



ISSN 2465-2075

NUOVO HIRAM

"riveder le stelle"

Stefano Bisi

Speciale Dante 2021

**Dante: simbologia, esoterismo, miti,
leggende e studi scientifici**

Gianmichele Galassi

Dante Alighieri: tra religioni, fede e Agape

Paweł Andrzej Gajewski

**Ulisse in Dante: un riflesso di sé nella
«Commedia»**

Massimo Seriacopi

Il percorso simbolico del "Paradiso"

Andrea Matucci

Un Dante non convenzionale?

Fabrizio Sciacca

**Taumaturgia dantesca ovvero
una riflessione laica**

Davide Riboli

...

**Ettore Ferrari e l'Umbria:
tra arte, politica e Massoneria**

Sergio Bellezza

Novità e recensioni editoriali (a cura di G. Galassi)



**Rivista quadrimestrale del Grande Oriente d'Italia
n.2/2021**

Direttore responsabile: Stefano Bisi

Direzione:

Massimo Andretta

Claudio Bonvecchio

Francesco Coniglione

Gianmichele Galassi (art director e coordinatore)

Marco Rocchi

Francesco Simonetti

In copertina l'opera "Statua di Dante" Uffizi, Firenze



nuovo HIRAM

ISSN 2465-2253

Registrazione Tribunale di Roma

n. 178/2015 del 20/10/2015

Direzione e Redazione: Grande Oriente d'Italia, via San Pancrazio 8, 00152 Roma

email: hiram@grandeoriente.it

Editore: Grande Oriente d'Italia,
via San Pancrazio 8, 00152 Roma.
Iscrizione ROC n.26027

Stampa: Consorzio grafico srl - Roma
Spedizione in Abbonamento Postale

Le opinioni degli autori, impegnano soltanto questi ultimi e non configurano, necessariamente, l'orientamento di pensiero della rivista Hiram o del Grande Oriente d'Italia. La riproduzione totale o parziale dei testi contenuti nella pubblicazione è vietata sotto qualsiasi forma, senza espressa autorizzazione scritta, secondo le norme vigenti in materia. Tutti i diritti riservati. Vietata la riproduzione anche parziale se non autorizzata. Manoscritti e illustrazioni, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Comitato scientifico

Cristiano Bartolena, Pietro Battaglini, Pietro Francesco Bayeli, Eugenio Boccardo, Giuseppe Caprucci, Francesco Carli Ballola, Pierluigi Cascioli, Giovanni Ceconi, Massimo Curini, Marco Cuzzi, Eugenio D'Amico, Domenico Devoti, Ernesto D'Ippolito, Bernardino Fioravanti, Virginio Paolo Gastaldi, Giovanni Greco, Gonario Guaitini, Giovanni Guanti, Felice Israel, Giuseppe Lombardo, Pietro Mander, Claudio Modiano, Massimo Morigi, Gianfranco Morrone, Moreno Neri, Marco Novarino, Carlo Paredi, Claudio Pietroletti, Giovanni Puglisi, Adolfo Puxeddu, Mauro Reginato, Giancarlo Rinaldi, Carmelo Romeo, Claudio Saporetto, Alfredo Scanzani, Angelo Scavone, Angelo Scrimieri, Dario Seglie, Giancarlo Seri, Nicola Sgrò, Giuseppe Spinetti, Ferdinando Testa.

Le altre riviste del Grande Oriente d'Italia

Disponibili gratuitamente online su

www.grandeoriente.it



n.4 Sett.-Dic. 2015

Laboratorio di storia del Grande Oriente d'Italia



Rassegna quadrimestrale online

Massonicamente

Laboratorio di Storia del
Grande Oriente

Rassegna Quadrimestrale



**PALAZZO GIUSTINIANI
IL CUORE E IL DIRITTO**



erasmoNOTIZIE

Bollettino d'Informazione
mensile del Grande Oriente



Il Gran Maestro

"riveder le stelle"

Carissimi Fratelli

Se qualcuno si domandasse il motivo per cui ancora oggi bisogna leggere Dante Alighieri e la sua aurea Divina Commedia, basterebbe citare un solo verso per rispondere al quesito: Dante ha la capacità, nonostante siano passati Settecento anni dalla sua morte, di spiegare la vita, la sua metafora, il sogno, l'immaginazione, più di tanti pensatori, filosofi, teologi e di molte discussioni vane.

Questo è il verso che Dante mette in bocca ad Ulisse: "Fatti non foste per viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza". Poche ma incredibil-

mente profundissime parole che conservano un fascino del tutto particolare e una inarrestabile carica di motivazione e di coraggio che va oltre la comune ragione e l'ordinatorietà'.

In questo bellissimo e citatissimo verso Dante sintetizza, con una ricchezza di parole che non ha precedenti, quello che dovrebbe essere il senso della vita: un interminabile viaggio conoscitivo. Il viaggio eterno di ogni uomo verso la Conoscenza e la Verità.

Un lungo, infinito e quasi mai compiuto sino in fondo, cammino d'elevazione spirituale ca-

"Fatti non foste per viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza"

pace di consentire ad ogni uomo che abbia la forza e il desiderio di farlo di capire se stesso, gli altri, la Natura, l'Universo.

Un sentiero impervio, pieno di pericoli e a rischio di cadute, quello che ognuno è chiamato a fare ma, che se compiuto con perseveranza, passione, rigore, tolleranza ed umiltà consente ad ogni cercatore di avvicinarsi al velo di Maya e in alcuni casi di squarciarlo.

E' per questo che anche noi del Grande Oriente d'Italia abbiamo voluto celebrare in qualche modo l'anniversario dantesco inserendo nel titolo della Gran Loggia un'altra frase per noi simbolo non solo del viaggio del Sommo Poeta ma anche di quello che cerchiamo di compiere quotidianamente noi massoni dentro e fuori i nostri Templi.

"Fratelli in viaggio per riveder le stelle" ecco la vera missione e l'obiettivo finale da raggiungere per ogni iniziato. Dante ne è perfettamente consapevole sin dall'inizio e lo dice subito scrivendo: "Mi ritrovai per una selva oscura che la diritta via era. Ahi quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte che nel pensier rinnova la paura! Tant'è amara che poco e' più morte". Quando uno capisce di essere caduto in tale "selva oscura" è già in atto un cambiamento interiore ed è il primo passo per imboccare il Gran Sentiero morendo

alla profanità per rinascere poi iniziato. Avvia così il suo personale viatico per risalire dal buio in cui è caduto per trovare gradatamente il suo nuovo stato coscienziale. Seguendo la nuova rotta, con forza e tenacia, superando le temibili prove che deve affrontare abbandonando l'egoismo per "innalzare templi alla Virtù ed oscure e profonde prigioni al vizio", solo così si può ben operare la trasformazione dell'essere.

Solo così l'Uomo può "riveder le stelle", uscendo dall'inferno quotidiano di un'esistenza caotica e sempre più scadente nei valori. Le stelle con la loro capacità di "irradiare" Luce e di "illuminare" sono sempre state considerate simboli altamente positivi, non materia inerte ma viva come gli esseri umani. E solo facendosi guidare da esse, come facevano anticamente i marinai privi di bussola, si può navigare nelle procellose acque dello spirito sperando di vedere un giorno splendere la Vera Luce e diventare una particella dell'Universo infinito.

Stefano Bisi
Gran Maestro del Grande Oriente d'Italia
Palazzo Giustiniani



Sei Poeti Toscani (1544) di Giorgio Vasari.

Da destra: Cavalcanti, Dante, Boccaccio, Petrarca, Cino da Pistoia e Guittone d'Arezzo. Institute of Art Minneapolis.

Sommario

"riveder le stelle"1

Stefano Bisi

Dante: simbologia, esoterismo, miti, leggende e studi scientifici4

Gianmichele Galassi

Dante Alighieri: tra religioni, fede e Agape19

Pawel Andrzej Gajewski

Ulisse in Dante: un riflesso di sé nella «Commedia»29

Massimo Seriacopi

Il percorso simbolico del "Paradiso"38

Andrea Matucci

Un Dante non convenzionale?48

Fabrizio Sciacca

Taumaturgia dantesca ovvero una riflessione laica52

Davide Riboli

Ettore Ferrari e l'Umbria: tra arte, politica e Massoneria54

Sergio Bellezza

Novità ed. (a cura di G. Galassi)64

Dante col libro della Commedia, tre regni e la città di Firenze. Domenico di Michelino basato su un disegno di Alesso Baldovinetti, datato al 1465 e conservato nel Duomo di Firenze.



Dante: simbologia, esoterismo, miti, leggende e studi scientifici



Questo breve contributo di apertura ha - nell'intenzione dell'autore - valore di una sorta di prefazione ai lavori successivi, con un rapida panoramica su alcuni degli argomenti più significativi in una rivista come questa che rivolge l'attenzione maggiore al punto di vista esoterico, iniziatico e simbolico.

Dante è sicuramente uno dei più studiati ed interpretati della storia umana: grandezza e genialità del suo lavoro lo hanno reso universale e, di conseguenza, seguito in ogni epoca ed in ogni angolo del globo. In questo contesto, vista la mia più che modesta conoscenza dell'autore, vorrei più che altro spingere ad una riflessione e ad un approfondimento coloro i quali lo studiano da una vita intera.

La morte, l'aldilà e la tradizione iniziatica

L'unica certezza della vita è che prima o poi finirà. La consapevolezza di ciò ha da sempre impegnato la mente umana sin dagli albori della sua evoluzione e, di conseguenza, ha sempre occupato un posto di primo piano nella storia del pensiero e della cultura. Si sono così diffusi culti e religioni di ogni tipo in tutto il mondo: alcuni individui, facendosi tramite con la divinità, hanno dato una risposta dogmatica, quindi vera per definizione ed indiscutibile, ai fedeli su ciò che sarebbe accaduto dopo la morte, dando allo stesso tempo delle direttive comportamentali e morali per beneficiare di un futuro migliore nell'aldilà. Per molti altri individui che non hanno ricevuto il dono della cieca fede è sempre stato difficile non porsi alcune domande dedicando poi l'intera loro vita alla ricerca razionale delle risposte; così l'interrogativo su cosa possa avvenire dopo il trapasso e come affrontarlo è ed è stata causa principale della nascita della "Tradizione" intesa come trasmissione della "conoscenza", del "sapere" metafisico e spirituale, raggiunto dai sapienti. E per conseguenza sono nate le scuole e gli ordini iniziatici, il cui obiettivo primario era quello di preparare, in qual-

che modo, gli affiliati ad affrontare le difficoltà della vita ed in particolare quella finale della morte. L'aldilà, come facilmente percepibile, affonda le sue radici nella notte dei tempi, quindi nell'economia di questo testo non sarà possibile ripercorrerne le tappe in modo dettagliato. Ad esempio, l'idea di Inferno era già presente nella cultura egizia che molto ha influenzato la cultura occidentale e le tre religioni monoteiste del "Grande Libro", come ricorda Budge: "In tutti i libri sull'altro mondo troviamo pozzi di fuoco, abissi di tenebre, lame micidiali, corsi d'acqua bollente, esalazioni fetide, serpenti fiammeggianti, mostri spaventosi e creature dalle teste di animali, esseri crudeli e assassini di vario aspetto simili a quelli che ci sono familiari nell'antica letteratura medievale; è quasi certo che le nazioni moderne devono all'Egitto molte delle loro concezioni dell'Inferno"¹. Lo stesso dicasi per il giudizio divino ben rappresentato dalla "pesatura dell'anima o del cuore" (o psicostasia) raffigurata sovente nelle antiche tombe egizie e nel notissimo *Libro dei Morti di Ani* nel capitolo 125. Toth (la "sapienza") prende nota del risultato della pesatura effettuata da Anubi (psicopompo ovvero trasmigratore delle anime che accompagnava le anime nell'aldilà), la pesatura era effettuata con una bilancia: il trapassato veniva quindi accompagnato nel regno dei morti se era considerato un "giusto" ovvero se il suo cuore o anima erano risultati più leggeri della "piuma" (la "Maat", ovvero verità e giustizia) posta sull'altro piatto. Così via sino ai giorni nostri, passando per Dante, ci siamo chiesti come rendere leggero il nostro spirito, la nostra anima, il nostro

¹ W.A.D. Budge. *The egyptian heaven and hell*. Tomo III, Kegan Paul, 1906, introduzione XII, citato e tradotto da J. Le Goff. *La nascita del Purgatorio*. Einaudi 1982, pag.27.

cuore a seconda del convincimento di ciascuno.

Dante, il Purgatorio e il Limbo

*La notte che morì Pier Soderini,
l'anima andò de l'inferno a la bocca;
gridò Pluton: – Ch' inferno? anima sciocca,
va su nel limbo fra gli altri bambini. –*
(Niccolò Machiavelli²)

Il genere in cui si inserisce la sua *"Comedia"* era molto in voga nel periodo, decine i testi prodotti in tutta Europa e fuori, alcuni più noti quali l'arabo *"Il Libro della Scala"*, di cui parleremo più avanti, altri meno come *"La scrittura negra"* o *"Il Purgatorio di San Patrizio"*. Ma l'idea di uno stadio intermedio fra la morte ed il giudizio eterno lo ritroviamo già in alcune fonti protocristiane, precedenti agli accenni apparentemente presenti nelle canoniche sacre scritture.

Molte di queste opere si possono inserire nel filone delle *"visiones animarum"* che prendono spunto ed origine dalla più remota antichità, basti per questo citare il viaggio di Enoch, narrato nell'omonimo Libro risalente al II sec. a.C., che guidato dall'angelo Raffaele visita le quattro caverne della montagna oltremondana ove le anime attendono il giudizio divino definitivo: le prime due riservate ai giusti, divisi fra martiri e non, le altre due ai peccatori, quelli che hanno già patito una pena terrena e quelli che invece devono scontare totalmente le maledette nell'aldilà. La prima volta che si sente parlare di *"purgatorio"* seppur come aggettivo è probabilmente con Sant'Agostino, come conferma anche il Le Goff³, nel suo *De Civitate Dei*⁴ (XXI, 26) che comunque mantiene caratteristiche

assai distanti da quelle dantesche: questo è ancora una sorta di *"inferno superiore"* così come ancora si trova sotto terra quello descritto nel famoso *"Purgatorio di San Patrizio"*, già ben noto in epoca dantesca. Sebbene il Concilio di Lione del 1274 avesse riconosciuto ufficialmente il Purgatorio⁵, si tendeva a porlo vicino all'Inferno, forse per mantenere quel timore *"necessario"* nei fedeli, la definizione più completa e finale è quella del Concilio di Trento⁶ tenutosi in tre momenti diversi a cavallo della metà del 500. Quindi se Agostino è - come dice Le Goff - il *"padre del Purgatorio"*, sicuramente Dante sarà colui che ne darà la connotazione finale per i secoli a seguire: tutte le più note rappresentazioni figurali, pittoriche, artistiche utilizzeranno infatti come base la descrizione contenuta nella *Commedia*.

