispositionis: in base alle proprietà spaziali o geometriche attribuite ai numeri; 10 è la lunghezza quindi la dirittura della fede, 100 la larghezza quindi la larghezza della carità, 1000 è l'altezza quindi l'elevatezza della speranza.
- secundum computationem: in base alla posizione nel sistema decimale, 10 è la perfezione perché è alla fine del computo decimale.
- secundum multiplicationem. Il 12 è il simbolo dell'universalità perché è 3x4 (3 tutto quello che è spirituale, 4 tutto quello che è corporale)
- secundum partium aggregationem: un numero è perfetto se la somma dei suoi divisori è uguale al numero stesso.
- secundum multitudinem: in base ad una equivalenza numerica tra numero e cosa (Trinità 3)
- secundum exaggerationem: iperbole come esagerazione.

tre sono le fiere, , tre sono le furie, tre i centauri, tre i giganti, tre i fiumi che sfociano nel Cocito, tre i segnali luminosi prima della città di Dite⁸¹.

Al numero tre è direttamente collegato il 9 che è 3 alla seconda (3x3): l'inferno è diviso in 9 cerchi, il Purgatorio in 9 zone (antipurgatorio, sette cornici e Paradiso terrestre), il Paradiso è composto da 9 cieli mobili, più uno immobile. A 9 anni Dante incontra per la prima volta Beatrice e dopo 9 anni la rincontra di nuovo. Nella *Vita Nova*, XXIX,2-4: *perché questo numero fosse in tanto amico di lei, questa potrebbe essere una ragione*. Da qui Dante fa riferimento a Tolomeo e alla concezione dell'universo: [...] *secondo Tolomeo e secondo la cristiana veritate, nove siano i cieli che si muovono, e secondo comune opinione astrologa, li detti cieli adoperino qua secondo la loro abitudine insieme*. Quindi Dante dice che i 9 cieli influenzino le azioni e i comportamenti degli uomini. Ma perché l'associazione del numero 9 è degna di nota? Dante prosegue: *per dare ad intendere che nella sua generazione tutti e nove li mobili cieli perfettissimamente s'aveano insieme*, cioè il 9 è il numero di Beatrice perché tutti i cieli hanno partecipato alla sua generazione. Questo è il Medioevo: trovare arditi collegamenti tra momenti della biografia dantesca e le influenze celesti. Ancora nella *Vita Nova*: *lo numero del tre è la radice del nove, [...]. Dunque, se lo tre è fattore per se medesimo del nove, e lo fattore per se medesimo dei miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito santo, li quali sono tre in uno, questa donna fu accompagnata da questo numero del nove ad intendere ch'ella era uno nove, cioè un miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade*. Quindi $9=3 \times 3$; il 9 essendo 3^2 è la perfezione al quadrato. Tre è il simbolo della Trinità ed è fonte di miracolo; Beatrice è come se fosse un miracolo al quadrato. Poi, come notato anche il Prof. Gorni⁸², le lettere finali del nome di Beatrice in latino sono IX, cioè il numero 9 in cifre romane. Siamo veramente lontani dalle *sensate esperienze* di Galileo Galilei, e seppur Dante fosse a conoscenza della numerazione araba, non era sicuramente pratico della notazione decimale. Collegato al numero 9 vi è il numero 10, che è simbolo di perfezione perché è la somma del $9+1$.

Nel Convivio, II, XIV,3 Dante cita *“dal diece in su, non si vada se non esso diece alterando con gli altri nove e con se stesso”*⁸³.

Altro numero importante è il 7: 7 sono i peccati, 7 sono le P sulla fronte del viator, 7 sono le cornici del Purgatorio, come 7 sono i giorni della settimana impiegati dal Signore per la Creazione dell'Universo. Essendo il 3 il numero divino e 4 il numero legato al mondo materiale (ad esempio 4 sono le

⁸¹ MANFRED HARDT, *cit.*, pag. 17.

⁸² GUGLIELMO GORNI, *Lettera nome numero, L'ordine delle cose in Dante*, Il Mulino, 1990, pagg.126-129

⁸³ ANDREA MARIANI, Dieci in *Enciclopedia Dantesca*, Biblioteca Treccani, 2005

stagioni, 4 i punti cardinali), 7 è il numero che rappresenta l'unione tra la spiritualità e il mondo fisico.

Esistono quindi degli studi sulla struttura numerica delle terzine dantesche che vogliono un Dante impegnato a calcolare con precisione i numeri dei versi dei singoli canti per attribuire loro dei significati; è ancora Manfred Hardt che fa un'accurata analisi del numero dei versi dei canti centrali, calcolandone l'isopsefo cioè la somma delle cifre, e trovando sempre la stessa corrispondenza pari a 7 o a 10. E' inutile dire che la simmetria si trovi più nel Purgatorio e nel Paradiso, che non nell'Inferno.

Hardt ha analizzato anche i canti centrali delle singole cantiche (in realtà solo il Purgatorio e il Paradiso hanno un canto centrale, il XVII, perché l'Inferno avendo 34 canti non può avere un canto centrale), in cui il centro aritmetico corrisponde ad un centro tematico o a uno snodo tematico del testo.

Nel Paradiso il canto centrale è il XVII, ed è anche il più intimo e personale. Beatrice si mette da parte mentre Dante incontra il suo bisavolo e si trattiene a parlare con lui del suo futuro e della sua missione poetica. Hardt ribadisce la centralità anche grazie al numero esatto dei versi e ipotizza che al centro oltre gli affetti personali ci sia il casato degli Scaligeri e l'ideale politico di Dante, la monarchia. Il centro del canto è il v.71/72 e il centro della cantica è il v.83/84. In questi versi troviamo subito l'allusione a Bartolomeo della Scala che viene lodato per la sua benevolenza (vv.70-75). Poi seguono 6 terzine che lodano Cangrande, il fratello di Bartolomeo per le sue imprese militari, infaticabile e sprezzante delle ricchezze; da qui l'invito a Dante a riporre la speranza nei suoi benefici (vv.76-93). Poi Cacciaguida riassume la profezia (vv.94-99). Quindi il centro del Paradiso è la celebrazione in sei terzine di Cangrande e della sua cortesia e del suo valore guerriero. Questa è la novità notata da Hardt e il richiamo alla simmetria.

Dante potrebbe essere letto anche tramite la gematria, in base alla quale le lettere corrispondono a numeri e le parole sono somme di numeri che acquistano significati. 284 è un numero importante perché nell'alfabeto greco corrisponde a Theos, cioè Dio, 218 è il corrispondente numerico di IHK, 152 di Maria.

Se quindi ad ogni lettera dalla a alla z si fa corrispondere un numero da 1 a 24, si può conoscere a che numero corrisponde il nome di Dante Alighieri 118 o di Beatrice 61. Secondo il Prof. Gorni il valore gematrico di AMOR è 44 come le prime lettere del nome di Beatrice BEATR, al quale si aggiunge il numero IX delle ultime due lettere. A proposito del numero 61, noi sappiamo che c'era un elenco delle 60 più belle donne fiorentine. Il numero 60 è un riferimento al Cantico dei Cantici; nel Convivio, II, XIV, 20 infatti Dante dice

“Sessanta sono le regine, e ottanta le amiche concubine; e de le ancille adolescenti non è il numero: una è la colomba mia e la perfetta mia”. Quando si parla di colomba si allude qui alla scienza divina; ma probabilmente più importante di tutte sarà Beatrice, che sarà la sessantunesima figure femminile, la più bella di tutte. Secondo la gematria il numero di Beatrice è proprio il 61. E sicuramente a Dante non poteva sfuggire l’opposizione 60-80 che corrisponde a perfezione/imperfezione, spirituale/mondano⁸⁴.

Dante quindi era a conoscenza di una filosofia della matematica; a questa si aggiungeva di qualche elemento delle quattro operazioni che venivano utilizzate nei commerci e nelle attività pratiche, attingendo a Fibonacci. Grazie all’Università di Bologna conosceva le arti del Trivio e del Quadrivio, ma era diffidente nei confronti dell’algebra e dei numeri arabi perché possono essere modificati e a seconda dell’ordine in cui si dispongono cambia la quantità che si vuole rappresentare.

Dobbiamo chiarirci che la matematica di Dante non era l’algebra o la trigonometria o analisi ma il pensiero matematico platonico, l’aritmetica pitagorica e la logica aristotelica, oltre la geometria euclidea.

L’ARITMETICA PER DANTE ALIGHIERI

Che cosa è l’aritmetica per Dante? Da quali elementi è formata? L’aritmetica è la regina di tutte le scienze e illumina tutto il sapere e ogni singolo numero (Dante non parla di numeri al plurale ma di numero) si può aprire ad una serie infinita di significati e interpretazioni. Conoscere i numeri e le loro proprietà serve per arrivare a capire i segreti dell’universo e il progetto divino.

Partiamo dalla definizione che Dante Alighieri ci offre nel Convivio, II, 13:

15. *E lo cielo del Sole si può comparare a l’Aritmetica per due proprietadi: l’una si è che del suo lume tutte l’altre stelle s’informano; l’altra si è che l’occhio nol può mirare.* **16.** *E queste due proprietadi sono ne l’Arismetica: chè del suo lume tutte s’illuminano le scienze, però che li loro subietti sono tutti sotto alcuno numero considerati, e ne le considerazioni di quelli sempre con numero si procede.* **17.** *Sì come ne la scienza naturale è subietto lo corpo mobile, lo quale corpo mobile ha in sè ragione di continuitade, e questa ha in sè ragione di numero infinito; e la sua considerazione principalissima è considerare li principii de le cose naturali, li quali sono tre, cioè materia, privazione e forma, ne li quali si vede questo numero.* **18.** *Non solamente in tutti insieme, ma ancora in ciascuno è numero, chi ben considera sottilmente;*

⁸⁴ MARIAROSARIA FOGLIARO, Tesi di laurea dal titolo Beatrice Portinari: l’iter ad Deum. L’evoluzione del personaggio nelle opere dantesche, Università Ca’ Foscari – Venezia pagg.115-120

per che Pittagora, secondo che dice Aristotile nel primo de la Fisica, poneva li principii de le cose naturali lo pari e lo dispari, considerando tutte le cose esser numero. 19. L'altra proprietade del Sole ancor si vede nel numero, del quale è l'Aritmetica: che l'occhio de lo 'ntelletto nol può mirare; però che 'l numero, quant'è in sè considerato, è infinito, e questo non potemo noi intendere.
 Quindi l'aritmetica è paragonata al cielo del sole per due ragioni perché da essa derivano tutte le altre scienze e per la infinitezza del numero.