Riguardo al Limbo, poi, non esistono lavori come quello notissimo sul Purgatorio di Le Goff, probabilmente perché non ha mai avuto una definizione precisa a livello teologico: il termine *"limbus inferni"* (*"l'orlo o il margine dell'inferno"*) cominciò a essere usato dai teologi occidentali dalla metà del XII secolo⁷, per poi esaurirsi totalmente in una sorta di abolizione operata a gennaio 2007 da una lunga nota emanata da Benedetto XVI, come ricorda la studiosa Chiara Franceschini⁷. Il Limbo dantesco ha un posto di primo piano nell'idea generale di una interpretazione esoterica della *Commedia*, in quanto Dante ne dà una connotazione assolutamente inedita ed inusuale... Precedentemente, ma anche successivamente almeno fino al Catechismo Romano tridentino⁸, nel Limbo (*limbus patrum*)

gatoria". Per un approfondimento: Agostino. *La Città di Dio*. C. Carena (trad. di), Einaudi-Gallimard, Torino, 1992.

⁵ In *Professio fidei Michaelis Palaeologi imperatoris*, DS 856.

⁶ *«Illuminata dallo Spirito Santo, attingendo dalla Sacra Scrittura e dall'antica tradizione dei Padri, la Chiesa cattolica ha insegnato nei sacri Concili e in ultimo in questa assemblea plenaria: esiste un "luogo di purificazione" (purgatorium) e le anime ivi trattenute trovano aiuto nelle intercessioni dei credenti, ma soprattutto nel sacrificio dell'altare a Dio accetto.»* (Decretum de purgatorio, DS 1820, riportante la Sessione XXV del Concilio di Trento del 3-4 dicembre 1563).

⁷ Chiara Franceschini. *Storia del Limbo*. Feltrinelli, 2016, pag.1 e segg.

⁸ Approvato e promulgato solo alla fine del Concilio di Trento nel

² Epigramma in Mario Martelli (a cura di). *Niccolò Machiavelli. Tutte le opere*. Sansoni Editore, Firenze 1971.

³ Jacques Le Goff. *La nascita del Purgatorio*. Einaudi, 1982, pagg. 74-96.

⁴ ovvero *"La Città di Dio"*, ove si legge ad esempio: *"Discere velim si post mortem purgatorius ignis esse credendus."*. Sant'Agostino utilizza anche altri termini, quali *"poenae purgatoriae"*, *"tormenta pur-*

venivano posti esclusivamente i patriarchi ebrei (Abramo, Mosé, Noé etc.) che vennero salvati dal Cristo nella sua discesa agli inferi avvenuta fra la morte per crocifissione e la resurrezione⁹. Oppure ci si riferiva al "limbo" per gli innocenti (*limbus puerorum*) ovvero dei bambini non ancora battezzati¹⁰.

Dante, non proprio in conformità con il canone del suo tempo, pose nel Limbo, ovvero "tra color che son sospesi" (Inf. II, 52),

1563, dove si parlava finalmente del Limbo e non più di "carcere" delle anime ricalcando adesso idea e forma espresse nella Commedia da Dante. Infatti, nel capo VI del quinto articolo riguardante la discesa agli inferi di Cristo del Catechismo della Dottrina Cristiana, volgarmente detto Catechismo Maggiore di San Pio X, compendio in forma di domanda e risposta del Catechismo Romano del Concilio di Trento, si legge (dal *Compendio della Dottrina Cristiana prescritto da Sua Santità Papa Pio X alle diocesi della provincia di Roma*. Roma, Tipografia Vaticana, 1905):

"115. Che cosa c'insegna il quinto articolo: Discese all'inferno, il terzo di risuscitò da morte?

Il quinto articolo del Credo c'insegna: che l'anima di Gesù Cristo, separata che fu dal corpo, andò al Limbo dei santi Padri, e che nel terzo giorno si unì di nuovo al corpo suo, per non separarsene mai più.

116. Che cosa s'intende qui per inferno?

Per inferno s'intende qui il Limbo dei santi Padri cioè quel luogo dove erano trattenute le anime dei giusti aspettando la redenzione di Gesù Cristo."

Episodio questo narrato anche da Virgilio in risposta a Dante (Inf. IV, 52.61):

*"lo era nuovo in questo stato,
quando ci vidi venire un possente,
con segno di vittoria coronato.* 54

*Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abèl suo figlio e quella di Noè,
di Moisè legista e ubidente;* 57

*Abraàm patriarca e David re,
Israèl con lo padre e co' suoi nati
e con Rachele, per cui tanto fé,* 60

e altri molti, e feceli beati."

⁹ Così dai Concilii ecumenici il II di Lione del 1274, di Firenze del 1439. Si legge: «le anime di coloro che muoiono in peccato mortale attuale o nel solo peccato originale scendono subito all'Inferno ma puniti con pene differenti» (Concilio di Firenze, bolla *Laetentur Coeli*).

¹⁰ Tommaso d'Aquino. *Summa Theologiae*, parte III, questio 52.

tutti coloro, Virgilio compreso, che pur essendo senza battesimo (Inf. IV, 35) erano "gente di molto valore" (IV, 44), gli "spiriti magni" (IV, 119) insieme a donne e bambini, "*d'infanti e di femmine e di viri*" (IV, 30). In quello che sarà uno dei più lunghi elenchi di personaggi dell'intera Commedia, vogliamo qui porre l'accento sui tre musulmani presenti e, soprattutto, sull'ultimo dell'elenco "Averoïs che 'l gran comento feo" (IV, 144). Il "grande commento" a cui Dante si riferisce è quello di Averroé al *De Anima* di Aristotele, in cui egli presenta alcune interpretazioni che poi saranno assai sgradite alla Chiesa di Roma che bandirà l'averroismo cristiano come eresia¹¹. Dante, sembra apprezzare alcune di queste idee, tanto che poi metterà Sigieri di Brabante, uno dei maggiori rappresentanti dell'averroismo Cristiano addirittura nel Cielo del Sole (Par. X, 133-138) e ne farà cantare le lodi proprio a San Tommaso che con lui si ritrovava a passare l'eternità dopo averlo combattuto in vita (vedi nota 11).

Per concludere, ciò che è importante sottolineare è che nel limbo non si godeva della felicità nella luce divina, ma si godeva comunque di una felicità come quella terrena senza patire alcun tipo di pena o dolore¹², sebbene si vivesse senza la speranza di una redenzione né tantomeno di vedere la Luce divina: "*che senza speme vivemo in disio*" (Inf. IV, 42); perciò appare almeno curioso trovarvi dagli eroi greci ad altri personaggi vissuti dopo la venuta di Cristo come, ad esempio, il Saladino, la cui anima comunque risiede, sebbene con malinconia, in un luogo ameno ed affatto terribile¹³. E questo

¹¹ "Tommaso d'Aquino pubblicava il *De Unitate intellectus contra averroistas*, il cui principale bersaglio era probabilmente Sigieri. Infine, nello stesso anno 1270, il vescovo di Parigi, Stefano Tempier, condannava e vietava una serie di proposizioni filosofico-teologiche tra le quali alcune sostenute nei commenti e nelle lezioni dei maestri averroisti." (*Enciclopedia Dantesca* Treccani, voce Sigieri di Brabante)

¹² Questa idea entrata nella teologia era stata esposta sempre da Tommaso riguardo alla condizione dei bambini (Tommaso d'Aquino. *Summa Theologiae*, parte III, questio 52)

¹³ Ecco ove risiedono gli spiriti magni per Dante (Inf. IV, 106-111): *Venimmo al piè d'un nobile castello,
sette volte cerchiato d'alte mura,*



appare in aperto contrasto con la teologia cattolica sull'argomento.

La Commedia: un compendio di vizi e virtù, ragione e fede, dalla materialità alla più alta spiritualità in un apparente percorso iniziatico.

difeso intorno d'un bel fiumicello.

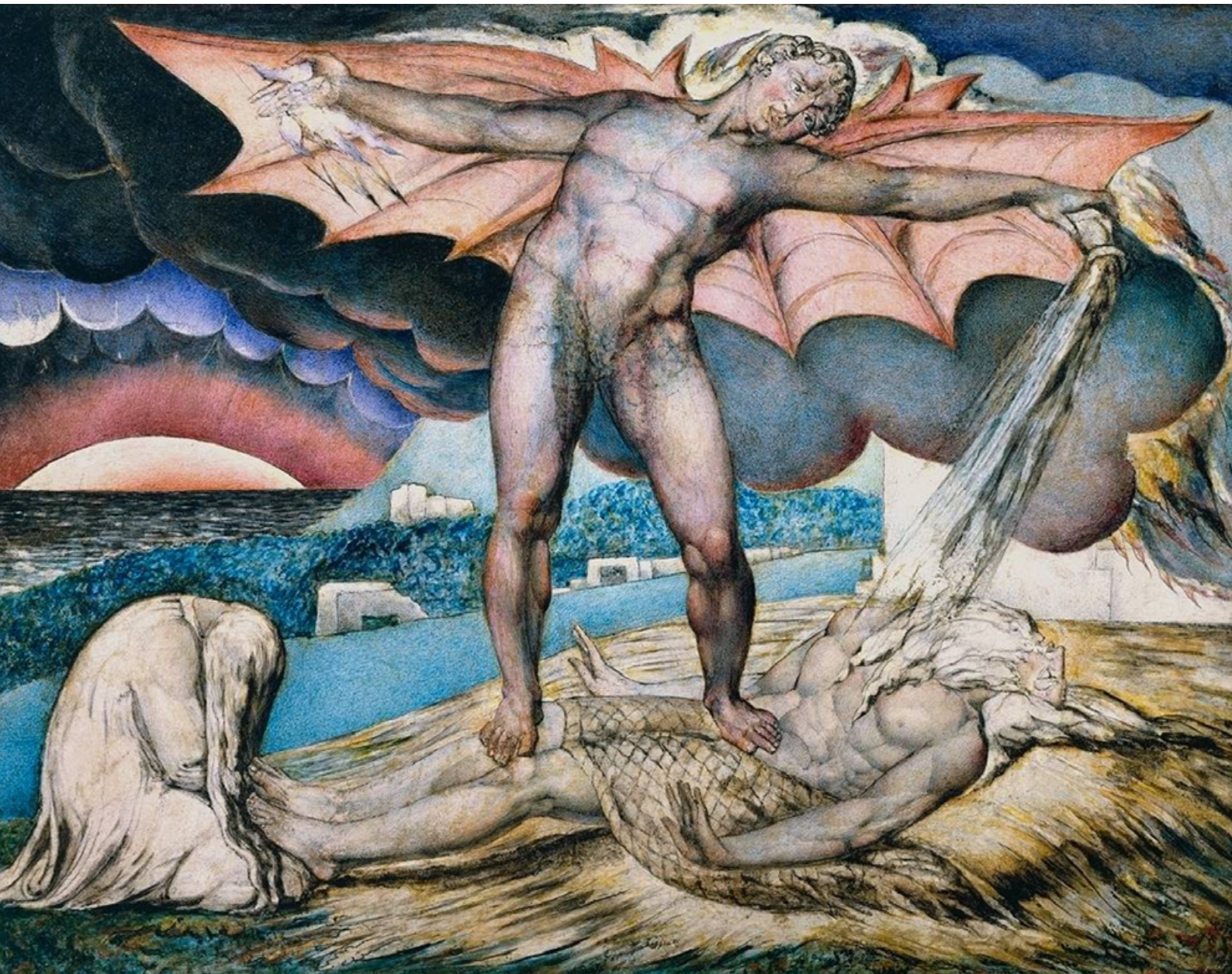
108

*Questo passammo come terra dura;
per sette porte intrai con questi savi:
giugnemmo in prato di fresca verdura.*

111

Come ho già ripetuto in passato, magari citando studiosi di grande fama, come il De Sanctis, non c'è dubbio che Dante fosse un uomo del suo tempo, che la sua visione fosse per-

Satana. William Blake



meata da tutti quei dogmi che scaturivano dalle fonti, ritenute assolutamente autorevoli tanto da essere addirittura riverite se non venerate. Le Sacre Scritture prime fra tutti, e, poi, Aristotele insieme ai grandi classici latini, poeti, storici, filosofi, scienziati, del calibro di Virgilio, Orazio, Ovidio, Cicerone, Seneca, Ippocrate, Galieno fra gli altri. Tutto ciò è incontrovertibile.

Da un altro punto di vista, però, qualcos'altro nel suo lavoro ha attirato da anni la mia attenzione, solitamente più focalizzata in ambito esoterico-simbolico: la sensazione che trapela, soprattutto nell'ultima cantica, è quella di una volontà, più o meno conscia dell'autore, di capire, spiegare e riportare razionalmente ciò che è divino, sembra in qualche modo - mi si perdoni l'ardire - non volersi arrendere alla cecità della fede. La sua fervente e capace razionalità traspare sovente nelle descrizioni, nelle considerazioni che stridono con le premesse e le numerose dichiarazioni di Dante sulla propria fede ed incapacità materiale a trattare un argomento così alto. La caratteristica della religiosità di Dante propende - a mio giudizio - alla conquista razionale, intellettuale che si manifesta nella visione¹⁴, come per San Tommaso¹⁵, piuttosto che nell'atto d'amare, conseguente questo alla comprensione di Dio. E questa caratteristica sembra certamente non proprio calzante con l'esperienza mistica e l'abbandono, l'estasi che la caratterizzano. La sua religiosità appare quindi in primis speculativa in quanto, sebbene - come vedremo - fosse ben cosciente dei limiti della conoscenza razionale¹⁶, egli tenne sempre in altissima consi-

derazione e ribadì in ogni occasione l'eccellenza della mente umana, tanto che per lui la scienza è alla base della felicità e perfezione dell'anima¹⁷, quindi dovere e responsabilità di ciascuno uomo era vivere nei valori più alti, insegnati dalla Filosofia, per giungere alla felicità terrena¹⁸ prima che in quella ultraterrena.