ENTI ARITMETICI

UNITA': *del suo lume s'illuminano le scienze*

L'unità pitagorica Dante la conosce da Aristotele ed è l'essenza, l'archè. Nella filosofia pitagorica tutto è numero, l'unità pitagorica è un'entità indivisibile, è *parimpari*, non è né pari né dispari e nulla è antecedente e dall'unità pitagorica, generatore di tutti i numeri, per addizione scaturiscono sia i pari che i dispari. Secondo Pitagora tutte le cose buone sono dispari e le cose negative sono pari.

Per comprendere il significato di unità leggiamo il passo del Paradiso XV, vv.55-61: siamo nel quinto cielo del Paradiso, quello di Marte, Cacciaguida, antenato di Dante sta affermando che egli è capace di intuire il pensiero di Dante, prima ancora che egli lo esprima.

*Tu credi che a me tuo pensier mei
 Da quel ch'è primo, così come raia
 da l'un, se si conosce, il cinque e 'l sei;*

*e però ch'io mi sia e perch'io paia
 più gaudioso a te, non mi domandi
 che alcun altro in questa turba gaia.*

Cacciaguida partecipa alla gloria del primo ente e ne deriva le altre proprietà, come il poter conoscere i pensieri di Dante, tutto questo perché è illuminato dalla grazia di Dio.

Se conosco il numero 1, sapendo come costruire il successivo, posso conoscere anche i successivi (Dante usa il 5 e il 6), cioè se conosco n , conosco anche $n+1$. Bisognerà aspettare Peano, nei primi del '900 che definirà gli assiomi su cui fondare l'insieme dei numeri naturali: 1) esiste un numero naturale uno 2) ogni numero naturale ha un suo successore 3) numeri naturali diversi hanno successori diversi 4) uno non è successore di alcun numero naturale 5) ogni insieme di numeri naturali che contenga uno e il successore di ogni proprio elemento coincide con l'intero insieme dei numeri naturali. Questo è il principio di induzione, che sembra essere stato

intuito nel verso di Dante, non anticipato, solo intuito la definizione dell'insieme dei numeri naturali a partire dall'unità⁸⁵.

INFINITO:

e questo non potemo noi intendere.

Altro ente da prendere in considerazione è l'infinito: perché Dante non concepisce l'infinito? Perché segue Aristotele. Il filosofo rifiutava l'infinito perché imperfetto rispetto all'ordine perfetto e sosteneva che l'infinito non è ciò al di fuori del quale non c'è nulla ma ciò al di fuori di cui c'è sempre qualcosa, cioè se prendiamo l'insieme dei numeri naturali, io posso pensare che esista sempre un numero successivo.

GRANDI NUMERI

Quando si parla di grandi numeri, la lingua di Dante si trovava in difetto. Per indicare un grande numero Dante usa la parola "mille"⁸⁶.

Dante, nel Primo Mobile, quindi si trova ad individuare il numero degli angeli e adotta questo escamotage: non si accontenta della parola "mille" e per spiegare l'innumerabile senza far riferimento all'infinito, fa riferimento ad una leggenda persiana.

Dante scrive:

*E poi che le parole sue restaro,
non altrimenti ferro disfavilla
che bolle, come i cerchi sfavillaro.*

*L'incendio suo seguiva ogne scintilla;
ed eran tante che 'l numero loro
più che il doppiar degli scacchi s'inmilla.
(Paradiso, XXVIII, vv.88-93)*

Con queste terzine Dante ci vuole dire che il numero degli angeli è grandissimo. Per far questo Dante fa riferimento alla leggenda di Sissa Nassir che ricorda l'invenzione degli scacchi, presente anche nel *Liber Abaci* di Fibonacci. Un mercante fece conoscere il gioco degli scacchi al suo Sultano; dato che il Signore lo aveva trovato molto divertente, disse al mercante che avrebbe esaudito ogni suo desiderio. Il mercante chiese tanti

⁸⁵ GUIDO TROMBETTI, GIUSEPPE ZOLLO, *Suggestioni matematiche nella Divina Commedia*, Rogiosi editore 2021, pagg.56-57

⁸⁶ Nel Convivio II, XIV Dante ci dice: *lo mille è il movimento del crescere; ché in nome, cioè questo mille, è lo maggiore numero, e più crescere non si può se non questo moltiplicando*. E nella Divina Commedia: *Piu di mille ombre* (Inf. V, 67); *Mille volte* (Par. IV, 78)

chicchi di riso quanti se ne ottengono mettendone sempre il doppio sulla casella successiva della scacchiera. Il Signore, mettendosi a ridere, disse che lo avrebbe accontentato ma in realtà la richiesta corrispondeva alla produzione di riso di tutto il mondo per tanti anni. Cioè la somma di $1+2+2^2+2^3+2^4+\dots+2^{63}$ cioè $2^{64}-1$. Cioè circa $1,8447 \times 10^{19}$. Alla fine il mercante fu mandato a morte dal sultano che si era sentito preso in giro⁸⁷.

Ma il numero degli angeli danteschi è molto più grande e Dante, inventando una nuova parola "immillare" non raddoppia ma moltiplica per mille cioè $1+1000+1000^2+\dots+1000^{63}$. cioè circa 10^{192} . Si pensi che i protoni nell'Universo sono 10^{80} , le partite a scacchi giocabili è 10^{123} . Bisognerà aspettare un matematico di nome Kasner che nel 1938 inventò una nuova unità di grandezza che corrisponde a 10^{100} : il Googol. Lo inventò per far capire che differenza c'è tra un numero enorme e l'infinito. Il numero degli angeli di Dante sarebbe circa il quadrato di un Googol.

Se San Tommaso nella Summa Teologica diceva che *la moltitudine degli angeli trascende ogni moltitudine materiale*⁸⁸, Dante lo ha provato.

Mi immagino quindi un Dante curioso che cerca di risolvere indovinelli matematici come questo proposto, divertendosi a scovarli nel libro di Alcuino di York dal titolo intrigante *Ad acuendos juvenes*, come il famoso quesito della capra, del lupo e del cavolo che devono attraversare il fiume in una barca o mentre si lascia istruire dal figlio Jacopo che, seguendo le lezioni di Paolo dell'Abaco, conosceva l'uso del sistema numerico arabo-indiano e si meravigliava dell'esistenza dello zero.

ESEMPI MATEMATICI NELLA DIVINA COMMEDIA

Analisi di alcuni passi della Divina Commedia in cui sono presenti spunti di aritmetica, logica e probabilità.

1- Inferno, XXVII, 112-123

Siamo nell'VIII cerchio, nell'ottava bolgia dove vengono puniti coloro che hanno dato consigli fraudolenti. Il dannato è Guido da Montefeltro che viene convinto da Papa Bonifacio VIII a fornirgli un consiglio riguardante l'espugnazione di Palestrina con la promessa di assoluzione dal peccato che Guido avrebbe commesso. Così Guido consigliò il Papa di ordire una frode. Ma Guido non aveva fatto i conti con la logica: nessuno può peccare sapendo di essere assolto.

⁸⁷ GUIDO TROMBETTI, GIUSEPPE ZOLLO, Suggestioni matematiche nella Divina Commedia, Rogiosi editore 2021, pagg.71-73

⁸⁸ Tommaso D'Aquino, Summa Theologica I, CXII, 4

*Francesco venne poi, com'io fu' morto,
per me; ma un d'i neri cherubini
li disse: Non portar; non mi far torto.
Venir se ne dee giù tra' miei meschini
Perché diede 'l consiglio fraudolente,
dal quale in qua stato li sono a'crini;
ch'assolver non si può chi non si pente,
né pentere e volere insieme puossi
per la contradizion che nol consente!
Oh me dolente! Come mi riscossi
quando mi prese dicendomi: "Forse
tu non pensavi ch'io loico fossi.*

Il diavolo, contendendosi l'anima con il Santo mostra una capacità logica inoppugnabile. Allora proviamo a spiegare. Esistono due insiemi, quello dei pentiti e quello dei non pentiti (*Assolver non si può chi non si pente*). Gli assolti fanno parte dei pentiti. Non si può decidere contemporaneamente di peccare e di pentirsi (*né pentere e volere insieme puossi*) perché una decisione esclude l'altra. Nel momento in cui Guido decide di peccare consigliando la frode a Bonifacio VIII, automaticamente si esclude dall'insieme dei pentiti e la destinazione è l'inferno. Perché non ci si può pentire prima di aver peccato⁸⁹.

2 - Inferno, XXXIV, vv.28-33

*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."*

Dante tramite una proporzione ci vuole spiegare quanto è alto Lucifero. Altezza di Dante: altezza di gigante = altezza di gigante: braccio di Lucifero. Essendo Dante un uomo di mezza statura, pari a 3 braccia, la sua altezza sarà circa 1,75 m (1 braccio=0,583 m). Per l'altezza del gigante, Dante riferendosi a Nembrot, il primo gigante che incontra ci dice che: "La faccia sua mi pareva lunga e grossa come la pina di San Pietro a Roma; ed a sua proporzione eron l'altr'ossa." (Inf., XXXIII, 58-60), assimilando la testa del gigante alla pigna di

⁸⁹ GUIDO TROMBETTI, GIUSEPPE ZOLLO, *Suggestioni matematiche nella Divina Commedia*, Rogiosi editore 2021, pagg.79-81

San Pietro a Roma, misurabile circa 5,5 braccia, la testa del gigante è 3,2 m. Secondo l'arte greca il rapporto tra la testa di un uomo e il corpo è 1/8 quindi il gigante è alto $5,5 \times 8 = 44$ braccia, cioè circa 25 metri e mezzo. Quindi il braccio di Lucifero è uguale a $44 \times 44 / 3 = 645$ braccia, cioè circa 376m. Sempre secondo la statuaria greca un braccio è la terza parte dell'altezza di un uomo, quindi Lucifero sarà alto $645 \times 3 = 1935$ braccia, cioè $1935 \times 0,583\text{m} = 1129$ metri circa, più di un chilometro.

3 - Purgatorio, VI, 1-3

*Quando si parte il gioco de la zara,
colui che perde si riman dolente,
repetendo le volte, e tristo impara;*

Siamo nell'Antipurgatorio. Le anime si accalcano intorno a Dante come si accalca il pubblico intorno al vincitore del gioco dei dadi, mentre chi ha perso se ne sta in disparte e *ripetere le volte* all'infinito. La parola zara deriva dall'arabo *zahr*, che significa dado, e dalla stessa parola deriva l'espressione "gioco d'azzardo". Il gioco consisteva nel lanciare a turno tre dadi a sei facce e, indovinare il risultato della loro somma. Ci sono dei concetti che il perdente doveva imparare solo provando e riprovando il lancio, dato che ancora non esisteva Excel e non era stato teorizzato il calcolo della probabilità⁹⁰.

La probabilità che esca il numero 3 o il numero 18 è pari a 1/216 cioè allo 0,46%. A causa della probabilità così bassa di ottenere queste due somme, il 3 e il 18 erano considerati valori nulli e venivano chiamati *azari*. Erano considerati *azari* anche il 4 e il 17, per i quali la probabilità di uscita è 3/216. Quindi se si vuole vincere, bisognerà puntare o sul 10 o sul 11, dato che esistono ben 27 possibili combinazioni che possono far uscire queste somme. Agli uomini del tempo, non avendo Excel, non rimaneva che "*repetere le volte*" fino a capire quali erano i valori con una maggiore probabilità di uscire.

4 - Purgatorio, canto XXXIII, vv. 37-45:

*Non sarà tutto tempo senza reda
l'aguglia che lasciò le penne al carro,
per che divenne monstro e poscia preda;
ch'io veggio certamente, e però il narro,
a darne tempo già stelle propinque,*

⁹⁰ GUIDO TROMBETTI, GIUSEPPE ZOLLO, *Suggerimenti matematiche nella Divina Commedia*, Rogiosi editore 2021, pagg.75-77

*secure d'ogn'intoppo e d'ogni sbarro,
nel quale un cinquecento diece e cinque,
messo di Dio, anciderà la fuia
con quel gigante che con lei delinque.*

Dante identifica il messo di Dio con “cinquecento diece cinque”.

Trascrivendo il numero in cifre romane si ha DXV che se fosse un anagramma, ricorderebbe la parola DVX, cioè condottiero; chi sarebbe? Arrigo VII? Oppure potrebbe ricalcare il Domini Xristi Vertagus (Cane), il veltro del primo canto dell'Inferno. Oppure potrebbe essere il monogramma di Cristo; o Domini Xristi Vicarius cioè il Papa. E se noi ragionassimo con le cifre 515? Per la corrispondenza delle lettere con i numeri, in greco 515 corrisponderebbe a Parthenos, cioè Vergine, in latino corrisponderebbe a Mater Christi.

Eccessiva forse l'interpretazione di Rodolfo Benini che vorrebbe che Dante avesse in mente il numero dei versi e la lunghezza del poema perché, collegando questa profezia (che si trova a 101 versi dalla fine del Purgatorio) con quella del veltro (Inferno, I, 101) e quella del “novenne” (v.80) che si trova nel canto XVII del Paradiso, il passo in questione del Purgatorio avrebbe 2371 versi che lo precedono e 2372 che lo seguono dalle altre due profezie. A conclusione di queste eccessive congetture il portatore di rinnovamento sarebbe Dante stesso, Dante Cristi Veltris o Vertagus⁹¹.

Ma tutte queste congetture allontanerebbero Dante dallo scopo della sua opera espresso nell'Epistola a Cangrande: “*removere viventes in hac vita de statu miserie ed perducere ad statum felicitatis*”.

5 - Paradiso XIII, 94-102

Siamo nel cielo del Sole e San Tommaso loda Salomone per aver richiesto il *senno* necessario per poter governare in modo retto. Salomone non si rivolge a Dio per risolvere un problema teologico o un problema di fisica o di geometria, né tantomeno un problema di logica.

*Non ho parlato sì, che tu non posse
ben veder ch'el fu re, che chiese senno
acciò che re sufficiente fosse;
non per sapere il numero in che enno
li motor di qua sù, o se necesse
con contingente mai necesse fenno;
non si est dare primum motum esse,*

⁹¹ GUIDO TROMBETTI, GIUSEPPE ZOLLO, *Suggestioni matematiche nella Divina Commedia*, Rogiosi editore 2021, pagg. 21-23.

*o se del mezzo cerchio far si puote
triangol sì ch'un retto non avesse.*

A noi interessa spiegare cosa significa che una premessa necessaria e una contingente portino ad una conseguenza necessaria. Un sillogismo è dato da una premessa necessaria in quanto valida universalmente e una premessa contingente, cioè di carattere particolare. La conseguenza è anch'essa contingente, ma può essere universale?

P1: Tutti gli uomini sono mortali

P2: Alcuni esseri viventi sono uomini

C: Alcuni esseri viventi sono mortali.

All'apparenza la conseguenza non fa una piega. Ma cosa accade agli esseri viventi che non sono uomini? Sono mortali o no? Da chi ricaviamo che gli esseri viventi sono mortali? Si può ricavare una conseguenza necessaria da una premessa contingente? Aristotele diceva di no e Platone lasciava aperta la possibilità. Quindi i medievali non capivano come da una premessa contingente si potesse ricavare una conseguenza necessaria, mancava un tassello al ragionamento deduttivo, tassello che verrà trovato da Galileo il quale testimonierà che attraverso le *sensate esperienze e necessarie dimostrazioni* è possibile arrivare a conclusioni generali, che rimarranno valide fino alla loro smentita. Da Dante l'intuizione che porterà al metodo scientifico⁹².

6 - Paradiso XXVII, 115-120

*Non è suo moto per altro distinto,
ma li altri son misurati da questo,
sì come diece da mezzo e da quinto;
e come il tempo tegna in cotal testo
le sue radici e ne li altri le fronde,
omai a te può esser manifesto.*

Qui siamo nel Primo Mobile, che non è misurato da nessun altro cielo e tutti gli altri pianeti derivano il moto da esso. Beatrice spiega a Dante che la natura del mondo ora lascia spazio alla mente divina, la quale conferisce al nono cielo le proprietà che poi da esso vengono a sua volta trasferite agli altri cieli, così come il dieci è misurato dai suoi fattori primi 2 e 5, come ci spiega Sapegno. Quindi dai numeri primi derivano tutti gli altri numeri naturali. Ogni numero intero si ottiene come prodotto dei numeri primi.

⁹² GUIDO TROMBETTI, GIUSEPPE ZOLLO, *Suggerimenti matematiche nella Divina Commedia*, Rogiosi editore 2021, pagg.31-33

Quindi Dante usa il termine “mensurati” per dire che il 10 si può scomporre in fattori primi, il 2 e il 5. Ma si può dire anche di più: $\frac{1}{2} + \frac{1}{5} = \frac{7}{10}$. Per completare l'intero ci vogliono $\frac{3}{10}$ che si ottengono da $\frac{1}{2} - \frac{1}{5}$.

$$1 = \frac{1}{2} + \frac{1}{5} + \frac{1}{2} - \frac{1}{5} = \frac{(5+2+5-2)}{10} = \frac{10}{10} = 1$$

$$10 = (5+2) + (5-2).$$

Questa relazione è valida per tutti i numeri che hanno come fattori primi il numero 2 e un qualsiasi altro numero primo

$$N = (P+2) + (P-2)^{93}.$$

BIBLIOGRAFIA

MANFRED HARDT, *I numeri nella Divina Commedia*, Salerno editrice, Roma 2014

GUIDO TROMBETTI, GIUSEPPE ZOLLO, *Suggerimenti matematiche della Divina Commedia*, Rogiosi editore, 2021

BRUNO D'AMORE, *La matematica nell'opera di Dante Alighieri*, Pitagora editrice, Bologna 2020

ALDO ONORATI, *Canto per canto: manuale dantesco per tutti*, Società Dante Alighieri

GUGLIELMO GORNI, *Lettera nome numero, L'ordine delle cose in Dante*, Il Mulino, 1990, pagg.126-129

VINCENZO PAPPALARDO, *La Divina Commedia tra fisica, matematica e astronomia*

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno, Purgatorio, Paradiso*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio

⁹³ GUIDO TROMBETTI, GIUSEPPE ZOLLO, *Suggerimenti matematiche nella Divina Commedia*, Rogiosi editore 2021, pagg.65-66

SITOGRAFIA

<https://claudiasorcini.com/2021/01/25/dante-e-la-matematica/>

<https://matematica.unibocconi.it/articoli/3-aristotele-e-l'infinito>

http://lcalighieri.racine.ra.it/pescetti/ricerca_infinito_2004_05/somm_greci/infi_greci.htm

<https://youtu.be/PXCoiT-Gjeg>: Prof.ssa Elena Tenze, La matematica in Dante e nella Divina Commedia

<https://youtu.be/iZQp18crFXY>: Prof. Guido Trombetti, Dante e la matematica

<https://youtu.be/5T6k50MBjrg>: Claudia Sorcini, Come capire la crescita esponenziale

http://www.diesse.org/cm-files/2019/12/03/matematica2019-dante-e-la-matematica_cotroni.pdf

https://www.matmedia.it/_trashed-2/ la poesia matematica della Divina Commedia

http://opar.unior.it/1721/1/1994_Beatrice_e_il_numero_amico.pdf

<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1760/810263-1157724.pdf?sequence=2>

<https://parsifal.blogfree.net/?t=4285822>

DANTE ATTRAVERSO ... LA GEOMETRIA

ORDINE

“Le cose tutte quante /hanno ordine tra loro” (Par. I, 103-104)

Ordine o disordine?