Del resto la "ragione", rappresentata da Virgilio, gli viene in aiuto sollecitata dalla Verità e dalla Fede/Bellezza (Beatrice) nello smarrimento umano (selva oscura) per sottrarlo all'azione di lussuria, superbia e cupidigia (le tre fiere), ovvero gli "impedimenti" per giungere al colle luminoso. Quindi la "ragione" lo guida prima, in profondità, nella conoscenza delle debolezze e vizi comuni agli esseri umani, per poi condurlo alla purificazione della redenzione, nelle difficoltà e nel controllo delle stesse. In modo da poter finalmente elevarsi agli "alti cieli" in compagnia di Beatrice, ove potrà scoprire la Luce più intensa dell'Amore universale che tutto pervade e regola nell'assoluta armonia.

Beatrice, quindi, rappresenta l'Amore ideale che trascende la materialità e di conseguenza - come accennato poco sopra - Verità e Bellezza tre concetti che in tale occasione tendono a sovrapporsi, e successivamente addirittura identificarsi in quel "L'Amor che move il sole e l'altre stelle". Mentre per l'ultimo

bile delle Colonne d'Ercole. Vicenda questa che in qualche modo ricomincia quanto avvenuto nell'episodio biblico del peccato originale.

¹⁷ Conv. (I, 1, 1) Le Monnier (1964):

Si come dice lo Filosofo nel principio de la Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere. La ragione di che puote essere ed è che ciascuna cosa, da providenza di prima natura impinta, è inclinabile a la sua propria perfezione; onde, acciò che la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicità, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti.

¹⁸ Monarchia (III, XV 7-8) Ronconi (1966):

(7) Dunque la ineffabile provvidenza due finalit  da perseguire ha proposto all'uomo: la felicit  in questa vita, che consiste nella esplicazione della propria virt  attiva ed   raffigurata nel paradiso terrestre; e la felicit  nella vita eterna, riposta nel godimento della visione di Dio a cui la virt  intrinseca non pu  giungere se non   guidata dalla luce divina; e questa felicit    dato di riconoscere nel paradiso celeste. (8) A queste due felicit  si deve arrivare, come a sbocchi diversi, per vie diverse: la prima si raggiunge grazie agli insegnamenti della filosofia; purch  li seguiamo operando secondo le virt  morali e intellettuali; la seconda attraverso dettami di ordine spirituale che trascendono la ragione umana, purch  li seguiamo operando secondo le virt  teologiche, fede, speranza e carit .

¹⁴ Par. XXVIII (106-113):

*e dei saper che tutti hanno diletto
quanto la sua veduta si profonda
nel vero in che si queta ogni intelletto. 108*

*Quinci si pu  veder come si fonda
l'essere beato ne l'atto che vede,
non in quel ch'ama, che poscia seconda; 111*

¹⁵ La grande differenza fra Dante e Tommaso su questo punto sar  ripetuta pi  avanti, ma in sostanza   che per Tommaso si pu  vedere Dio solo dopo la morte, mentre evidentemente Dante ne ha la possibilit  da vivo.

¹⁶ In questa ottica ben si attesta l'Ulisse dantesco che, per certi versi, ha caratteristiche inedite come quella del naufragio, simbolo delle conseguenze tragiche per coloro che, assetati di conoscenza, si avventurano oltre i limiti imposti da Dio ovvero l'arabo limite invalica-

passo sarà San Bernardo a guidare Dante: chi meglio del "Doctor Mellifluus"¹⁹ per intercedere presso la Vergine in modo che Dante possa rivolgere lo sguardo verso Dio. Come sottolinea il Gilson²⁰, la scelta di Dante cade "sempre su colui che comanda in quest'ordine, come Virgilio in poesia, Tolomeo in astronomia, Aristotele in filosofia, s. Domenico in teologia, s. Francesco in teologia affettiva e s. Bernardo in teologia mistica", quindi è chiaro che, al di là, della indiscutibile venerazione e considerazione mariana del Santo, ben sottolineata anche nell'Enciclica di Pio XII sopracitata, tale scelta sembra la più opportuna nel momento conclusivo e più alto del suo "viaggio", quello appunto della visione di Dio che, per forza di cose, dev'essere intuitiva.

Quindi riassumendo, il percorso "esoterico" descritto nella Commedia si sviluppa su tre livelli successivi: cominciando da quello razionale-filosofico, guidato da Virgilio, si passa a quello teologico, accompagnato da Beatrice, infine - come appena descritto - si giunge all'unione con Dio in quello intuitivo e mistico. Come tre sono le Cantiche che, per certi versi, possono rappresentare rispettivamente il mondo interiore, trasposizione simbolica della tradizionale catabasi²¹, ovvero il rapporto con sé stessi, poi il rapporto con il mondo esterno alla ricerca di comprensione, armonia ed empatia, infine, la spiritualità con l'elevazione intuitiva di sé ad un piano metafisico. Lo stesso, come ebbi già a sottolineare, vale per l'Amore nelle tre forme illustrate da Dante: da quella più bassa, passionale, di Paolo e Francesca (V Inf.) si sale a quella salvifica ideale, platonica circondata da un alone di Vera Bellezza di Beatrice, tramite per la salita al Cielo, per giungere infine all'Amore più alto, di-

vino che tutto permea.

Tutto ciò, anche se dovessimo considerare la nota epistola a Cangrande come non autentica²², appare sovente dai continui richiami nel testo della Commedia (Inf. IX, 61-63²³, e Pur. VIII, 19-21²⁴) e del Convivio (II, 1 e segg.²⁵): esistono anche vari li-

²² Questa epistola, sulla cui autenticità continuano ad esserci lunghi studi e dibattiti, anche se per adesso continua ufficialmente ad essere attribuita a Dante, rappresenta comunque bene l'idea dantesca, espressa più e più volte sia nella Commedia che nel Convivio, di vari gradi di lettura del testo poetico.

²³ *O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.*

²⁴ *Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggero.*

²⁵ [...] *le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi.*

L'uno si chiama litterale, [e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, si come sono le favole de li poeti. L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: si come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]ja mansuocere e umiliare li crudeli cuori, e fa[r]ja muovere a la sua voluntade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre.

E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato. Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intenzionalmente andare appostando per le scritture, ad utilitate di loro e di loro discenti: si come appostare si può ne lo Evangelio, quando Cristo salio lo monte per transfigurarsi, che de li dodici Apostoli menò seco li tre; in che moralmente si può intendere che a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia.

Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'eternal gloria sì, come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che, ne l'uscita del popolo d'Israel d'Egitto, Giudea è fatta santa e libera. Ché avvegna essere vera secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che ne l'uscita de l'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate. E in dimostrar questo, sempre lo litterale dee

¹⁹ *Doctor Mellifluus* ("Dottore Mellifluo" ovvero dalla parola soave che scorre dolcemente) è la venticinquesima enciclica scritta da Pio XII il 24 maggio 1953, nel VIII centenario della morte di San Bernardo.

²⁰ É. Gilson. *Dante et la philosophie*. Parigi, 1939 e 1953 (pp. 278-279) e, poi, in *La théologie mystique de saint B.* Parigi, 1947.

²¹ *catàbaſi* s. f. [dal lat. *catabāsis*, gr. *κατάβασις* «discesa», der. di *καταβαίνω* «discendere»]. - Nella concezione greca dell'oltretomba, la discesa dell'anima del defunto nel mondo degli Inferi. (voce dal Voc. Treccani)



velli interpretativi del testo stesso sia per le Sacre Scritture sia per il componimento poetico. Questa caratteristica rende un testo - secondo il mio parere - "sapienziale", ovvero contenente degli insegnamenti morali e spirituali universali, capaci quindi di mantenere la propria valenza al di là del luogo e dell'epoca in cui saranno letti; questo, naturalmente, per quanti avranno acquisito la capacità di comprenderli da punti di vista man mano più elevati.

Per spiegarci meglio, esiste il significato letterale ovvero quello immediato, diretto, esplicito, poi l'allegorico che ha due aspetti, sovente frammischiati: il primo tale che la parola, il testo o l'opera possa trasportare e condurre verso la riflessione e compenetrazione di un concetto astratto più elevato e profondo, una Verità nascosta, mantenendo comunque un significato esplicito evidente a tutti, il secondo, invece, ha come unico fine l'espressione del concetto astratto tramite la forma retorica o figurale di un'opera; in questo secondo caso, quindi, la forma in sé ha poca ragion d'essere. In altre parole, semplificando, l'allegoria mette in relazione il testo letterale, ovvero una realtà concreta che le corrisponde per caratteristiche, con un concetto, un'idea astratta. Il senso morale invece è quello che si può trarre dalla relazione fra il senso letterale e la sua corrispondenza metafisica, sovranaturale, ovvero l'insegnamento dedotto dall'interpretazione più alta, spirituale, divina, la "anagogica".

Dante, le presunte affiliazioni templari e le similitudini con la "scala di Maometto".

Vista la fama, la diffusione, la complessità e l'importanza del-

andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico. È impossibile, però che in ciascuna cosa che ha dentro e di fuori, è impossibile venire al dentro se prima non si viene al di fuori: onde, con ciò sia cosa che ne le scritture [la letterale sentenza] sia sempre lo di fuori, impossibile è venire a l'altre, massimamente a l'allegorica, senza prima venire a la letterale.

l'opera dantesca, innumerevoli autori hanno, durante gli ultimi sette secoli, elaborato teorie, interpretazioni e ipotesi delle più varie sull'autore, la sua vita e la sua opera.

Se molte sono in qualche modo documentate, approfondite e rigorose, alcune altre poggiano le loro fondamenta su ben poco di reale, se non a volte addirittura in antitesi alla documentazione storica. In questo breve paragrafo, senza perciò dimenticare la necessaria economia di un articolo come questo, darò degli spunti ideali e bibliografici di valore scientifico per chi vorrà constatare la bassa valenza di alcune teorie e ipotesi tanto diffuse quanto assai poco documentate.

Cominciando dalla presunta appartenenza di Dante - ipotizzata con una certa fermezza da Valli²⁶ e riportata con tratti diversi dallo stesso Guenon²⁷ - alla fantomatica società segreta dei "Fedeli d'Amore" secondo loro di "chiara estrazione Templare", possiamo senza dubbio affermare che non esiste alcuna fonte documentale in merito all'esistenza di tale "società segreta" e che tutte le supposizioni in tal senso derivano da un passo di un sonetto della Vita Nova (III, § 9): *«E pensando io acciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quel tempo: e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare uno sonetto, nel quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore...»*. Tale passo, per molti seri studiosi, non presenta affatto nulla di oscuro o misterioso, in quanto la formula dei "fedeli d'Amore" era appunto utilizzata sovente dai poeti provenzali, peraltro citati nella stessa opera, ad indicare *«gli amanti che, servendo la dama - la "signora", in senso feudale - servono Amor»*²⁸. La tesi del Valli, poi utilizzata dai suoi

²⁶ Luigi Valli. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. 2 vol., Optima, Roma 1928 e 1930.

²⁷ René Guénon. *L'esoterismo di Dante*. Adelphi, 1925.

²⁸ Dall'Enciclopedia Dantesca Treccani, voce "Fedeli d'Amore": *Nel sonetto il signore misterioso del racconto in prosa è senz'altro Amore (m'apparve Amor subitamente [v. 7]; Amor tenendo / meo core in mano [9-10]); che è signore di ciascun'alma presa, di tutti gli amanti*



allievi e da altri autori nel più recente passato, si radica poi sulla convinzione che tutti gli appartenenti alla società dei Fedeli d'Amore fossero ghibellini e tale assunto è stato indiscutibilmente controvertito da studiosi del calibro di Natalino Sapegno²⁹. Quindi, se da un lato tali teorie sono servite a concentrare l'attenzione e stimolare la discussione di molti studiosi importanti, come quelli del notissimo gruppo di Eranos³⁰, le affermazioni sui "Fedeli d'Amore", la loro origine e appartenenza Templare appaiono quanto meno improbabili, così come l'asserzione sui Cavalieri "Santi" (Kadosh) di Guenon. Riguardo la scelta di San Bernardo come ultima guida, non ci pare motivo sufficiente per Dante che il santo fosse stato l'estensore della regola Templare, questo sarebbe quantomeno riduttivo vista la sua profonda attenzione a tali "dettagli", mentre motivi assai più plausibili sembrano quelli già esposti poc'anzi. Del resto, Dante non sembra poi affatto mostrare mai nessun trasporto né tantomeno ardore per la guerra, anche se "santa": sebbene, come ogni "buon" cristiano della sua epoca, credesse che il Santo Sepolcro dovesse essere liberato dall'Islam, gli unici blandi riferimenti alle crociate si risolvono in poche parole - più che altro polemiche nei confronti del papato

e di tutti i cuori gentili, essendo amore e cor gentile una cosa sola, secondo la formula guinizelliana, derivata da Andrea Cappellano e ripresa da D. (Amore e 'l cor gentil sono una cosa). La prima quartina del sonetto è la spiegazione certa e autentica della formula usata nella raso: propuosi di fare uno sonetto, ne lo quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore; e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a loro ciò che io avea nel mio sonno veduto (§ 9). 'Fedele', vassallo, uomo ligio, è chi ha fatto dedizione della sua persona al signore e gli ha prestato l'omaggio; e nel linguaggio dei trovatori, che l'amore intendono e rappresentano come "servizio" prestato alla dama (midonz, dominus meus), usando i termini propri del diritto feudale, fizel è l'amante che della dama (che lo ha investito del feudo del suo cuore) è, appunto, l'"uomo ligio", il vassallo che della sua persona ha fatto completa dedizione, e al signore presta intero il suo servizio. Fizel, vassallo; fedeli d'Amore gli amanti, che servendo la dama - la "signora", in senso feudale - servono Amore, il signore supremo, di cui anche la dama è vassalla; tutti li fedeli d'Amore sono tutte le anime prese d'amore (ciascun'alma presa); tutti i cuori gentili, i nobili cuori sui quali Amore regna.

²⁹ *ibidem*

³⁰ Gli incontri del cosiddetto gruppo di Eranos, furono promossi da Olga Fröbe Kapteyn ad Ascona in Svizzera, fra i partecipanti troviamo personaggi come Carl Gustav Jung, Mircea Eliade ed Henry Corbin.

- nell'episodio col suo avo Cacciaguida (Par. XV, 142-144³¹) e poco prima nelle parole di Folco da Marsiglia (Par. IX, 125-126 e 136-137³²). L'idea che Dante fosse un iniziato all'Ordine del Tempio e, di conseguenza, un monaco guerriero che aveva giurato di difendere con la vita i pellegrini in Terra Santa, appare lontana dalle sue stesse parole, scritte sicuramente in epoca successiva a quella che dovrebbe essere stata la sua investitura.

Adesso, sono doverose anche alcune considerazioni sull'annosa questione delle fonti arabo-islamiche della Commedia, scaturite all'inizio del secolo scorso dall'opera di Asin Palacios³³ ed, in qualche modo, riportati alla ribalta dalla Longoni e dalla Corti³⁴. Se Dante conoscesse il testo de "La scala di Maometto" dal suo Maestro Brunetto Latini o se ne fosse venuto in possesso alla biblioteca di Bologna³⁵ non ci è dato sapere, unica cosa appurata è che esso circolava in Italia ed Europa, ma, proprio come avvenuto per le opere citate sul Purgatorio, difficilmente è pensabile che tali fonti possano effettivamente aver influenzato, con concretezza, la volontà narrativa e poetica di

³¹ *Dietro li andai incontro a la nequizia di quella legge il cui popolo usurpa, per colpa d'i pastor, vostra giustizia.*

³² *di losüè in su la Terra Santa, che poco tocca al papa la memoria. (125-126)*

e poi...

non vanno i lor pensieri a Nazarette, là dove Gabriello aperse l'ali. (136-137)

³³ Miguel Asin Palacios. *La escatologia musulmana en la Divina Comedia*. 1919.

³⁴ Maria Corti. Dante e la cultura islamica, in: *Il Libro della Scala di Maometto*, a cura di Longoni, BUR, Milano, 2013, p. 326

³⁵ Il Gargan (2014, pag.42), visti i dubbi sui soggiorni danteschi a Bologna, esprime così cautamente il suo pensiero sulla questione: "Ma se, nel progettare il proprio poema, Dante si è ispirato anche a questa pia leggenda islamica, dove si narra dell'ascesi mistica del profeta Maometto nei regni dell'oltretomba per mezzo di una luminosissima scala, ora sappiamo che egli avrebbe potuto reperirne un esemplare, più che nella sua Firenze, magari attraverso Brunetto Latini, nella dottissima città di Bologna [...]". Città, nella cui biblioteca, ove appare aggiunta una copia della "Scala di Maometto" nella versione latina del 1264 di Bonaventura da Siena in un inventario coevo a Dante.

Dante.

Infatti, sebbene la Corti ed altri studiosi abbiano trovato somiglianze fra i due testi, la *Commedia* e la precedente *Scala di Maometto*, ad una diversa analisi comparativa si riducono per altri studiosi al ruolo di semplici analogie, sostanziali differenze non solo a livello formale sono state, infatti, palesate sui concetti di luce divina.

Concludendo l'argomento, vorrei porre l'accento su un paio di considerazioni, magari utili ad una riflessione più ampia che coinvolge l'idea generale di una cultura occidentale ed europea assai più intimamente legata all'oriente di quanto si sia sovente affermato. La prima e più immediata osservazione è che, vista la vasta cultura di Dante, è assai probabile che si fosse documentato sul genere letterario con cui si sarebbe poi cimentato e, di conseguenza, conoscesse le opere più note e diffuse al suo tempo, ivi comprese quelle di origine islamica. Il secondo rilievo, più sottile, riguarda il fatto che, da modesto studioso, quale sono, di ordini esoterici e della loro simbologia, non reputi affatto inconsueto e strano che la struttura del poema dantesco ricalchi quello di altre composizioni del genere, così come alcune descrizioni simboliche figurali sono comuni a molte tradizioni esoteriche: l'idea che il componimento dantesco sia uno dei pilastri di quel filone che ha poi condotto nel sei-settecento alla nascita della *Libera Muratoria* lo avevo già nitidamente affermato in passato³⁶.

Conclusioni

Nel tentativo di fare chiarezza e fornire una panoramica attendibile sulle più dibattute, studiate e controverse questioni riguardanti Dante e la sua *Commedia*, ci siamo cimentati con risvolti a volte più immediati, come quello riguardante l'affatto probabile appartenenza ai "Fedeli d'Amore" o ai Templari, altre volte assai più sottili e di difficile soluzione, come l'autenticità della XIII epistola a Cangrande o la questione delle fonti islamico-orientali. Ma, al di là degli importanti e noti studi effettuati nei secoli, in questa particolare sede importa porre l'accento sull'esoterismo dell'opera dantesca che, sebbene con

caratteristiche proprie al più stretto cristianesimo medievale ed alla sua teologia, si inserisce nella migliore e genuina Tradizione iniziatica occidentale, e poi sulla valenza che ancora oggi mantiene per tutti coloro che vogliono migliorare la propria esistenza terrena giungendo al momento del trapasso con il cuor più leggero, consapevoli di aver compiuto uno sforzo per un'Umanità migliore, più libera e giusta. Il viaggio di Dante appare proprio un viaggio di istruzione, il cui scopo più evidente è quello di cercare la Verità; esso non si ferma neppure davanti ai più spinosi quesiti metafisici sulla fede, quelli in qualche modo più "pericolosi": affidarsi alla fede sembra a volte addirittura una necessità razionale della sua fervida mente, ove scienza e intelletto non possono fornire risposta. Nella complementarità di dogma e ragione, scienza e fede si possono, per me, più facilmente spiegare quelle che ad alcuni sono apparse come contraddizioni, Dante riesce così a completare la sua visione, a darle un senso che altrimenti non avrebbe potuto abbracciare universalmente l'essere umano, le sue debolezze più basse e le speranze più alte, in un'opera che dopo ben sette secoli ancora fa discutere e dibattere un largo pubblico ed un gremito palco di addetti ai lavori. Infine, credo che una delle più grandi e maestose idee contenute nella *Divina Commedia* è che Dante riesce a vedere, sentire, incontrare Dio da vivo, mediante un viaggio corporeo e reale, cosa - se non per gli averroisti - impossibile e, perfino, eretica per la Chiesa e San Tommaso³⁷.

Detto ciò, spero in qualche modo di aver fornito una sorta di introduzione o prologo agli articoli dei più ben valenti esperti che seguiranno in questo numero speciale di *Hiram su Dante* nella ricorrenza dei settecento anni dalla sua morte.

³⁶ G. Galassi. 1717-2017. *La Libera Muratoria*. Pontecorboli editore, Firenze, 2017.

³⁷ Questo punto avrebbe meritato sicuramente un paragrafo di approfondimento, comunque rivedi il paragrafo precedente sul Limbo e Averroé.

Bibliografia parziale

Agostino. *La Citta di Dio*. C. Carena (trad. di), Einaudi-Gallimard, Torino, 1992.

Dante Alighieri. *Commedia secondo l'antica vulgata*. Edizione critica a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967; seconda edizione rivista, Firenze, Le Lettere, 1994.

Dante Alighieri. *Il Convivio*. Ed. G. Busnelli e G. Vandelli. Felice Le Monnier, Firenze, 1964.

Dante Alighieri. *Monarchia*. In Alessandro Ronconi (traduzione di). *Monarchia. Epistole politiche, con un saggio introduttivo di Francesco Mazzoni*, ERI, Torino, 1966.

Enrico Cerulli. *Il Libro della Scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1949.

Compendio della Dottrina Cristiana prescritto da Sua Santità Papa Pio X alle diocesi della provincia di Roma. Roma, Tipografia Vaticana, 1905.

Maria Corti. *Dante e la cultura islamica*, in: *Il Libro della Scala di Maometto*, a cura di Longoni, BUR, Milano, 2013.

Del Libro della Scala e altro: il canone letterario e i modelli narrativi orientali. Atti XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 18-23 luglio 2016), 2018.

Chiara Franceschini. *Storia del Limbo*. Feltrinelli, 2016.

Francesco Gabrieli. *Dante e l'Islam*. In *Lecture classensi*, vol. 3, Longo Editore, Ravenna, 1970.

Gianmichele Galassi. *1717-2017. La Libera Muratoria*. Pontecorboli editore, Firenze, 2017.

Luciano Gargan. *Dante, la sua biblioteca e lo Studio di Bologna*. Roma-Padova, Editrice Antenore, 2014.

Étienne Gilson. *Dante et la philosophie*, Parigi, 1939 e 1953.

Étienne Gilson. *La théologie mystique de saint B.* Parigi, 1947.

René Guenon. *L'esoterismo di Dante*. Adelphi, 1925.

Jacques Le Goff. *La nascita del Purgatorio*. Einaudi, 1982.

Mario Martelli (a cura di). *Niccolò Machiavelli. Tutte le opere*. Sansoni Editore, Firenze 1971.

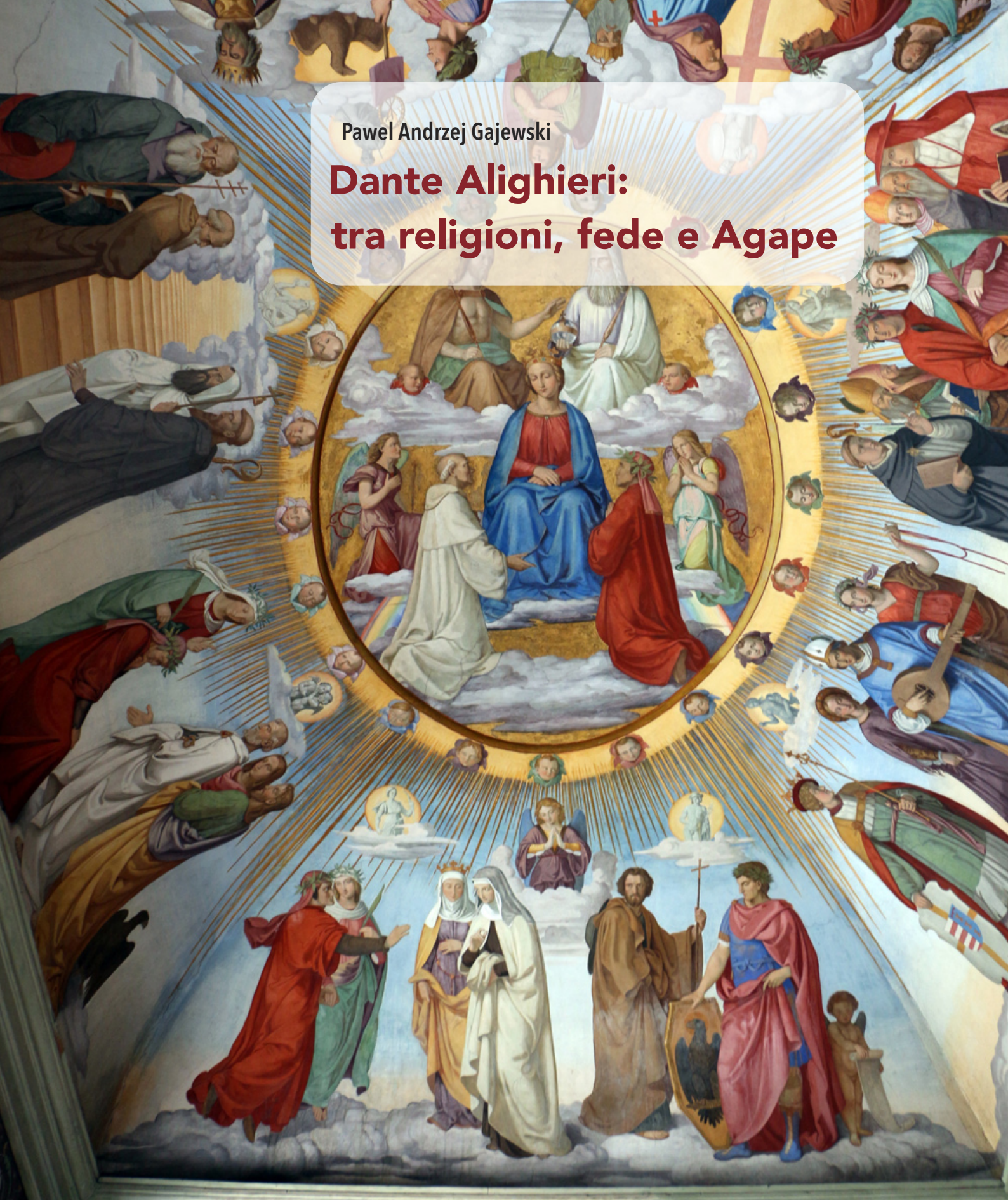
Miguel Asin Palacios. *La escatologia musulmana en la Divina Comedia*. 1919.

Tommaso d'Aquino. *Summa Theologiae*. (Testo latino a fronte <http://www.carimo.it/somma-teologica/index.htm>)

Francesco Torraca. *I precursori di Dante*. In *Nuovi studi danteschi*, Napoli 1921.

Luigi Valli. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. 2 vol., Optima, Roma 1928 e 1930.

Vocabolario, Enciclopedia, Enciclopedia Dantesca, Enciclopedia della Filosofia etc.. Treccani, 2021.