L'ordine di cui Beatrice parla in uno dei suoi primi discorsi dottrinali rivolti a Dante è certamente la chiave interpretativa della costruzione matematica e geometrica che sottende all'universo dantesco. Il poeta trovava questa certezza già nelle Sacre Scritture, se è vero che il Libro della Sapienza così si rivolge a Dio: “*Ma tu hai tutto disposto con misura, calcolo e peso*” (Sap. 11, 20).

L'idea di un universo ordinato del resto doveva essere per Dante anche un modo di superare il disordine del mondo, di cui nella sua vita aveva fatto continua esperienza. Il disordine, la disarmonia, l'ingiustizia, la mancanza di un nesso causale lucidamente riconoscibile tra la malvagità dell'uomo e la giusta punizione, dovevano necessariamente trovare un luogo di ricomposizione almeno nell'aldilà. Forse per questo l'oltretomba dantesco ha una struttura così precisa e ordinata, diversamente da quanto, in questo caso, accade invece nel testo biblico, che presenta l'aldilà come il regno del caos, senza attribuirgli alcuna forma particolare. Si confronti per esempio il *Libro di Giobbe* al capitolo 10:

E non son poca cosa i giorni della mia vita?
Lasciami, sì ch'io possa respirare un poco
prima che me ne vada, senza ritornare,
verso la terra delle tenebre e dell'ombra di morte,
terra di caligine e di disordine,
dove la luce è come le tenebre.
(*Giobbe* 10, 20-22)

Quale ordine?

Ma per Dante, anche l'oltretomba è opera di Dio, come è scritto sulla porta dell'Inferno (“fecemi la divina potestate, la somma sapienza e 'l primo amore” If. III, 5-6). L'ordine, dunque, benché “corrotto” (per riutilizzare l'espressione di Pg. XVII, 126) si impone di necessità anche all'Inferno. Ed è un ordine contemporaneamente etico e geometrico, prova visibile dell'esistenza di un disegno provvidenziale del geometra-Dio, come lo aveva definito Tommaso d'Aquino. Lo spiega magistralmente Guglielmo Gorni:

“A questa stregua, se l'Inferno è un cono generato nella sfera terrestre, la sua sezione verticale è naturalmente un triangolo. E un triangolo, nella cavità sotterranea delle eterne pene, non può essere un puro accidente: è bensì immagine della trinità. “Immagine perversa”: e difatti è un triangolo capovolto, poggiante su uno dei vertici, non già su un lato preso come base. Un triangolo che, a guisa di Lucifero, si vede “le gambe in sù tenere” (If. XXXIV, 90) nell'emisfero boreale.” (Guglielmo Gorni, *Lettera nome numero, L'ordine delle cose in Dante*, Il Mulino, 1990, p. 140)

Di forma triangolare è poi non solo la sezione verticale dell'Inferno, ma anche quella del Purgatorio, mentre tagliando orizzontalmente i due regni si ottengono dei cerchi, che corrispondono grosso modo a quelli che nell'Inferno sono chiamati “cerchi” e nel Purgatorio “cornici” e sono i luoghi dedicati alla punizione delle anime.⁹⁴

Dante, quindi, ha una fiducia assoluta nella geometria, alla quale affida la scrittura divina dell'universo, un universo scritto in segni geometrici, verrebbe da dire, parafrasando Galilei⁹⁵. Una fiducia nella geometria che, ovviamente, non esclude l'Aritmetica, perché la Geometria, “bianchissima, in quanto è senza macula d'errore e certissima” (Cv. II, XIII, 27) è comunque basata su strumenti matematici, è arte del quadrivio e come le altre discipline di questo ambito trae la sua luce proprio dall'Aritmetica. Infatti, come Dante dice nel *Convivio*, “lo cielo del Sole si può comparare a l'Arismetica (...) del suo lume tutte s'illuminano le scienze” (Cv. II, XIII, 15-19).

La geometria euclidea

Della Geometria, Dante conosce quella del suo tempo, che era basata essenzialmente su Euclide, attivo ad Alessandria nel III secolo a. C. e tradotto dall'arabo in latino già nei primi decenni del dodicesimo secolo⁹⁶. Non a caso finora abbiamo parlato soprattutto di cerchio e triangolo, due figure piane centrali negli *Elementi* di Euclide. Dante sicuramente ammira l'opera del matematico alessandrino, per la sua lucidità e il suo rigore espositivo, organizzata com'era in definizioni, nozioni comuni, postulati, teoremi e

⁹⁴ In Paradiso troviamo invece una prevalenza del cerchio “e dico 'cerchio' largamente ogni ritondo, o corpo o superficie”, come apparirà nel seguito dell'argomentazione.

⁹⁵ “Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola” Galileo Galilei, *Il Saggiatore*.

⁹⁶ L'autore della prima traduzione in latino degli *Elementi* di Euclide è Adelardo di Bath, scienziato e filosofo inglese della cui attività si hanno testimonianze intorno alla prima metà del secolo XII.

dimostrazioni che poi a loro volta servivano come base per altri teoremi, secondo un ordine logico molto serrato e uno stringente metodo deduttivo⁹⁷. Sulla scorta degli *Elementi* di Euclide Dante, per esempio, sa che

- in un semicerchio, ogni triangolo inscritto e avente un lato coincidente con il diametro è sempre un triangolo rettangolo (Pd. XIII, 101-102). L'osservazione risaliva a Talete, ma il problema è ripreso da Euclide (*Elementi*, III, 31);

- poiché in un triangolo la somma degli angoli interni è 180° , non possono esserci due angoli ottusi in un triangolo (Pd. XVII, 13-18).

Anche qui il riferimento è Euclide (*Elementi*, I, 32), ma l'osservazione si trova anche in Aristotele (*Metafisica*, 1051 a 24-25); in Euclide, è direttamente collegata al quinto postulato: "Se una retta che taglia altre due rette forma dallo stesso lato angoli interni la cui somma è minore di due angoli retti, prolungando illimitatamente le due rette, esse si incontreranno dalla parte dove la somma dei due angoli è minore di due angoli retti".

SIMMETRIA

Lucifero e Dio

A ben guardare, la simmetria è forse un caso particolare dell'ordine che abbiamo descritto prima, e giustifica tutta una serie di corrispondenze geometriche che hanno una valenza anche simbolica. Se consideriamo ad esempio la creatura che abita il centro della Terra, conficcata proprio nel cuore de "l'infima lacuna dell'universo" (Pd. XXXIII, 22-23), nel posto, cioè, in assoluto più lontano da Dio, troviamo che questa creatura ha tre teste, orribili, di tre colori diversi:

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;

⁹⁷ "La stringente deduzione di proposizioni e teoremi dai cinque postulati iniziali lascia intravedere la potenza dell'intelletto umano di giungere a formulare verità universali senza necessariamente affidarsi alla teologia." Trombetti e Zollo, *Suggestioni matematiche della Divina Commedia*, Rogiosi, 2021.

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.

Sotto ciascuna uscivan due grand' ali,
quanto si convenia a tanto uccello:
vele di mar non vid' io mai cotali.

Non avean penne, ma di vispistrello
era lor modo; e quelle svolazzava,
sì che tre venti si movean da ello:

quindi Cocito tutto s'aggelava.
Con sei occhi piangèa, e per tre menti
gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.
(If. XXXIV, 34-54)

Simmetricamente, nel punto che rispetto alla terra è il più lontano dell'universo, oltre tutti i cieli, Dante incontra invece Dio, che gli appare come una visione triplice di cerchi: la Trinità.

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza.
(Pd. XXXIII, 115-117)

Come si vede facilmente, i tre cerchi, "di tre colori e d'una contenenza", corrispondono perfettamente, fuorché nella forma, stavolta di cerchio e perciò in sé perfetta, alle tre teste dell'anti-Dio conficcato nel centro della Terra. La simmetria rimarca l'abissale distanza tra i due esseri, il male assoluto e l'amore sconfinato, ai due antipodi dell'universo.

L'Universo

Universo che poi, a guardar bene, ha esso stesso una forma simmetrica, se è vero che, prendendo come asse di simmetria il Primo Mobile, al di là di questo troviamo le nove sfere dell'universo trascendente che ricalcano, rovesciandola, la corrispondente struttura delle nove sfere dell'universo

sensibile. Anzi, proprio questa forma mette meglio in risalto la posizione antipodale reciproca di Lucifero e di Dio.

La Terra

Del resto, su una struttura simmetrica oppositivo- antipodale si organizza anche la forma della Terra secondo Dante, con Gerusalemme e la montagna del Purgatorio l'una agli antipodi dell'altra, e con Inferno e Purgatorio che sono praticamente l'uno il calco dell'altro.