Paweł Andrzej Gajewski

Dante Alighieri: tra religioni, fede e Agape

Studiare dell'opera di Dante in chiave meramente filologica non è sufficiente, talvolta, a comprendere la grandezza del Sommo Poeta nella sua totalità. La ricchezza di figure retoriche, vicende, citazioni, allegorie dipinge l'opera dantesca come un enorme quadro, scomponibile in diverse parti e dotato di numerose interpretazioni. È dunque possibile esaminare il pensiero di Dante sotto differenti punti di vista, tra cui quello teologico. Lo dimostra Nicolò Maldina nel suo volume: *In pro del mondo. Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medievale* (Roma, Salerno editrice 2017). L'oggetto del libro è l'influenza sull'opera dantesca, specie la *Divina Commedia*, della predicazione degli ordini e dei movimenti mendicanti del Due-Trecento. A tal fine, l'autore conduce sia una dettagliata analisi delle convergenze tra taluni aspetti della retorica della predicazione (similitudini, invettive, appelli al lettore ecc.) e quella del poema dantesco, sia una discussione del rapporto di alcuni aspetti fondamentali del poema (il soggetto escatologico, il profetismo).

Alla base della teologia dantesca, presente soprattutto nella *Divina Commedia*, vi è la visione di un universo gerarchico, suddiviso quindi in diversi livelli. Al vertice c'è Dio, il quale presiede il destino di ogni uomo, assegnandogli una posizione nella vita ultraterrena sulla base delle azioni che ha compiuto durante la sua vita terrena. Da questa analisi, per quanto superficiale, del complesso sistema universale dantesco emerge una visione teologica legata al cristianesimo derivante dalla singolare interpretazione dell'autore rispetto ai testi biblici. La maggior parte degli elementi che caratterizzano i tre mondi ultraterreni (Inferno, Purgatorio e Paradiso) hanno, infatti, origine dalla fantasia di Dante e non presentano alcun fondamento religioso specifico. Tuttavia, questa concezione filosofica della realtà può essere a sua volta interpretata in modi diversi. Dal punto di vista religioso è legata all'idea di un destino al quale ogni uomo deve inevitabilmente sottostare poiché governato da Dio.

Ortodossia ed eresia

In quale scenario religioso si muoveva Dante? Alla sua epoca era in atto uno scontro all'interno della Chiesa latina tra gli

"spiritualisti" e la Curia, più interessata al potere temporale. Per non perdersi nei meandri filosofici e teologici del Medio Evo, basti dire che Dante si schierò dalla parte degli spiritualisti, contro le mire del re di Francia e ponendo come soluzione di tutti i mali l'Impero, ovvero la cancellazione dei confini all'interno dell'Europa.

Qual era l'idea centrale che rese il Poeta "eretico"? Anche in questo caso semplifichiamo all'estremo: Dante, probabilmente, riteneva che il sacrificio di Cristo sia stato sufficiente a redimerci da ogni peccato per cui, vivendo nella fede, saremmo andati tutti in paradiso. Tuttavia, prima di realizzare tale glorioso destino l'uomo, doveva apprendere a risolvere da solo i propri problemi quotidiani. L'umanità doveva darsi un progetto di governo tale da ricreare, in terra, il paradiso terrestre, prima di aspirare a quello celeste. Detto in altri termini: l'agire umano influenza il destino individuale e collettivo nell'aldilà non nell'aldilà.

La *Commedia* lo rappresenta in modo chiaro. Nell'inferno sono mostrati tutti i mali di cui è afflitta l'umanità; si passa poi al Purgatorio, che culmina nel "paradiso terrestre", dove - non a caso - fa il primo incontro con Beatrice che è qualcosa di più della Bice Portinari in carne ed ossa. Si tratta di un'incarnazione ideale dell'Amore-Agape (Prima lettera ai Corinzi, 13,1-13). Solo immergendosi in questo Amore si può spiccare il volo verso il regno dei beati cui è concesso di contemplare il Creatore per l'eternità.

Il valore e il senso della *Commedia* superano l'ambito religioso cristiano, nel quale il poema affonda le radici e del quale intende essere testimonianza; lo stesso fine dichiaratamente didascalico dell'opera suona per tutti gli uomini un richiamo energico all'azione, all'assunzione di responsabilità, al rigore etico. Dante si professa ripetutamente credente, in un'epoca come la sua in cui era facile essere accusati di eresia (contro i dogmi); tanto Dante ha inteso mantenersi fedele alla dottrina della Chiesa, quanto si è comportato con una estrema libertà. Il fondamento della fede di Dante sono le Sacre Scritture, che egli considera rivelazione divina, quindi ispirata, in tutte le parti dell'Antico e del Nuovo Testamento; dalla Bibbia, quindi, trae gran parte delle citazioni presenti nel poema.

Lo riscontriamo già nella struttura stessa della *Commedia*. Il

VI. ORDINAMENTO DEL PARADISO.

IX. ORDINE DELLE TRE GERARCHIE CHE CIRANO INTORNO A DIO.

QVEI CHE CREDETTERO IN CRISTO VENTVRO. CANDIDA

QVEI CHE CREDETTERO IN CRISTO VENITO ROSA

SCIENTIA DIVINA CIELO EMPIREO.

FLORENTIA

PRIMO MOBILE, IX. CIELO CRISTALLINO.

ZODIACO, VIII. CIELO STELLATO.

VII. CIELO DI SATVRNO.

VI. CIELO DI GIOVE.

V. CIELO DI MARTE.

IV. CIELO DEL SOLE.

III. CIELO DI VENERE.

II. CIELO DI MERCVRIO.

I. CIELO DELLA LVNA.

GEMELLI

TRONI

DOMINAZIONI

VIRTU'

POTESTA'

PRINCIPATI

ARCHANGELI

ANGELI

SERAPHINI

CANTO

LE VII ANTI LIBERTALI

DEL PODERIO

2. MIVICA

3. GEOMETRIA

4. ASTROLOGIA

5. RETTORICA

6. POESIA

7. GRAMMATICA

8. ARITMETICA

9. MUSICA

10. LOGICA

11. FILOSOFIA

12. TEOLOGIA

13. MEDICINA

14. AGRICOLTURA

15. COMMERCE

16. MANIFATTURA

17. NAVIGAZIONE

18. GUERRA

19. PACE

20. JUSTITIA

21. MISERECORDIA

22. JUSTITIA

23. MISERECORDIA

24. JUSTITIA

25. MISERECORDIA

26. JUSTITIA

27. MISERECORDIA

28. JUSTITIA

29. MISERECORDIA

30. JUSTITIA

31. MISERECORDIA

32. JUSTITIA

33. MISERECORDIA

34. JUSTITIA

35. MISERECORDIA

36. JUSTITIA

37. MISERECORDIA

38. JUSTITIA

39. MISERECORDIA

40. JUSTITIA

41. MISERECORDIA

42. JUSTITIA

43. MISERECORDIA

44. JUSTITIA

45. MISERECORDIA

46. JUSTITIA

47. MISERECORDIA

48. JUSTITIA

49. MISERECORDIA

50. JUSTITIA

51. MISERECORDIA

52. JUSTITIA

53. MISERECORDIA

54. JUSTITIA

55. MISERECORDIA

56. JUSTITIA

57. MISERECORDIA

58. JUSTITIA

59. MISERECORDIA

60. JUSTITIA

61. MISERECORDIA

62. JUSTITIA

63. MISERECORDIA

64. JUSTITIA

65. MISERECORDIA

66. JUSTITIA

67. MISERECORDIA

68. JUSTITIA

69. MISERECORDIA

70. JUSTITIA

71. MISERECORDIA

72. JUSTITIA

73. MISERECORDIA

74. JUSTITIA

75. MISERECORDIA

76. JUSTITIA

77. MISERECORDIA

78. JUSTITIA

79. MISERECORDIA

80. JUSTITIA

81. MISERECORDIA

82. JUSTITIA

83. MISERECORDIA

84. JUSTITIA

85. MISERECORDIA

86. JUSTITIA

87. MISERECORDIA

88. JUSTITIA

89. MISERECORDIA

90. JUSTITIA

91. MISERECORDIA

92. JUSTITIA

93. MISERECORDIA

94. JUSTITIA

95. MISERECORDIA

96. JUSTITIA

97. MISERECORDIA

98. JUSTITIA

99. MISERECORDIA

100. JUSTITIA

101. MISERECORDIA

102. JUSTITIA

103. MISERECORDIA

104. JUSTITIA

105. MISERECORDIA

106. JUSTITIA

107. MISERECORDIA

108. JUSTITIA

109. MISERECORDIA

110. JUSTITIA

111. MISERECORDIA

112. JUSTITIA

113. MISERECORDIA

114. JUSTITIA

115. MISERECORDIA

116. JUSTITIA

117. MISERECORDIA

118. JUSTITIA

119. MISERECORDIA

120. JUSTITIA

121. MISERECORDIA

122. JUSTITIA

123. MISERECORDIA

124. JUSTITIA

125. MISERECORDIA

126. JUSTITIA

127. MISERECORDIA

128. JUSTITIA

129. MISERECORDIA

130. JUSTITIA

131. MISERECORDIA

132. JUSTITIA

133. MISERECORDIA

134. JUSTITIA

135. MISERECORDIA

136. JUSTITIA

137. MISERECORDIA

138. JUSTITIA

139. MISERECORDIA

140. JUSTITIA

141. MISERECORDIA

142. JUSTITIA

143. MISERECORDIA

144. JUSTITIA

145. MISERECORDIA

146. JUSTITIA

147. MISERECORDIA

148. JUSTITIA

149. MISERECORDIA

150. JUSTITIA

151. MISERECORDIA

152. JUSTITIA

153. MISERECORDIA

154. JUSTITIA

155. MISERECORDIA

156. JUSTITIA

157. MISERECORDIA

158. JUSTITIA

159. MISERECORDIA

160. JUSTITIA

161. MISERECORDIA

162. JUSTITIA

163. MISERECORDIA

164. JUSTITIA

165. MISERECORDIA

166. JUSTITIA

167. MISERECORDIA

168. JUSTITIA

169. MISERECORDIA

170. JUSTITIA

171. MISERECORDIA

172. JUSTITIA

173. MISERECORDIA

174. JUSTITIA

175. MISERECORDIA

176. JUSTITIA

177. MISERECORDIA

178. JUSTITIA

179. MISERECORDIA

180. JUSTITIA

181. MISERECORDIA

182. JUSTITIA

183. MISERECORDIA

184. JUSTITIA

185. MISERECORDIA

186. JUSTITIA

187. MISERECORDIA

188. JUSTITIA

189. MISERECORDIA

190. JUSTITIA

191. MISERECORDIA

192. JUSTITIA

193. MISERECORDIA

194. JUSTITIA

195. MISERECORDIA

196. JUSTITIA

197. MISERECORDIA

198. JUSTITIA

199. MISERECORDIA

200. JUSTITIA

201. MISERECORDIA

202. JUSTITIA

203. MISERECORDIA

204. JUSTITIA

205. MISERECORDIA

206. JUSTITIA

207. MISERECORDIA

208. JUSTITIA

209. MISERECORDIA

210. JUSTITIA

211. MISERECORDIA

212. JUSTITIA

213. MISERECORDIA

214. JUSTITIA

215. MISERECORDIA

216. JUSTITIA

217. MISERECORDIA

218. JUSTITIA

219. MISERECORDIA

220. JUSTITIA

221. MISERECORDIA

222. JUSTITIA

223. MISERECORDIA

224. JUSTITIA

225. MISERECORDIA

226. JUSTITIA

227. MISERECORDIA

228. JUSTITIA

229. MISERECORDIA

230. JUSTITIA

231. MISERECORDIA

232. JUSTITIA

233. MISERECORDIA

234. JUSTITIA

235. MISERECORDIA

236. JUSTITIA

237. MISERECORDIA

238. JUSTITIA

239. MISERECORDIA

240. JUSTITIA

241. MISERECORDIA

242. JUSTITIA

243. MISERECORDIA

244. JUSTITIA

245. MISERECORDIA

246. JUSTITIA

247. MISERECORDIA

248. JUSTITIA

249. MISERECORDIA

250. JUSTITIA

<

La materia della Divina commedia di Dante Alighieri dichiarata in VI tavole da Michelangelo Caetani.
Montecassino: Monaci benedettini di Montecassino. Plate IV. Cornell University: Persuasive Cartography: The PJ Mode Collection

primo accadimento che si registra nel tempo è la creazione, alla quale segue il peccato, espressione di opposizione dell'uomo, nella sua libertà, allo stesso Dio, con la conseguente condanna all'infelicità; l'ultimo avvenimento della storia sarà la fine dell'universo creato, con il seguente giudizio, che riconoscerà le colpe e l'impegno, il bene e il male, mentre ciascuno verrà risuscitato e vivrà l'eternità nella condizione che Dio gli riserva. Tracce di inferno e paradiso sono desumibili dalla Bibbia, il purgatorio è una creazione del magistero cattolico romano, che tuttora trova ampi consensi nel culto e nella pratica dei riti di suffragio; il purgatorio, infatti, è destinato a sparire insieme a tutta la creazione dopo il giudizio universale.

Alla conclusione del regno della luce, Dante riceve una particolare folgorazione, che gli consente di contemplare Dio in tre diverse successive visioni; le immagini presenti nel testo poetico non intendono essere immagini di Dio, ma tentativi, di creare, attraverso la poesia, qualche comunicabilità di una straordinaria esperienza.

La teologia del poema è un misto di Bibbia, cattolicesimo romano, mitologia e tradizione medievale. Dove Dante attinge alla sua conoscenza della Bibbia, il poema è veritiero e perspicace. Dove attinge alle altre fonti, il poema si discosta dalla realtà e diventa narrazione pura e geniale. Per correttezza nei confronti di Dante, tuttavia, va notato che la sua opera era destinata a essere letteraria, non teologica. Essa riflette un profondo desiderio di comprendere i misteri della vita e della morte e, pertanto, ha generato nei secoli un enorme interesse.