GEOMETRIA: LA DEFINIZIONE DI DANTE

I fondamenti della geometria euclidea: punto e cerchio

Cerchiamo ora di scendere un po' nei particolari, di conoscere nel dettaglio gli enti geometrici più cari a Dante. Ci viene in soccorso subito la definizione del II libro del *Convivio*:

“La Geometria si muove intra due repugnanti a essa, sì come 'l punto e lo cerchio - e dico 'cerchio' largamente ogni ritondo, o corpo o superficie -; ché, sì come dice Euclide, lo punto è principio di quella, e, secondo che dice, lo cerchio è perfettissima figura in quella, che conviene però avere ragione di fine. Sì che tra 'l punto e lo cerchio sì come tra principio e fine si muove la Geometria, e questi due a la sua certezza repugnano; che lo punto per la sua indivisibilità è immensurabile, e lo cerchio per lo suo arco è impossibile a quadrare perfettamente, e però è impossibile a misurare a punto” (Cv. II, XIII, 26-27).

Gli *Elementi* di Euclide si aprivano proprio con il punto, che è materia della prima definizione, e si chiudevano con il cerchio, di cui tratta l'ultimo problema del libro. Dunque correttamente Dante ci fa notare che tutta la Geometria sta tra questi due snodi concettuali.

Per il *Paradiso* di Dante si può forse affermare altrettanto. Il cerchio infatti è la figura geometrica protagonista del Paradiso; essa fa la sua comparsa per la prima volta nel canto X. Infatti, benché anche il Purgatorio e l'Inferno fossero strutturati su base circolare, il percorso di Dante in quei due regni non era mai completamente tale, perché il suo passaggio dall'uno all'altro livello avveniva prima che egli avesse girato tutta la circonferenza. Cerchi completi invece sono in *Paradiso* quelli del cielo del sole, cielo dei sapienti, che si presentano a Dante come tre girotondi di anime intorno a lui e Beatrice. Nel cerchio Tommaso, protagonista del canto, viene a trovarsi tra il

suo maestro, Alberto Magno, e il suo avversario, Sigieri di Brabante⁹⁸, come a voler significare che la perfezione del cerchio ricomponesse in armonia ogni ostilità. Questi tre cerchi sono come la prefigurazione di quelli che caratterizzeranno poi la visione di Dio, ove Dante percepisce, come abbiamo visto, le tre persone della Trinità come tre cerchi (i “tre giri di tre colori e d'una contenenza” di Pd. XXXIII, 116-117). Ed è ovvio, dato che il cerchio era, secondo Dante, “perfettissima figura”⁹⁹. E notiamo intanto che però qui i tre cerchi girano intorno a Dante e Beatrice: la visione della verità non è statica, come Dante poteva osservare nelle tavole allegare agli *Elementi* di Euclide, ma dinamica, e vedremo che questo è un elemento di grande importanza. Ma il cerchio non è l'unica possibilità geometrica che Dante sfrutta per descrivere Dio; si rivolge, com'era forse naturale, anche al punto, “principio” primo della geometria euclidea, secondo la quale “il punto è ciò che non ha parti”, una sorta di oggetto ideale senza dimensioni, il principio da cui ha inizio ogni altra osservazione geometrica nel sistema euclideo. Non stupisce quindi che, vedendo Dio per la prima volta riflesso negli occhi di Beatrice, Dante abbia proprio la visione di un punto:

un *punto* vidi che raggiava lume
acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca
chiuder conviensi per lo forte acume...
Pd. XXVIII, 16-18)

“...repugnanti ad essa...”

Il problema di Dante, però, è che questi due estremi, nel senso strutturale, della Geometria euclidea (ne costituiscono infatti l'inizio e la fine), sono anche due “repugnanti ad essa”, cioè vengono in contrasto con quell'immagine della disciplina “bianchissima ... e certissima” che Dante ha definito poco sopra. Anzi, fa riflettere il fatto che Dante, per parlare dei misteri del Paradiso, abbia scommesso tutto, dal punto di vista geometrico,

⁹⁸ Siamo nello Studio di Parigi nella seconda metà del Duecento e si consuma uno scontro tra tomismo e averroismo. I seguaci di Tommaso, a sua volta allievo di Alberto Magno, propendono per una ripresa originale delle idee di Aristotele, contrapponendosi a quelli che, come Sigieri, si affidano piuttosto al commento che di Aristotele aveva fatto Averroé, filosofo arabo, che Tommaso considera solo un commentatore infedele. L'arcivescovo di Parigi, Stefano Tempier, nel 1277 condanna sia le posizioni tomiste sia quelle averroiste.

⁹⁹ Del resto anche nel canto XIII del *Paradiso* Dante paragona, sempre per bocca di san Tommaso, l'acquisizione di una verità di fede alla figura del cerchio, che si fa, quindi, immagine della verità (“vedrai il tuo credere e 'l mio dire/ nel vero farsi come cerchio in tondo”. Pd. XIII, 50-51).

proprio su quelle due figure che facevano penetrare all'interno della perfezione della geometria l'ombra del dubbio.

Per quanto riguarda il cerchio infatti, il problema classico era quello della quadratura (Pd. XXXIII 133-135). Quadrare un cerchio significava disegnare il quadrato che avesse la stessa area di quel cerchio (o, in alternativa, disegnare un quadrato il cui perimetro avesse la stessa lunghezza di quella circonferenza), usando come strumenti solo la riga non graduata e il compasso. In generale si quadravano le figure per conoscerne più facilmente l'area, dato che l'area del quadrato è facilmente calcolabile. Sin dall'antica Grecia i matematici erano in grado di quadrare tutte le figure piane con contorni rettilinei, e anche alcune figure che avessero qualche lato curvilineo, ma per trasformare il cerchio in un quadrato c'è bisogno di π (pi greco), che indica il rapporto tra la misura della circonferenza e il diametro e che è un numero trascendente, con indefinite cifre dopo la virgola che non hanno alcuna periodicità. Molti studiosi sin dall'antichità si erano cimentati con questo problema, senza venirne in effetti a capo; una soluzione credette di averla trovata Briso o Brisone, matematico greco, ma in Pd. XIII, 125 Dante lo prende in giro per la sua presunzione immotivata, dato che, nonostante i suoi calcoli, il problema restava senza soluzione. Molto vicino ad una risposta, in realtà, c'era arrivato Archimede, ma è probabile che Dante non lo conoscesse, perché fu tradotto abbastanza tardi.

Analogamente, anche il punto era figura problematica all'interno della Geometria classica, perché non è misurabile, sfugge pertanto all'indagine conoscitiva dell'uomo.

“...il principio ond'elli indige...”

Perché Dante aveva dunque scelto proprio il punto e il cerchio come immagine di Dio? Forse appunto per quella natura incommensurabile che punto e cerchio continuavano ad avere per l'intelligenza dell'uomo: Dante, fortemente consapevole del limite gnoseologico connesso intimamente alla natura umana, avrà probabilmente pensato che quel tanto di matematicamente irrisolto che rimaneva all'interno della pur lucidissima Geometria, doveva essere tale proprio perché legato ai misteri ultimi - e perciò più incomprensibili - dell'universo. Voglio dire, insomma, che la scoperta del “principio ond'elli (il geometra) indige” (Pd. XXXIII, 135) per Dante restava irraggiungibile per via razionale, mentre poteva esserlo per via mistica, secondo il percorso ultramondano da lui stesso seguito.

“...non capere in triangol due ottusi...”

Non a caso Thibaud Bernard-Helis è convinto che quando Dante dice a Cacciaguida: “O cara piota mia che sì t'insusi,/ che come veggion le terrene menti/ non capere in triangolo due ottusi,/ così vedi le cose contingenti anzi

che sieno in sé...” (Pd. XVII, 13-17), in realtà gli sta dicendo che le capacità visive in terra e in cielo sono completamente diverse: le terrene menti non possono che sperimentare la validità del principio di Euclide che non accorda al triangolo che un solo angolo ottuso, mentre, allo stesso modo e con la stessa lucida ovvietà percettiva (questo significherebbe il “come” secondo Bernard-Helis) le anime del Paradiso verificano una dimensione dello spazio superiore, dove non è valida la geometria euclidea. E nelle geometrie non euclidee il postulato degli angoli ottusi perde di senso, perché il nostro triangolo non è più sul piano ma in uno spazio curvo.

La curvatura dello spazio

Poteva Dante concepire la curvatura dello spazio e quindi superare Euclide? Alcuni scienziati negli ultimi cento anni si sono espressi in questo senso (lo dicono i matematici, da Andreas Speiser a Mark Peterson, fino al nostro Piergiorgio Odifreddi; lo dicono i fisici, come il romeno Horia-Roman Patapievici, o gli italiani Carlo Rovelli e Marco Bersanelli)¹⁰⁰, mentre altri frenano questa interpretazione. Come poteva Dante arrivare a sfiorare l’idea della curvatura dello spazio e della quarta dimensione, fino ad immaginare addirittura un concetto vicino a quello dell’ipersfera einsteiniana?¹⁰¹ Forse

¹⁰⁰ Andreas Speiser, matematico svizzero, fu il primo nel 1925; Mark Peterson nel 1979, in un articolo su *American journal of Physics*, azzarda l’idea che la forma dell’universo per Dante sia una tre-sfera che si trova in un mondo a quattro dimensioni; l’idea è stata rilanciata dal fisico romeno Horia-Roman Patapievici nel 2004 e recentemente in una serie di convegni da Marco Bersanelli, professore ordinario di Astronomia e Astrofisica presso l’Università degli Studi di Milano. Bersanelli è fra gli iniziatori e fra i principali responsabili scientifici della missione spaziale Planck dell’ESA, la quale ha ottenuto risultati con precisione senza precedenti per la cosmologia e l’astrofisica millimetrica, studiando il fondo dell’universo

¹⁰¹ C’è addirittura un prete e matematico russo del primo Novecento, uno dei tanti intellettuali che hanno portato il loro amore per Dante nei campi di concentramento della Siberia staliniana, che in un’opera del 1922, *Gli immaginari in geometria*, si dichiara convinto “che la coscienza medievale sia più vicina al modo di pensare del XX secolo di quanto non lo sia l’ideologia meccanicistica del Rinascimento” (Natalino Valentini, “Dante e gli immaginari in geometria di Pavel Florenskij. Tra Medioevo e scienza contemporanea” in *Dante nei filosofi del Novecento*, a cura di Oreste Tolone, Morcelliana, 2021). Nella stessa opera, Florenskij propone addirittura l’idea che lo spazio in cui si muove Dante nella Commedia sia una superficie unilaterale non euclidea, quindi una superficie di Riemann, in particolare un nastro di Möbius. Sentiamo la sua spiegazione: “Entrambi i poeti mantengono per tutto il tempo della discesa la posizione verticale, con la testa rivolta verso il luogo da cui sono scesi, cioè verso l’Italia, e i piedi verso il centro della Terra. Quando, però, i poeti raggiungono indicativamente la cintola di Lucifero, essi si capovolgono

perché, come dice per esempio Horia-Roman Patapievici, per un uomo del Medioevo non era così impossibile arrivare a estendere i problemi della geometria ad una superficie curva?

Proviamo a confrontare Dante con Bonaventura da Bagnoregio, e vi troveremo delle convinzioni geometriche non troppo diverse: “Rursus reverentes dicamus: quia igitur esse purissimum et absolutum, quod est simpliciter esse est primarium et novissimum. Quia aeternum et praesentissimum, ideo omnes durationes ambit et intrat, quasi simul existens earum centrum et circumferentia. Quia simplicissimum, ideo totum intra omnis et totum extra, ac per hoc "est sphaera intelligibilis, cuius centrum est ubique et circumferentia nusquam". Quia actualissimum et immutabilissimum, ideo "stabile manens moveri dat universa". Quia perfectissimum et immensum, ideo est intra omnia, non inclusum, extra omnia, non exclusum, supra omnia, non elatum, infra omnia, non prostratum. Quia vero est summe unum et omnimodum, ideo est *omnia in omnibus*, quamvis omnia sint multa et ipsum non sit nisi unum.”¹⁰² Si noti del

all'improvviso, volgendosi con i piedi verso la superficie della Terra per dove sono entrati nel regno degli inferi e con il capo nel senso opposto (...) Dunque, avendo proceduto sempre in linea retta ed essendosi capovolto una sola volta lungo il cammino, il poeta giunge al luogo di partenza nella stessa posizione in cui l'aveva lasciato. Di conseguenza, se strada facendo non si fosse capovolto, lungo la retta egli sarebbe giunto al luogo di partenza a testa in giù. Perciò la superficie su cui Dante si muove è tale che, con un solo capovolgimento di direzione, la retta che vi si trovi porta un ritorno al punto precedente in posizione eretta, laddove un moto rettilineo senza inversioni riporta al punto di partenza un corpo capovolto. Evidentemente si tratta di una superficie che, primo, in quanto contiene rette chiuse è un piano di *Riemann*, e secondo, in quanto capovolge la perpendicolare che su di essa si muove, è una superficie *unilatera*. Tali condizioni sono sufficienti a caratterizzare geometricamente *lo spazio di Dante come conformato* alla geometria ellittica.” (Pavel Florenskij, *Gli immaginari in geometria*, traduzione di Natalino Valentini)

¹⁰² “Insistendo in questa prospettiva, diciamo: Egli è, insieme, l'essere purissimo ed assoluto, ossia è semplicemente l'essere, è l'essere primo ed ultimo - e perciò è origine di tutte le cose e loro compimento finale; Egli è, insieme, l'essere eterno e sempre attualmente presente - e perciò abbraccia e compenetra tutte le cose che perdurano nel tempo: e, per così dire, il loro centro e la loro circonferenza; Egli è, insieme, semplicissimo e grandissimo - e perciò è tutto dentro tutte le cose ed è tutto al di fuori di tutte le cose; “è una sfera ideale, che ha il centro dappertutto e la circonferenza in nessuna parte”; Egli è, insieme, sempre totalmente in atto e assolutamente immutabile - e perciò, “rimanendo immobile, comunica il moto a tutto l'universo”; Egli è insieme perfettissimo ed immenso - e perciò è dentro tutte le cose, ma non racchiuso in nessuna; è fuori di tutte le cose, ma non escluso da nessuna; è al di sopra di tutte le cose, ma non sperduto nella sua altezza; è al di sotto di tutte le cose, ma non soggiogato da nessuna; Egli è, insieme, sommamente uno ed

resto che, se Dante cita Bonaventura, a sua volta Bonaventura cita Alano di Lilla, in particolare la regola VII delle sue *Regulae Theologiae*, dove pure Dio è una sfera.

Siamo nel 1259. Mancano sei anni alla nascita di Dante e il contesto culturale del poeta contempla evidentemente questa possibilità “paradossale” di descrivere Dio.

Punto e volume

Tanto in Dante quanto in Bonaventura, infatti, la raffigurazione geometrica di Dio si basa su una serie di paradossi spaziali. Vediamo alcuni di quelli più suggestivi nei versi danteschi: innanzitutto, il fatto che il punto-Dio sia in qualche passo del *Paradiso* un punto e altrove un volume, ovvero una figura sferica, se è vero che la parola “volume” deriva dal verbo latino *volvo* ed ha in sé l’idea della sfericità, della circolarità. Il primo a parlare di volume a Dante è l’avo Cacciaguada, che gli dice di aver saputo del suo arrivo contemplando la mente di Dio, che è una sorta di grande libro (volume, appunto), dove sono impressi a lettere indelebili tutti i destini dell’umanità:

Grato e lontano digiuno,
tratto leggendo del *magno volume*
du' non si muta mai bianco né bruno,
solvuto hai, figlio, dentro a questo lume
in ch’io ti parlo...
(Pd. XV, 49-52)

Bisogna essere molto attenti all’utilizzo che Dante fa nella sua opera delle parole “libro” e “volume”. Sono sempre anche immagini della mente, ma, mentre il libro è la mente dell’uomo (il “libro della memoria” di *Vita Nuova*, I, 1), una realtà lineare in cui l’asse del tempo si snoda da un prima a un poi, secondo una successione cronologica che assimila la linea del tempo al volgersi naturale della pagina, il volume è la mente di Dio, in cui “tutti li tempi son presenti” di Pd. XVII, 18.

Non a caso più avanti, quando lo stesso Dante è di fronte a Dio, torna a presentarsi l’immagine del volume¹⁰³:

infinitamente vario - e perciò è tutto in tutte le cose, benché le cose siano molteplici ed Egli, invece, sia esclusivamente uno.” Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerarium mentis in Deum*, V, 8; traduzione di P.S. Olgiati da San Bonaventura, *L’ascesa a Dio*, a cura di P. Efrem Bettoni, Milano, Edizioni O.R. 1974.

¹⁰³ In questi versi mi sembrano particolarmente significativi i lemmi del campo semantico del libro (“legato” o “si squaderna” sono verbi che evocano la fabbricazione stessa del libro, con fascicoli, quaderni appunto, cuciti insieme), ma

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'io vidi...
(Pd. XXXIII, 85-92)

Nei versi seguenti è descritta la prima percezione che Dante ha di Dio, ancora di lontano, prima di poterlo avvicinare grazie a san Bernardo. Si tratta di una visione molto interessante:

E com' io mi rivolsi e furon tocchi
li miei da ciò che pare in quel volume,
quandunque nel suo giro ben s'adocchi,

un punto vidi che raggiava lume
acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca
chiuder conviensi per lo forte acume...
(Pd. XXVIII, 13-18)

Sono versi che in parte abbiamo già citato, ma allargando il focus anche sulla terzina precedente, si vede bene come per Dante è pressoché la stessa cosa indicare Dio con l'immagine del punto o con quella del volume, come se queste figure coincidessero. E la coincidenza di queste figure non è possibile se non in uno spazio che prevede la curvatura.¹⁰⁴ Inoltre, la stessa struttura dell'universo, fatta appunto di volumi/sfere concentriche e poi tutte insieme ricomprese all'interno del punto-Dio "che include ciò da cui elli è incluso", non è pensabile se non all'interno di uno spazio curvo.

anche quel "conflati insieme" che già fa pensare a una realtà geometrica di tipo sferico.

¹⁰⁴ Odifreddi lo spiega con l'esempio del fiore: "se la Terra si aprisse come un fiore, i paralleli settentrionali circonderebbero quelli meridionali, e il Polo Nord si dispiegherebbe intorno a tutto."

La forma general di Paradiso

E infatti, il problema che la dantologia ha avuto per secoli è stato proprio quello della rappresentazione dell'universo come viene descritto alla fine della terza cantica.

Perché l'universo dantesco non è in realtà come è stato sempre rappresentato e come ancora oggi è raffigurato nei nostri libri di testo, ovvero una figura piana caratterizzata da cerchi concentrici con una sorta di strana costruzione sopra al Primo Mobile, di cui non si capisce la coerenza strutturale con i cieli sottostanti, ma è una doppia serie di sfere concentriche che si dipanano, di qua e di là dal Primo Mobile, secondo una disposizione che va dalla più grande alla più piccola. Dante insomma dal Primo Mobile può vedere, a seconda di dove si volti per guardare, le sfere dell'universo sensibile concentriche alla Terra, e dall'altra parte, le corrispondenti (dicevamo prima, simmetriche, appunto) sfere dell'universo ultrasensibile. Da una parte, il centro è la Terra, infima lacuna dell'Universo, dall'altra è il punto-Dio. La Terra è perciò, di tutto l'universo, il punto più lontano da Dio. Se ci concentriamo poi sulla velocità di rotazione delle sfere, è presto detto: la Terra è ferma ("La natura del mondo, che quieta/il mezzo e tutto l'altro intorno move..." Pd. XXVII, 106-107), mentre la velocità delle altre sfere aumenta progressivamente, man mano che ci si allontana dalla Terra: anche oltre il Primo Mobile, benché ora le dimensioni vadano diminuendo, la velocità di rotazione aumenta in modo inversamente proporzionale alla grandezza della sfera.