La Bibbia e la poesia di Dante

Quando si confronta la poesia con la Bibbia, emergono molte differenze, a partire dalla seconda parte dell'opera dedicata al Purgatorio. Nel poema dantesco, Virgilio guida Dante attraverso le sette terrazze del Purgatorio. Esse corrispondono ai sette peccati mortali, con ogni terrazza che purifica un peccato particolare fino a quando il peccatore ha corretto la propria natura che gli ha fatto commettere quel determinato peccato. Dopo che il peccatore è stato "purificato" da ogni peccato, gli è permesso di procedere verso il Paradiso. A parte il fatto che il Purgatorio è una dottrina non biblica, l'idea che i peccatori hanno un'altra possibilità di salvezza dopo la morte è in diretta

contraddizione con la Bibbia. Le Sacre Scritture sono chiare nell'affermare che dobbiamo "cercare il Signore mentre Egli può essere trovato" (Isaia 55,6) e che, una volta morti, siamo destinati a essere giudicati (Ebrei 9,27). Il giudizio si basa sulla nostra vita terrena, non su tutto ciò che facciamo dopo la morte. Solo finché una persona è viva, ha sempre una possibilità di accettare Cristo e di essere salvata (Giovanni 3,16; Romani 10,9-10; Atti 16:31). Inoltre, l'idea che un peccatore può "correggere" la propria natura, prima o dopo la morte, è contraria alla rivelazione biblica, la quale dice che solo Cristo può vincere la natura del peccato e dare ai credenti una natura completamente nuova (2 Corinzi 5:17).

Nelle altre due parti della Divina Commedia, Dante immagina vari livelli di Inferno e Paradiso. Egli descrive l'Inferno in grande dettaglio, rappresentando vividamente i tormenti e le agonie; queste descrizioni, tuttavia, non provengono dalla Bibbia. Alcune sono tratte dalla tradizione islamica. "La base coranica di questo racconto è Corano 17:1 e i musulmani commemorano ogni anno 'la notte dell'ascensione' (lailat al-miraj) il 26 del Rajab, il settimo mese del calendario islamico. Si presume che la trama generale, e i molti piccoli dettagli della Divina Commedia di Dante, riflettano un trattamento fantasioso di questo tema islamico. Bisogna tener presente che il Corano riprende una buona parte dei personaggi e dei testi biblici sia dell'Antico che nel Nuovo Testamento e che Gesù (Isà) vi assume un ruolo di rilievo. Infatti, ai tempi di Dante, l'islam, più che una religione diversa dal cristianesimo, veniva considerato un'eresia di matrice cristiana. Tali affinità, ma anche notevoli differenze, sono state ben documentate da Giancarlo Rinaldi nel suo breve saggio *Cristianesimo e Islam. Antefatti e fatti* (Edizioni GBU, Chieti 2016).

La parte finale della Commedia, relativa al Paradiso, è la visione che Dante ha del Cielo. Qui il poeta è guidato attraverso nove sfere, sempre con uno schema concentrico, ogni livello si avvicina alla presenza di Dio. Il Paradiso dantesco è rappresentato come se avesse anime in una gerarchia di sviluppo spirituale, basata, almeno in parte, sulla loro capacità umana di amare Dio. Ci sono nove livelli di persone che hanno raggiunto, con i propri sforzi, la sfera in cui ora risiedono. La Bibbia, tuttavia, è chiara quando afferma che nessuna quantità di buone opere può far guadagnare il Paradiso; solo la fede nel sangue versato

di Cristo sulla croce può salvarci e destinarci al paradiso (Matteo 26:28; 2 Corinzi 5:21). Inoltre, l'idea che dobbiamo lavorare attraverso i regni ascendenti del Paradiso per avvicinarci a Dio è estranea alle Sacre Scritture. Il Paradiso sarà un luogo di comunione ininterrotta con Dio, dove lo serviremo e "vedremo il suo volto" (Apocalisse 22:3-4). Tutti i credenti godranno per sempre del piacere della compagnia di Dio, resa possibile dalla fede in suo Figlio. Nella Commedia, Dante descrive il cammino della fede attraverso il quale l'uomo passa dall'insicurezza e dalla paura della selva oscura alla certezza e alla luce della fede nel Paradiso, in altri termini dall'infelicità e dal peccato alla felicità e alla beatitudine.

Questo percorso avviene attraverso l'incontro e la compagnia di figure molto concrete. Quando Dante si trova nella selva oscura e sta sprofondando là dove «il sol tace», grida «Miserere di me» di fronte ad una presenza, ombra o uomo che sia. Scoprirà poi che è l'anima di quel Virgilio da cui lui ha tratto ispirazione e da cui ha molto imparato. La Madonna è colei che si è mossa per prima, che ha visto le difficoltà in cui Dante si trovava e che ha chiesto l'intervento di santa Lucia, che a sua volta è andata da Beatrice. Quest'ultima, infine, si è rivolta a Virgilio. In sintesi, quando il poeta chiede aiuto, già il Cielo si è mosso per soccorrerlo. Nel canto secondo dell'Inferno, Dante è chiamato a riconoscere la concretezza dell'intervento di Dio nella sua vita, quando Virgilio gli spiega le ragioni per cui lui non debba temere il viaggio nei tre mondi, che rappresenta, poi, il viaggio della vita.

Tutto questo, però, non è ancora sufficiente. Per poter vedere Dio, Dante dovrà sostenere una prova, un vero e proprio esame di baccelliere, quell'esame che si sosteneva nel Medioevo per conseguire la facoltà di insegnare ovunque. Il superamento dell'esame sarà, per Dante, un'ulteriore comprova del valore del suo lavoro e dell'insegnamento ivi presente. L'esame è complesso. Consta di tre parti ognuna delle quali è costituita da una quaestio che viene sottoposta al poeta. Di prassi, solo alla fine dell'argomentazione del discepolo, il maestro interveniva per integrarne eventualmente il discorso. Tanto più brevi erano gli interventi finali quanto più valido era da considerarsi l'esame sostenuto dal baccelliere.

Il primo maestro che interroga Dante è san Pietro. Il tema è la fede. Non a caso, è proprio questo apostolo a proporre il tema

della fede, colui che ha camminato sulle acque sprofondando poi per il dubbio, che ha detto a Gesù che non l'avrebbe mai rinnegato, ma che l'ha, in seguito, tradito per tre volte e per altrettante volte ha attestato di amarlo. Il Maestro gli affiderà la sua chiesa. San Pietro che non è, certo, un esempio di perfezione, testimonia, però, un indefesso amore e un'instancabile ripresa, dopo il peccato e le difficoltà. Le sue lacrime sono il segno di quell'amore che lo ha condotto a seguire Gesù per capire chi fosse. Ricordiamoci che quando Gesù chiese ai suoi discepoli chi pensassero che Lui fosse, solo Pietro arrivò a dire: «Tu sei il Cristo, il figlio del Dio vivente». San Pietro, nella sua sequela iniziata per lo stupore di fronte a quell'uomo, è giunto fino a riconoscere la straordinarietà di Gesù, la sua divinità. Ecco, proprio lui chiede a Dante: «Di', buon Cristiano, fatti manifestò:/ fede che è?». Prima di rispondere, Dante guarda Beatrice per trarre conforto dai suoi occhi. Rifacendosi allora a San Paolo, Dante attesta che «fede è sustanza di cose sperate/ e argomento de le non parventi;/ e questa pare a me sua quiditate». Ovvero, se da un lato «è il fondamento sostanziale delle nostre speranze», dall'altro la fede è «la premessa concettuale dalla quale dobbiamo dedurre ciò che non vediamo». Poi, Dante chiarisce meglio: «Le profonde cose/ che mi largiscon qui la lor parvenza,/ a li occhi di là giù son sì ascose,/ che l'esser loro v'è in sola credenza,/ sopra la qual si fonda l'alta spene;/ e però di sustanza prende intenza./ E da questa credenza ci convene/ silogizzar, sanz' avere altra vista:/ però intenza d'argomento tene». San Pietro, allora, domanda al sommo poeta se possieda la fede. Dante non ha dubbi al riguardo e rassicura l'apostolo.

Una professione della fede, della speranza e della carità (Agape)

Ecco che a questo punto Dante può fare la sua professione di fede: «Io credo in uno Dio/ solo ed eterno, che tutto 'l ciel move,/ non moto, con amore e con disio;/ e a tal creder non ho io pur prove/ fisiche e metafisiche, ma dalmi/ anche la verità che quinci piove/ per Moïse, per profeti e per salmi,/ per l'Evangeliò e per voi che scriveste/ poi che l'ardente Spirto vi fé almi;/ e credo in tre persone etterne, e queste/ credo una essenza sì



Se mai continga che 'l poema suo
Al qual ha posto mano et cielo et terra
si che m'ha fatto per più anni maestra
Dincha la crudelta che fuor mi serra
del bell' dule ou' i dormo agnello
nimito a i lupi che gli fanno guerra

Inuen-
dando a
Inclara
che la n



che 'l gratular si fu n'alto
coram me ciascun s'offise
che uincua 'l mi uolto
Pora Beatrice disse
per cui la l...

una e sì trina». La fede in un solo Dio, uno e trino, è fondata, come afferma Dante, su prove certe, non solo fisiche e metafisiche, ma anche sull'Antico e il Nuovo Testamento. In questa prospettiva emerge la categoria dell'uomo "spirituale".

Questo termine denota un progetto di vita all'insegna dell'azione dello Spirito santo (Gal. 5,16-25; Ef. 1,3; I Pt. 2,5; Col. 1,9) che si contrappone a quello dell'uomo "naturale" e "carnale" (I Cor. 2,6 - 3,1). Questa impostazione è particolarmente visibile nel pensiero dell'apostolo Paolo:

La contrapposizione tra "carnale" e "spirituale" riguarda due modi di vivere. Il primo può essere definito con l'espressione «come se Dio non esistesse». Il secondo indica, invece, un'esistenza radicalmente trasformata da Dio per mezzo del suo Spirito. Paolo fa molta attenzione a non presentare l'azione dello Spirito come un qualcosa che possa essere meritato, guadagnato o raggiunto attraverso particolari sforzi interiori. Lo Spirito è un dono di Dio e il fatto di riceverlo dipende soltanto dalla benevolenza del Donatore. Paolo non condanna, dunque, la vita naturale né la sapienza umana; egli afferma, piuttosto, la sostanziale differenza tra le cose che riguardano l'azione di Dio e quelle che concernono l'essere umano e il suo agire. Fermarsi solo sulle cose umane significa cogliere solo una parte dell'essere, la conoscenza della pienezza dell'esistenza può essere data soltanto da Dio. L'aggettivo "spirituale" non indica, dunque, solo un aspetto dell'esistenza umana, ma esprime la sua pienezza, l'interezza che può essere trovata solo in Dio.

I termini "naturale" o "carnale" non devono essere interpretati come svalutazione della corporeità. Il loro significato è di carattere etico. Si tratta di relazioni o di azioni marcate di egoismo e di ossessività, tese a far divenire l'altro soltanto l'oggetto del proprio desiderio o lo strumento utile per raggiungere i propri obiettivi. Alla luce di questi dati biblici, la vita spirituale potrebbe essere definita come un'esistenza vissuta nel mondo e orientata verso Dio. La spiritualità veramente cristiana si contrappone, dunque, a un'esistenza fondata sul conformismo e trascinata dalle ideologie o dalle mode del momento.

La trasformazione radicale dell'esistenza umana è strettamente legata al riconoscimento della gloria e della signoria di Dio, che si è manifestata in Cristo Gesù. Tale trasformazione può essere esclusivamente frutto dell'azione di Dio che comunemente si esprime con il termine "grazia". La grazia indica un

modello della presenza e dell'azione di Dio che noi, uomini e donne di tutte le razze e di tutti i tempi, riconosciamo come manifestazione del suo amore per l'essere umano. Anche se siamo peccatori dal cuore indurito e arido, Dio è disposto a venirci incontro; spesso siamo sordi, ma Dio è disposto a farsi udire da noi; i nostri occhi sono accecati, tuttavia Dio è disposto a far vedere la sua presenza concreta nella nostra vita; tendiamo ad allontanarci da Lui, ma Dio è disposto a venire verso di noi e a condurci a Sé. L'eterna novità della grazia è appunto la sua gratuità. In un mondo che vive all'insegna del profitto e del guadagno, Dio offre all'essere umano il bene più prezioso senza pretendere nulla in cambio. Nella rete delle relazioni umane, marcate dall'egoismo e dalle passioni, spesso incontrollabili, si apre un varco, attraverso il quale Dio ci viene incontro con il suo amore puro e senza pretese.

In questa prospettiva, Dante colloca non soltanto la sua confessione della fede, ma anche quella della speranza (cfr. Ebrei 10,23-25).

Nel linguaggio teologico cristiano si usa spesso l'espressione "confessione di fede". La confessione di fede non è altro che una formulazione sintetica dei principali contenuti della fede; il Simbolo niceno - costantinopolitano (promulgato nel 381), ad esempio, è una confessione di fede accettata da tutta la cristianità. Accanto alle numerose confessioni di fede, esiste la confessione della fede. Questa espressione si riferisce a un'esperienza di fede, vissuta quotidianamente. Non si tratta di una dottrina; qui il centro è la relazione con Cristo, il riferimento principale è la sua risurrezione che anticipa e annuncia la risurrezione dell'intera umanità.

L'autore della Lettera agli Ebrei menziona, invece, la confessione della speranza: "manteniamo ferma la confessione della nostra speranza". È un'espressione che compare una volta soltanto in tutto il Nuovo Testamento. La sintassi del brano fa pensare a una dimensione collettiva della speranza; in altre parole, la speranza è una virtù collettiva. La fede nasce da un incontro individuale con Dio, la speranza fa nascere la comunità di credenti. Il testo colloca, inoltre, la confessione della speranza nel mondo e nella società in cui vivono i suoi destinatari, di allora e di oggi. La fede è radicata nell'aldilà, la speranza mette la persona credente in condizione di cercare un mondo migliore, un mondo trasformato dalla Grazia già ora e qui.

Nel classico elenco delle cosiddette virtù teologiche figura anche l'amore (agape). Tutte e tre, fede, speranza e amore sono strettamente collegate. Ricordiamo la celebre frase di Paolo dalla già citata Prima Lettera ai Corinzi 13, 13: *Ora dunque queste tre cose durano: fede, speranza, amore; ma la più grande di esse è l'amore-agape*. L'autore dell'Epistola agli Ebrei riprende l'argomento dell'amore: facciamo attenzione gli uni agli altri per stimolarci all'amore e alle buone opere. Nella triade teologica è proprio l'amore che rende credibile la fede e visibile la speranza.

Ritorna in questa prospettiva l'esortazione alla comunione che l'autore rivolge ai destinatari del suo scritto. È un forte invito a confessare la speranza, non abbandonando la nostra comune adunanza come alcuni sono soliti fare, ma esortandoci a vicenda.

Questo testo può essere letto in una prospettiva dantesca. La Divina Commedia può essere vista come "racconto di futuro". Essa annuncia una realtà che va oltre il presente, pur essendo in esso fortemente radicata. La confessione della speranza che essa contiene non è soltanto legata alla contingenza. Essa va oltre, per gettare l'ancora in quel frangente della storia che il Nuovo Testamento chiama il "giorno". È il giorno della manifestazione dell'amor "che move il sole e l'altre stelle". In quel giorno sarà rivelata la piena verità su di noi, sulle nostre azioni e sul senso ultimo della storia.

Aldo Cazzullo nel suo saggio *A riveder le stelle* (Dante il poeta che inventò l'Italia, Milano 2020, p. 277) cita un'opera di Bonaventura da Bagnoregio intitolato *Itinerarium mentis in Deum*, il viaggio della mente verso Dio. Questo viaggio è compiuto: "non è stato un sogno, né una visione; è tutto vero o comunque credibile".



Discesa di Cristo nel Limbo (1552).

Agnolo Bronzino

Cappella Medici, Santa Croce, Firenze



HELL
Canto 26

*«"O frati," dissi, "che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia*

*d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.*

*Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza".»*

(Inf. XXVI, vv. 112-120)

Massimo Seriacopi

Ulisse in Dante: un riflesso di sé nella «Commedia»

Ulisse è un *unicum* nel percorso infernale di Dante: con questo personaggio il poeta-pellegrino si identifica mentalmente (non moralmente, però); su di lui proietta aspetti fondamentali di sé nella sua inesausta volontà di conoscenza e di ricerca di una Verità assoluta.

Si pensi che per l'autore del "poema sacro" l'eroe greco non sarebbe, in realtà, nemmeno ritornato a Itaca e avrebbe rinunciato agli affetti della famiglia e al dominio della sua patria

perché urgeva in lui l'ardore, appunto, dell'esperienza del mondo, e *delli vizi umani e del valore*.¹

¹ Riflettiamo sul fatto che anche secondo alcuni commentatori del poema coevi a Dante Ulisse non sarebbe mai ritornato in patria: si veda, ad esempio, la redazione inedita da me rintracciata all'interno della Biblioteca Mediceo Laurenziana del commento volgarizzato di Graziolo dei Bambaglioli, ora in Massimo Seriacopi, *Graziolo dei Bambaglioli sull'«Inferno» di Dante. Una redazione inedita del commento volgarizzato*. Reggello (FI), FirenzeLibri, 2005, dove, a p. 129, si legge: «non amore di padre, non d'i figliuoli, non di Penelope mia moglie me, Ulisse, muovere potero per alcun modo ch'io redisse in mio paese, ma di d'i in die andava e faticava più forte a cercare il mondo [...]».

E a questo proposito, visto che l'autore mostra di aver volutamente ignorato le tradizioni "comuni" riguardo al percorso esistenziale dell'eroe greco (a quanto pare, per lui risultano irrilevanti le versioni che pur poteva attingere dai compendi medievali sulla questione), diventa importante comprendere che il poeta ha qui voluto delineare, appunto, un riflesso di una parte di sé, della propria condizione di eternamente inappagato ricercatore della conoscenza – cioè, a ben vedere, ha voluto rappresentare una costituente fondamentale dell'animo umano di ogni tempo.

Dunque è in questa direzione che converrà muoversi per comprendere il senso dato dal narratore all'ultimo viaggio e all'inevitabile naufragio del "suo" Ulisse; oltrepassare i *riguardi*, attuare il *folle volo* (troppo ardimentoso, inopportuno per tempi e mezzi, ma certo non sacrilego), viene infatti interpretato, non a caso, dai commentatori antichi, partecipi del "mondo culturale" e mentale di Dante, secondo precise direttive: nessuno dei commentatori coevi all'Alighieri, in effetti, mostra di essersi posto la questione della eventuale "sacralità" delle colonne d'Ercole o di un "sacrilegio" compiuto da Ulisse, e questo dato è molto indicativo, specialmente se si riflette sul fatto che molto spesso i commentatori trecenteschi, in particolare, sono caratterizzati da una forte componente allegorizzante e moralistica.

Tutti hanno posto l'accento su quanti rischi comportasse l'impresa attuata, sulla temerarietà dell'eroe, sull'inevitabile e "naturale" fine di uno slancio anche nobile ma che poi, per l'esito, si rivelerà insensato e troppo superiore alle forze umane.

Nessun cenno ad atti di superbia, a consapevoli sfide o a moti di ribellione; e credo che questo ci indirizzi verso una corretta interpretazione di come il poeta considerasse la questione, ed in definitiva è proprio il contatto con il suo dettato che rassicura in tale senso.

Se leggiamo il testo del canto XXVI dell'*Inferno*, comprendiamo che, senza dubbio, Dante non ha sottinteso beffarde, fraudolente intenzioni nell'orazione di Ulisse; non c'è traccia, neanche implicita, di questo, nemmeno dopo un'analisi etimologica dei termini utilizzati, o nel tono della narrazione;

niente del genere è mai stato percepito a livello degli esegeti più vicini al "mondo dantesco"; e considero un colpevole impoverimento della complessità del personaggio il volerlo costringere in una rappresentazione univoca di ciò che costituisce la massima potenza di questa creazione dantesca: la resa, riuscitissima, delle numerose, inestricabili sfaccettature che concorrono a costituire un animo umano, quello che rappresenta degnamente la nostra ansia irrefrenabile di conoscenza nel suo dialettico rapporto con i limiti e le fragilità dell'essere uomini.

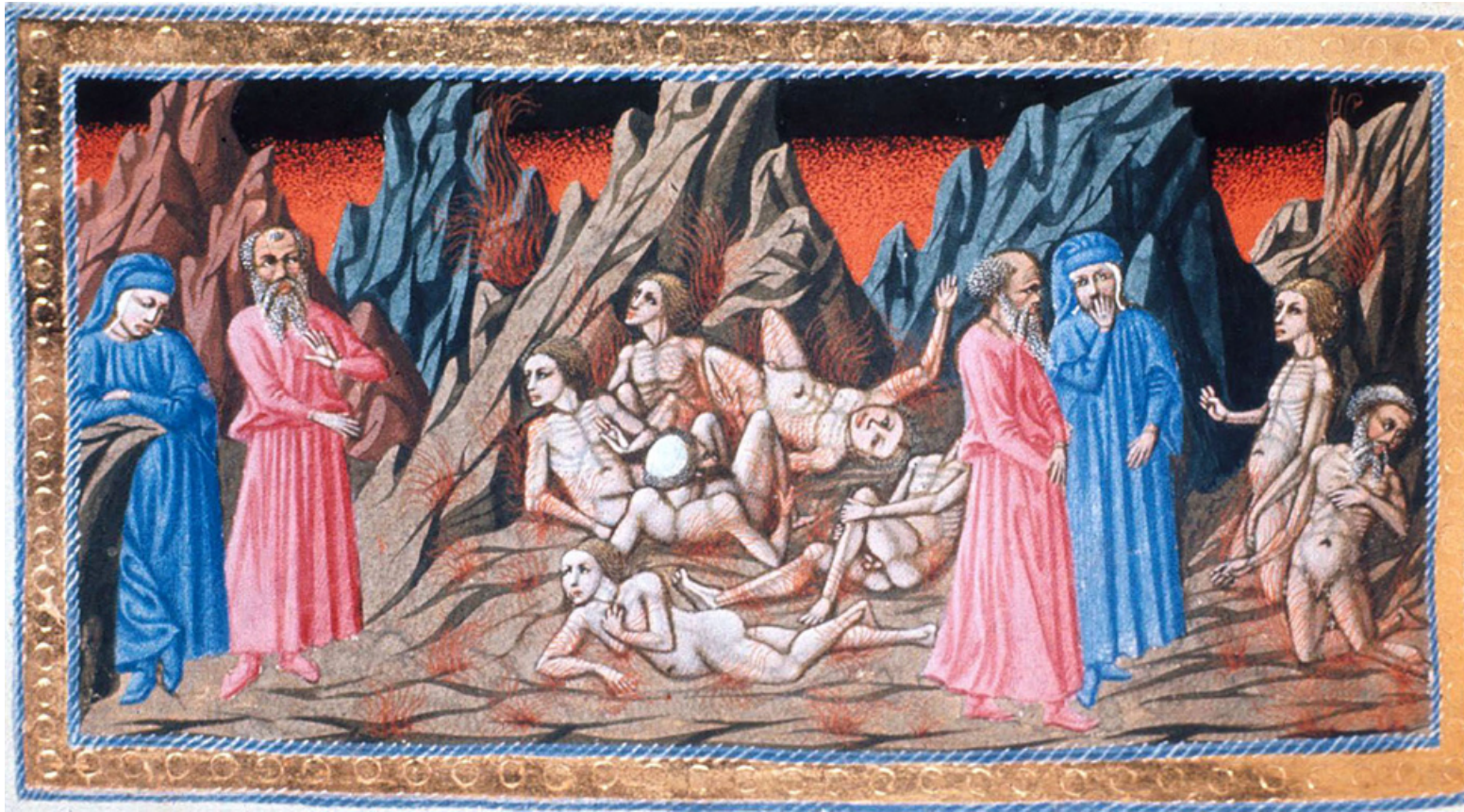
Temerario, eccessivo, il magnanimo Ulisse; fa sconfinare una virtù in vizio, proprio per le componenti, rischiose, insite nella virtù stessa, non sufficientemente raffrenate e impossibilitate a condurre alla perfezione perché i tempi non sono maturi, né il percorso precedente di vita ha permesso di attingere questa perfezione, per cui il peso del peccato originale non redento schiaccia quello slancio che però, non si dimentichi, caratterizza l'uomo nella sua essenza; la misura, l'umiltà, la speciale predestinazione che prevede l'assegnazione di una missione profetica tesa alla redenzione del genere umano sviato permetteranno, invece, al cristiano Dante quell'appagamento che è stato negato all'antesignano Ulisse.

Varrà poi senz'altro la pena di ricondurci a quel discorso diretto, al quale si era già precedentemente accennato, che evidenzia il modo tenuto dall'eroe greco nel trasmettere ai suoi compagni di viaggio il suo stesso ardore conoscitivo, che, si sottolinea ancora una volta, insieme alla ricerca di virtù è l'elemento caratterizzante dell'essere uomini.

Non manca certo la capacità tecnica della *suasio* a chi dell'uso accortissimo e intelligente della parola ha fatto un *modus vivendi*, come testimoniano anche tutte le fonti classiche note a Dante in tal senso.

Diventa però di fondamentale importanza, per una corretta comprensione del testo e del contesto elaborati dal poeta fiorentino, comprendere la sostanza e le finalità delle parole pronunciate da Ulisse, e il modo in cui ha espresso i concetti che voleva trasmettere secondo il suo "ideatore".

Non può sfuggire il fatto che anche in questo caso ci tro-



*Dante e Virgilio incontrano Ulisse e Diomede (XV sec.).
Priamo della Quercia, illustrazione al Canto XXVI dell'Inferno.*

viamo di fronte a una interpretazione molto personale dell'eroe, al quale vengono messi in bocca (rielaborati secondo l'ottica dantesca) i dettami che erano già espressione dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, e che sono stati filtrati secondo le categorie medievali (e in particolare secondo il "filtro" di san Tommaso d'Aquino) in modo sostanzialmente conforme, anche se il significato di virtù e il fine ultimo della conoscenza sono, nell'ottica cristiana, ben rigorosamente ridefiniti.

E se pure la parte iniziale del discorso di Ulisse riprende le famose parole di Enea, il fine che ci si propone è davvero totalmente innovativo:² è l'invito a indagare, per pura pas-

sione speculativa, ciò che è "al di là" delle comuni conoscenze, è l'esortazione a coronare la limitata (nel tempo e nello spazio) esistenza umana con la conoscenza di ciò che

vera (I, 5-6) di Luciano di Samosata, autore in lingua greca del II secolo d. C., che riporto nella traduzione a cura di U. MONTANARI, Roma 1994: «Un giorno, partito dalle Colonne d'Ercole e spintomi nell'Oceano verso Occidente, filavo con il vento in poppa. Gli scopi fondamentali del mio viaggio erano la curiosità e il desiderio di cose nuove, sapere qual è il termine dell'Oceano e quali genti vivono dall'altra parte [...]. Conquistai poi alla mia causa una cinquantina di amici che la pensavano come me [...] e rinforzai la nave, che era leggera, in vista di una navigazione lunga e difficile [...]. Sopraggiunse l'oscurità [...]. Ci abbandonammo così al vento rimanendo per settantanove di in mezzo alla burrasca; all'ottantesimo, tuttavia, apparve il sole all'improvviso e potemmo scorgere, non lontano, un'isola alta e boscosa, lambita da onde che leggermente si frangevano tutt'intorno».

² Ma si confronti un testo che Dante, in teoria, non poteva conoscere e che presenta interessanti analogie con il testo dantesco: la Storia

trascende i nostri limiti.

Dal tono familiare dell'esordio, con coerenza, ci si eleva al tono più alto possibile: quello adatto per infiammare l'animo e stimolarlo al raggiungimento del nostro fine ultimo, al completamento del senso della nostra esistenza, con uno slancio che sconfinerà in un eccesso frenato proprio dalla tara insita nella nostra *semenza*, il peccato originale, del quale un pagano non può avere piena coscienza.

È superbo un gesto del genere? È una sfida al divino? È un inganno verso i "fratelli"? non riesco a vedere traccia di nessuna di queste componenti del testo dantesco, nemmeno riallacciandomi ai tanti "richiami" sparsi dall'autore in punti strategici del rendiconto del proprio viaggio, come è per il canto I e il canto II del *Purgatorio*, dove il tema del "limite infranto" per *folia* è sicuramente presente e ribadito a chiare lettere: ma con quale senso? Irrigidire l'interpretazione di ognuno di questi passi, e della valenza generale di queste sequenze correlate, significa, io temo, impoverire la poliedricità così intelligentemente e profondamente costruita dal genio dantesco.³

Del resto, il tema della eccezionale *facundia*, non sempre negativa o utilizzata solo per fini di parte, era stato uno dei punti fondamentali tratteggiati dagli esegeti antichi, a rinforzo di quanto la tradizione classica consegnava ai posteri della complessa, davvero tutta umana, costituzione di Ulisse: e mai viene considerata la possibilità, di matrice

esclusivamente a noi contemporanea, di un discorso ai compagni come estremo imbroglio di un ingannatore (che danneggia se stesso, tra l'altro!).