Il movimento

E questo movimento ci porta più vicino a quella che appare come la caratteristica essenziale dell'universo dantesco, perché questo universo non è una figura piatta disegnata sul piano, ma è una realtà viva, pulsante, in movimento appunto. "El'è quel mare al qual tutto si move ciò ch'ella cria e che natura face." (Pd. III 86-87)¹⁰⁵ Per esempio, quando Dante si accosta alla sede dei beati, vede dapprima un fiume di luce, che solo dopo, sotto ai suoi occhi, assume la forma della candida rosa. Intorno alla candida rosa, poi, c'è tutto un pulsare e uno scintillare di angeli, per i quali Dante ricorre alla similitudine con l'andirivieni delle api intorno all'alveare:

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa;

¹⁰⁵ Lo afferma Piccarda nel canto III per spiegare a Dante come la volontà di tutte le anime del Paradiso tenda a conformarsi alla volontà di Dio; del resto parole del tutto simili aveva usato Beatrice nel I canto ai vv. 103-114.

ma l'altra, che volando vede e canta
la gloria di colui che la 'nnamora
e la bontà che la fece cotanta,

sì come schiera d'ape che s'infiora
una fiata e una si ritorna
là dove suo labbro s'insapora,

nel gran fior discendeva che s'addorna
di tante foglie, e quindi risaliva
là dove 'l sùo amor sempre soggiorna.

Le facce tutte avean di fiamma viva
e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,
che nulla neve a quel termine arriva.

Quando scendean nel fior, di banco in banco
porgevan de la pace e de l'ardore
ch'elli acquistavan ventilando il fianco.
(Pd. XXXI, 1-18)

Il pellegrino: tre capriole prima dell'amore

Il movimento, del resto, riguarda non solo gli elementi che divengono via via oggetto della conoscenza mistica di Dante, ma anche il percorso stesso del pellegrino. Il procedere di Dante nel suo cammino nell'oltretomba è assimilabile a una linea spezzata, con frequenti svolte, per lo più a sinistra nell'Inferno e a destra nel Purgatorio, e a una linea retta ascensionale in Paradiso nel suo trasumanare verso Dio. Una linea tracciata con il piede e la fatica del cammino nei primi due regni¹⁰⁶, grazie poi all'energia trasmessa dagli occhi di Beatrice nei cieli del Paradiso.

Ma solo alla fine Dante si muove finalmente di moto circolare:

ma già volgeva il mio disio e 'l velle
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move 'l sole e l'altre stelle
(Pd. XXXIII, 143-145).

¹⁰⁶ Non posso a questo proposito non citare Osip Mandel'stam, che in *Conversazione su Dante* lo dice, come suo solito, con parole straordinarie: "L'Inferno, e ancor più il Purgatorio, celebrano la camminata umana, la misura e il ritmo dei passi, il piede e la sua forma".

Dante ora si trova a muoversi “come rota ch’igualmente è mossa”, cioè venendo in definitiva assimilato alle sfere celesti.

Per arrivare a questo traguardo, inoltre, Dante per tre volte compie un movimento particolarissimo, che potremmo definire “ribaltamento” (traggo il ragionamento in buona parte da un prezioso contributo di Thibaud Bernard-Helis, che mi è stato gentilmente concesso dall’autore anche se non ancora pubblicato).

Il primo ribaltamento è il capovolgimento alto-basso, descritto nel canto XXXIV dell’Inferno: arrivato insieme a Virgilio di fronte all’orribile mole di Lucifero, Dante, aggrappato alle spalle del maestro, comincia la scalata del corpo di Satana, necessaria per attraversare il centro della Terra, in cui il demonio è conficcato. Ed ecco che, giunti che sono a metà del corpo, grazie ad una sorta di capriola, i due compagni di viaggio invertono la loro posizione e vengono “partoriti” nell’altro emisfero. Dante all’inizio si trova spaesato e crede che Virgilio voglia tornare indietro verso l’Inferno; solo in un secondo momento comprende che questo dispositivo di capovolgimento era necessario per oltrepassare il centro della terra.

Quando noi fummo là dove la coscia
si volge, a punto in sul grosso de l’anche,
lo duca, con fatica e con angoscia,

volve la testa ov’elli avea le zanche,
e aggrappossi al pel com’om che sale,
sì che ‘n inferno i’ credea tornar anche.

(If. XXXIV, 76-81)

Il secondo caso di capovolgimento è quello segnalato dalla presenza di un doppio albero rovesciato negli ultimi canti del Purgatorio (precisamente nel XXII e nel XXXII). L’albero capovolto dell’Eden, più che un rovesciamento fisico, stavolta indica la conquista di una dimensione ulteriore dell’umano, un ritorno del pellegrino al luogo “fatto per proprio dell’umana specie” (Pd. I, 57), dove gli uomini hanno facoltà potenziate, che con la cacciata dall’Eden hanno perduto. Thibaud Bernard-Helis ne parla in termini geometrici come di una riconquista dell’asse z, una dimensione in più dell’essere umano. Supponiamo, dice lo studioso francese facendo riferimento ancora all’albero capovolto, che la visione di quest’albero sia indizio di una verità momentaneamente nascosta alla vista, come nel mito della caverna di Platone: vediamo le radici verso l’alto perché questa visione “invertita” non è che lo specchio imperfetto di una verità posta oltre, al di là di ciò che percepiscono i nostri sensi. Il posizionamento verso l’alto della base

dell'albero mostra che il principio in cui esso affonda le sue radici e da cui attinge la sua linfa vitale è altrove: dunque è a quel principio che bisogna salire, e i rami dell'albero non sono che una scala. D'altra parte Virgilio aveva parlato anche di Lucifero come di una scala. Quindi, in definitiva, l'albero capovolto è un segnale: indica che c'è un altrove da raggiungere, perché la base di quell'albero appartiene ad una dimensione diversa, ed occorre fare anche in questo caso uno sforzo di ribaltamento, più che altro concettuale, per riposizionarsi correttamente. Ora, ampliando il contributo di Bernard-Helis, vorrei anche sottolineare che questa immagine dell'albero, qui così criptica, è svelata nella cantica successiva:

e come il tempo tegna in cotal testo
le sue radici e ne li altri le fronde,
omai a te può esser manifesto.
(Pd. XVII, 118-120)

Le radici, dunque, sono nel Primo Mobile e da quello dipende tutto il mondo sensibile.

Non a caso, c'è una continuità di questo tema tra gli ultimi canti del *Purgatorio* e il primo del *Paradiso*, perché quando Beatrice spiega a Dante le sensazioni legate al *trasumanare*, fa di nuovo riferimento a questa dimensione ulteriore della percezione, diversa da quella terrestre, e anche in questo caso la motiva come un ritorno a casa, la riconquista di un luogo dove le facoltà dell'uomo raggiungono la loro pienezza:

Tu non se' in terra, sì come tu credi;
ma folgore, fuggendo il proprio sito,
non corse come tu ch'ad esso riedi
(Pd. I, 91-93).

Del resto, lo dice anche Dante, raccontando il modo in cui ha compiuto la sua esperienza mistica. È stato fissando gli occhi di Beatrice:

E sì come secondo raggio suole
uscir del primo e risalire in suso,
pur come pelegrin che tornar vuole,

così de l'atto suo, per li occhi infuso
ne l'immagine mia, il mio si fece ...
(Pd. I, 49-53)

Ma fissare gli occhi di Beatrice significa voler tornare insieme a lei al luogo da cui entrambi provengono.

Il terzo rovesciamento è un rovesciamento verso l'interno: avviene nel XXXIII del *Paradiso*, quando Dante guardando Dio vede l'immagine dell'uomo, vede in definitiva se stesso.

Penso che Dante su questo punto segua da vicino Bonaventura da Bagnoregio: "Quoniam autem duo gradus praedicti, ducendo nos in Deum per vestigia sua, per quae in cunctis creaturis relucet, manuduxerunt nos usque ad hoc, ut ad nos reintraremus, in mentem scilicet nostram, in qua divina relucet imago; hinc est quod iam in tertio loco, ad nosmetipsos intrantes et quasi atrium forinsecus relinquentes, in sanctis, scilicet anteriori parte tabernaculi, conari debemus per speculum videre Deum"¹⁰⁷ Le analogie con Dante sono impressionanti: vedere Dio è entrare in se stessi, nella parte più intima del sé, rovesciando il senso della ricerca dalle cose create alla mente stessa dell'uomo, dove potremo vedere Dio come in uno specchio. Cioè specchiandoci in lui. E in questo modo, continua Bonaventura con implicito riferimento al San Paolo della Prima lettera ai Corinzi, "videre poteris Deum per te tanquam per imaginem, quod est videre per speculum in aenigmate"¹⁰⁸. È ancora una visione imperfetta, ma è comunque uno degli ultimi passaggi necessari per una visione totale, per la fusione stessa con Dio.

Dice Bernard-Helis a proposito di questo passaggio: "Noi siamo come entrati nella radice. (...) Dante incontra lo specchio ultimo dell'opera, cioè quando incontra il suo proprio volto nella Trinità. Egli vede prima di tutto i suoi occhi in quelli di Dio. E, rovesciandosi su se stesso come un guanto, egli diviene tramite fusione gli occhi di Dio. Egli diviene lo sguardo dell'Amore che lega le cose tra loro, e muove le stelle (...). L'asse di simmetria si avvolge su se stesso. (...) Beatrice avvisa Dante: tutto ciò che egli vede durante la salita del Paradiso celeste (...) non è che simbolico, tutto ha luogo al di fuori dello spazio e del tempo. Infatti, tutto ha luogo in un punto, che ha per

¹⁰⁷ "Le due tappe precedenti, guidandoci a Dio attraverso quelle impronte, per mezzo delle quali Egli risplende nell'universo creato, ci hanno condotto ad un punto importante del nostro cammino: a rientrare, cioè, in noi stessi, nella nostra anima. E qui risplende l'immagine di Dio. D'ora in poi - e siamo ormai alla terza tappa - rientriamo nell'intimità della casa, lasciandoci la porta alle spalle. È come se entrassimo nell'interno del Tabernacolo e precisamente nel primo locale, quello chiamato "il santo". Qui vedremo Dio, come se ci fosse posta innanzi la sua immagine riflessa in uno specchio." Bonaventura da Bagnoregio, cit., III, 1; traduzione di P.S. Olgiati da San Bonaventura, cit.

¹⁰⁸ "potrai vedere Dio attraverso di te come attraverso un'immagine, cioè vederlo attraverso uno specchio in modo imperfetto". Bonaventura, ivi; traduzione mia; il riferimento è a Paolo, I Cor. 13, 12.

qualità quella di essere il solo oggetto geometrico a non avere alcuna dimensione. Tutto ha luogo nell'invisibile, nella radice delle cose." (traduzione mia)

Un'immagine molto pregnante, questa del necessario ribaltamento (un ribaltamento che è, insieme, fisico e gnoseologico): ci aiuta a comprendere che non c'è nulla di statico nell'universo dantesco, a parte la Terra (il che, perciò, non depono particolarmente a favore dell'*aiuola che ci fa tanto feroci* di Pd, XXII, 151), ma tutto si muove animato dall'amore.

Ed eccoci arrivati al cuore della nostra discussione: l'amore è l'energia vitale da cui trae la spinta ogni palpito dell'universo: Guglielmo Gorni ha dimostrato (op. cit. pp. 62-63) che in moltissime occorrenze dell'opera dantesca, quando viene citato l'amore, esso è associato all'idea di movimento, dando vita a frequenti paronomasie di grande intensità. Del resto, Dio è per l'Universo sia fonte dell'amore che origine del movimento, "motor primo" (Purg. XXV 70), secondo le indicazioni di Aristotele. E aristotelica è anche l'idea che la caratteristica principale della natura e degli enti ad essa appartenenti sia il loro essere in movimento: è il concetto di κίνησις (chínesis), che è in senso lato divenire, continuo mutamento.

Non a caso quindi la relazione tra Dio e il moto incessante dell'universo è anche il messaggio finale, espresso dall'ultimo verso del poema: "l'amor che move il sole e l'altre stelle" (Pd. XXXIII, 145). E qui si noti che l'unica parola che lega tra loro il primo e l'ultimo verso del *Paradiso* è il verbo "move", e certo non è un caso. Dunque, mi verrebbe da dire, il superamento dantesco della geometria euclidea è da interpretare soprattutto in questo senso: in Dante infatti le figure dello spazio euclideo prendono vita grazie al soffio vitalizzante dell'amore.

Bibliografia

Bernard-Helis, Thibaud, Géométries de Dante, Conférence pour *Le point, le cercle et la sphère chez Dante Alighieri*, Journée d'étude organisée par Bruno Pinchard et Cécile Le Lay, Université Jean Moulin Lyon 3.

D'Amore, Bruno, *La matematica nell'opera di Dante Alighieri. Spunti biografici a scopo didattico*, Pitagora, 2020

Gorni, Guglielmo, *Lettera nome numero, L'ordine delle cose in Dante*, Il Mulino, 1990

Odifreddi, Piergiorgio, "Immagini dal Paradiso", in *Le Scienze*, ottobre 2011

Rak, Michele, voce "Geometria" in *Enciclopedia dantesca*, Treccani, 1970

Rovelli, Carlo, *L'ordine del tempo*, Adelphi, 2017

Trombetti, Guido e Zollo, Giuseppe, *Suggerimenti matematiche della Divina Commedia*, Rogiosi, 2021

Valentini, Natalino, "Dante e gli immaginari in geometria di Pavel Florenskij. Tra Medioevo e scienza contemporanea" in *Dante nei filosofi del Novecento*, a cura di Oreste Tolone, Humanitas, anno LXXVI n. 1, Morcelliana, 2021

Contributi on line

Le point, le cercle et la sphère chez Dante Alighieri, Journée d'étude organisée par Bruno Pinchard et Cécile Le Lay, Université Jean Moulin Lyon 3 :

<https://www.youtube.com/watch?v=jc4UwvYmzMY>

<https://www.youtube.com/watch?v=R9MGBVVsb0w>

<https://www.youtube.com/watch?v=i6q-uSr2iCA&t=74s>

<https://www.youtube.com/watch?v=J08oGtZTLys>

Bersanelli, Marco, *L'immagine del cosmo dal Medio Evo al XXI secolo*, appunti della lezione del 12 dicembre 2009 (appunti per uso interno non rivisti dall'autore) www.diesse.org/cm-files/2010/03/30/terza-lezione-percorsi-didattici-alla-luce-de-la-coscienza.pdf

Oppo, Andrea, *Se la misura di un corpo è un numero immaginario. Florenskij e il concetto di spazio in Dante*, www.pfts.it

Scognamiglio, Biagio, *Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro*, www.matmedia.it

Veiga Frade, Raquel Páscoa da, *Eros platonico e amore dantesco*, tesi di dottorato in discipline filosofiche; relatore: Adriano Fabris; relatore: Maria Filomena Molder, Pisa 2011, <https://run.unl.pt/bitstream/10362/9469/1/TESI%20FINALE.pdf>

Stefania Meniconi

POSTFAZIONE

Quando Dante apre la scuola alla società

Gli incontri alla Biblioteca “Jacobilli” promossi dal direttore, professor Antonio Nizzi, sul tema “Dante attraverso ... Dialoghi e prospettive” hanno rivelato piacevoli sorprese. Innanzitutto l’alto livello di preparazione dei docenti relatori, la loro disinvoltura nello spaziare attraverso le varie discipline, partendo dal nucleo centrale rappresentato dalla figura e dall’opera di Dante, con riferimenti di ordine teologico, filosofico, storico, artistico, logico matematico, senza trascurare la componente tecnica e scientifica. Ne è emerso un Dante enciclopedia, punto di intersezione tra il passato e il futuro, un Dante che assume su di sé e assorbe una lunga tradizione la quale, muovendo dal mondo classico soprattutto latino, pur conosciuto in forme selettive, anticipa i secoli venturi. E ancora, Dante come anello di congiunzione tra Oriente e Occidente nel riconoscimento del contributo dato dal pensiero arabo alla formazione della cultura medievale e dello stesso Dante, mediante figure di filosofi (Avicenna e Averroè), medici scienziati. Si è imposta all’attenzione una classe di docenti nuova in rapporto, per esempio, ai tempi del mio insegnamento, seconda metà del Novecento -, forniti di titoli accademici di tutto rispetto: oltre la laurea, spesso una seconda laurea, master, corsi di perfezionamento, pubblicazioni, impegni editoriali, attestati di ricerca, consulenze, padroni di linguaggi multimediali e degli strumenti tecnologici più aggiornati e delle opportunità che tali conoscenze consentono sul piano didattico e pedagogico. In tutta la passione per l’insegnamento unita alla sensibilità nell’avvicinare gli studenti a un testo dotto e difficile come la Commedia, nel farlo accettare, amare, mettendone in luce l’attualità o meglio la perennità. Un Dante inedito, sotto certi riguardi, in grado di parlare ai giovani dei vari istituti scolastici, e proprio qui si coglie l’abilità dei docenti, che si sono avvicinati nei cinque pomeriggi in programma, nell’aver privilegiato del Poeta contenuti, aspetti, sollecitazioni coerenti con ciascun indirizzo di studi, senza con ciò trascurare l’insieme, mentre il taglio scelto è servito a dare risalto a prospettive interessanti, se pure talvolta ignorate o trascurate. Così le relatrici dello scientifico si sono soffermate sul linguaggio dei numeri e la geometria, quelli del classico sugli echi e suggestioni del mondo classico; la tecnologia e i nuovi linguaggi hanno costituito l’oggetto della narrazione dei professori dell’Istituto tecnico tecnologico; i relatori del professionale ci hanno sorpreso con un approccio filosofico all’ermeneutica dell’arte – dipinti, stampe, incisioni – riferibili al Sacro Poema, quelli dello “Scarpellini”

hanno centrato l'attenzione sulla ricezione dell'opera dantesca in sede locale – intra Tupino... - soffermandosi sugli studiosi del secolo scorso, il cui magistero ha formato generazioni di allievi. La formula della compresenza di due o tre relatori si è rivelata stimolante, e sorprendente in essi la facilità di interagire, di coordinarsi e di completarsi a vicenda; operazione non agevole per chi è e sono/siamo la stragrande maggioranza – è abituato a lavorare da solo all'interno dell'aula. Il pubblico, di numero non elevato in certi incontri, ha seguito con attenzione partecipe. Da segnalare la presenza di parecchi alunni di una classe dello scientifico che, accompagnati dalla loro insegnante, si sono presentati e incuriositi, per poi lasciarsi coinvolgere anche emotivamente dalle parole dei relatori. Un esperimento di una scuola che si apre alla società, che esce dalla sede abituale per incontrare un pubblico eterogeneo, che sa rispondere con interesse alle proposte culturali serie, un esperimento possibilmente da replicare con altre tematiche e altri relatori, anche per far conoscere le eccellenti presenze nei nostri istituti e stabilire rapporti frequenti e collaborativi con le scuole del territorio, al fine di far tesoro delle competenze, della professionalità dei docenti che silenziosamente e fuori dalla vetrina della visibilità lavorano con abnegazione per la formazione delle nuove generazioni.

Attilio Turrioni