Trovo anche oggi grave il limite costituito dal tentativo di una rappresentazione univoca della realtà, che non mi sembra proprio appartenere al proposito di Dante quando tratteggia la complessità dell'animo umano.

Trovo quindi giusto osservare, sulla scia di Raffaele Giglio, che Dante mostra «un rispetto profondo dell'avventura di Ulisse; la partecipazione dell'autore allo svolgimento è sofferta (la costruzione della figura di Ulisse rivela nella sua totalità quella forma peccaminosa di pensiero dalla quale il poeta fiorentino è riuscito a salvarsi, evitando quel viaggio folle al quale ha costretto l'eroe greco per proporlo come esemplificazione dei limiti dell'intelletto), ma condotta con quella dignitosa accettazione dell'una e dell'altra volontà: di Ulisse e di Dio. Ormai il peccatore-Dante è fuori di quel mare, lontano dal "turbo" che farà inabissare la nave di Ulisse, anzi ha già solcato quel mare su un'altra navicella, ed ora ne ricorda i due diversi tempi: quello in cui concedeva forza e vittoria al suo intelletto per superare certi limiti e quello in cui ha sperimentato la Grazia divina, che tutto concede».⁴

Riflettiamo ancora sulla comunanza profonda che si è creata, secondo la narrazione riportata dal pellegrino ultraterreno, tra l'itacese e i suoi compagni: quello stesso ardore di conoscenza che prima ha infiammato l'eroe è stato trasmesso, con l'arte della *suasione*, agli anziani che, come la loro guida, rinunciano a "tirare i remi in barca"; ma che non si dimentichi mai che questo sentimento ha animato in ogni tempo gli animi più nobili, costituisce la presa di coscienza del fine ultimo dell'umana natura, consiste nella ricerca della felicità ultima e non vana, la felicità dello spirito; la speculazione di Ulisse, il suo vantaggio, stavolta è puramente intellettuale, e mette in gioco nel profondo prima di tutto se stesso;

³ In questo senso degne di nota mi sembrano le osservazioni di Vincenzo Di Benedetto, *"Fatti non foste a viver come bruti"*. «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXIII, 1996, pp. 14 e 16: «è chiaro dunque l'intento, in Dante, di presentare i destinatari della "orazione picciola" di Ulisse in una luce di piena positività» e «i nessi molto stretti che collegano la conclusione dell'"orazione picciola" di Ulisse a Boezio e al Convivio sono la prova di una piena adesione di Dante alle parole di Ulisse. E sulla linea della conclusione dell'"orazione picciola" si pone anche l'"ardore" "a divenir del mondo esperto": il progetto che aveva indotto Ulisse a rinunciare al ritorno ad Itaca per mettersi invece "per l'alto mare aperto"». E si noti che anche per questo studioso il "giudizio di dissociazione" espresso «da parte di Ulisse a fronte dell'assunzione da parte sua nell'"orazione picciola" di un atteggiamento che deve apparire – nelle intenzioni di Dante – assolutamente irrepreensibile» si spiega «con l'articolarsi della vicenda di Ulisse in due momenti diversi e con la diversità dei punti di vista di Ulisse in corrispondenza con questi due diversi momenti» (ivi, p. 18).

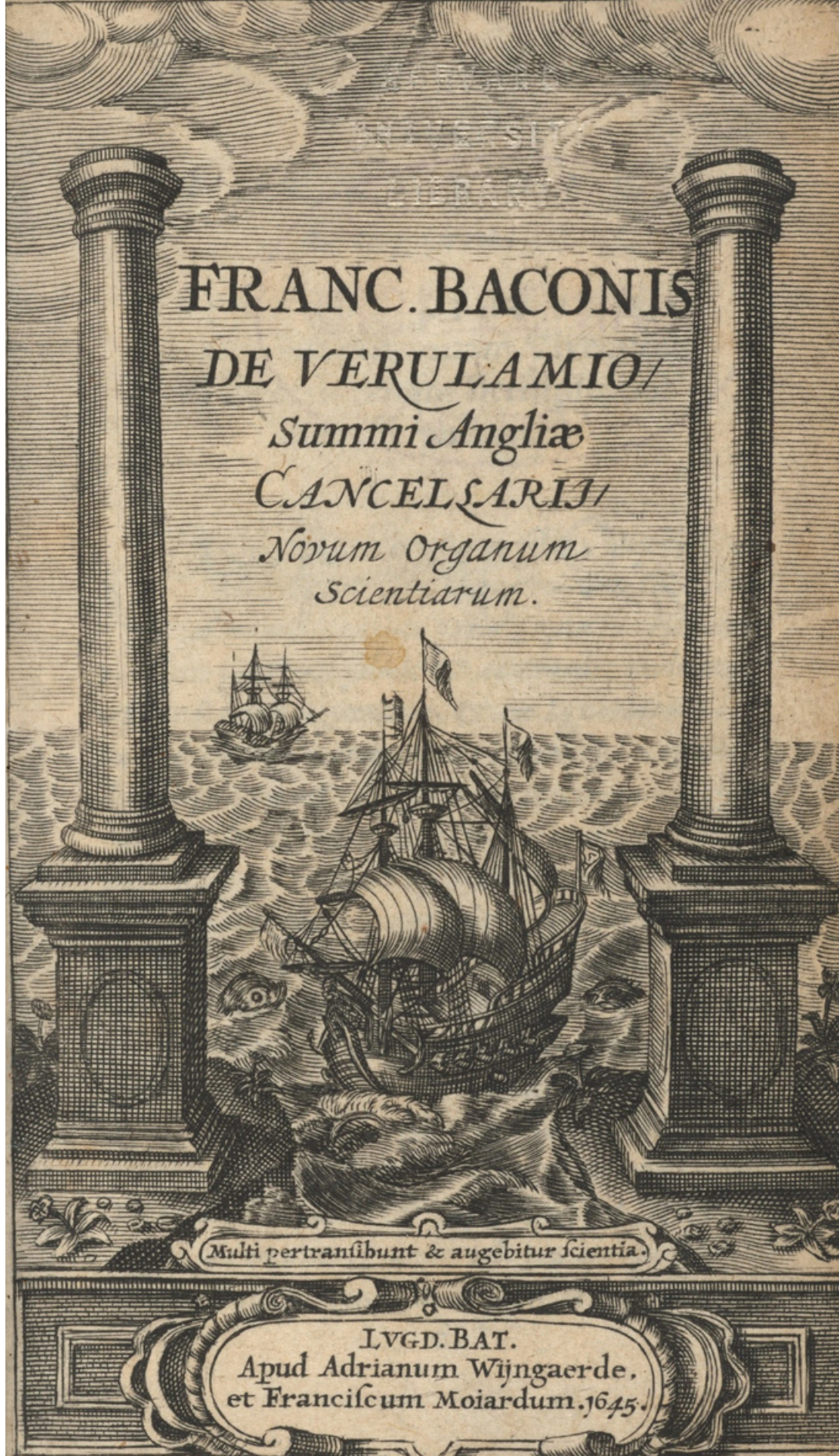
⁴ Raffaele Giglio, *Le vie verso il "sapere". La "canoscenza" di Ulisse e di Dante («lf. XXVI»)*, in *Il volo di Ulisse e di Dante. Altri studi sulla «Commedia»*. Napoli, Loffredo Editore, 1997, p. 102.

ha bisogno dell'aiuto dei compagni, ma anche per loro vuole quella possibilità di condivisione che a tutti loro insieme fa onore; si scontra, per quella tensione *ad aspera* che è propria del magnanimo, con i limiti naturali dell'uomo, senza sapere che non possono essere infranti con le nostre sole capacità.

Di tali limiti prende ben coscienza, e fa prendere coscienza, il viandante-autore, che è cristiano: attraverso tutte le tappe della degradazione e della perversione dei doni di cui sopra, del loro limitato utilizzo in tempi durante i quali non è permessa la piena realizzazione della nostra più nobile essenza; è poi destinato ad attraversare tutti i passaggi di purificazione dell'animo umano, di fortificazione, di finalizzazione a una salvezza che va comunicata e condivisa con tutto il genere umano, fino ad acquisire l'ammissione al mondo metafisico e il per-

A destra:

Frontespizio del "*Novum organum scientiarum*",
1645, Francis Bacon. Houghton
Library, Harvard University



messo di sfiorare l'assolutezza del Bene divino, il punto d'irradiazione eterno e infinito della luce della Grazia.

Giusto avvicinare e confrontare la "follia" rischiosa dall'autore e sperimentata dalla sua creatura letteraria, visto che, tra l'altro, all'interno del sistema costitutivo del poema esiste una serie di richiami interni, una vera e propria "linea della memoria" che ricollega *Inferno* II, 34-35, *Purgatorio* I 130-32, II 32-33, *Paradiso* XXVII 82-83, ecc., e i rimandi sono collocati proprio in momenti cruciali dell'*itinerarium*, determinanti nella possibilità di portare a termine il viaggio.

Giusto, appunto: ma si consideri che, in fondo, anche Ulisse vorrebbe, con il suo gesto estremo, costituirsi nella sua essenza totalizzante per l'eternità, conoscere il Creatore per mezzo della conoscenza delle creature, trovare il senso ultimo all'esistenza umana, quasi per istinto atavico, connaturato; non può arrivare a tanto, non in questo momento della "storia terrena"; fallisce non per aver compiuto il viaggio, ma nel suo stesso tentarlo, perché non può comprendere che non è attuabile allora, senza il permesso di quell'*altrui* che anche adesso può solo intuire essere presente nell'universo e nelle sue regole; è un predestinato dal peso non ancora sciolto del peccato originale, delle sue conseguenze tragicamente limitanti, visto che non spegne i nostri desideri di conoscenza ma li rende, almeno temporaneamente, irrealizzabili: la via e il tempo non sono praticabili, ma il desiderio di praticarli e portarli a compimento è insito in noi, motiva la nostra tensione più pura, primigenia.

La presa di coscienza, l'umiltà di Dante permetteranno la discesa della Grazia, della speciale "deroga" su di lui, investito di un profetico fine provvidenziale; la Ragione di Dio, si renderà conto, sola da sé s'intende, solo per suo dono concede di farsi raggiungere; non c'è possibilità di riscatto per l'Ulisse interpretato dal cristiano, non può completare la sua essenza, darle un senso positivo e definitivo, giustificare la propria esistenza, darle un senso compiuto e totalizzante; al credente invece verrà concesso quel procedere della conoscenza attraverso successivi gradi, dai minori desiderabili all'ultimo desiderabile, che è tensione naturale dell'uomo, e che in questo autore pieno della virtù teologale della Spe-

Nella pagina successiva:

Virgilio mostra a Dante le fiammelle dei consiglieri fraudolenti.

Illustrazione del XXVI Canto dell'*Inferno* di Paul Gustave Doré.

ranza permetterà il riscatto e il divenire mezzo divino per favorire il riscatto di una società sviata e immersa nel caos.

Davvero, per tanti aspetti, Ulisse è prefigurazione di Dante; l'eroe pagano, volendo agire per sé e per i suoi compagni, non metterà, come invece sarà per il cristiano, le proprie capacità al servizio dell'ecumene e del Creatore.

Il naufragio diventerà pertanto la logica conclusione di un viaggio a fine nobile, ma egoistico, così come lo sfioramento dell'essenza divina sarà l'altrettanto logica conclusione (con tanto di appagamento del proprio umano desiderio) del viaggio di rafforzamento di quella *vis* poetica e morale che permetterà di cantare l'esemplare itinerario oltremondano a vantaggio non solo della propria "educazione spirituale", ma per l'auspicata redenzione dell'intera ecumene sviata. Fare questa scelta è la chiave che porta al trionfo del proprio percorso esistenziale, che porta a dargli un senso compiuto e costruttivo: ma tutto ciò non toglie nulla alla bellezza costitutiva di base dell'impulso che anima Ulisse, e proprio la sua ambiguità, o, meglio, la sua complessità, lo rende pienamente uomo, con quel contrasto e insieme quella fusione di elementi nobili e ignobili che solo il contatto con il divino può redimere, per evitare di consegnarsi alla *regio dissimilitudinis*, per riconformarsi alla *lex* divina, per attingere a quell'impronta di divino che è, in potenza, in noi.

Ulisse, in ogni caso, alla fine del suo non lineare itinerario di vita, non fa altro che superare i limiti posti alla sua stessa magnanimità, compiendo, in questo, un tragico errore di prospettiva, non un peccato di sfida e superbia; dovrebbe avere una coscienza della situazione che non ha: semplicemente, segue un nobile, connaturato impulso e si scontra con l'inadeguatezza dei mezzi e dei tempi; sperimenta, in definitiva, tragicamente, il tema della predestinazione.

La volontà di Dio non si esplica nella promulgazione di una







legge morale la cui violazione implichi peccato e punizione: del resto, però, l'uomo è stato creato con un limite di conoscenza che si è scontrato, in questo caso, con la nostra conaturata sete di tale conoscenza assoluta, ed è questo contrasto che fa entrare in "corto circuito" desiderio e impossibilità di realizzarlo nell'eroe pagano.

Tutta questa serie di tematiche sperimenta e ritrasmette Dante, che al mistero della predestinazione, in realtà, non darà compiuta soluzione nemmeno nel cielo paradisiaco dei giusti, riflettendo solo sul fatto che è assurdo voler giudicare con la incommensurabile profondità della vista divina essendo forniti di una vista più corta di una spanna: motivo per cui bisognerà stare *contenti al quia*, senza rinunciare, però, a sperare nella discesa di quella Grazia divina che permette di attingere alla dimensione celeste e a quel motore immoto che acquieta il nostro desiderio di conoscenza e di felicità e appagamento.

Dell'intero processo narrato il poeta si fa specchio e custode, in un'inesausta ricerca che solo nel contatto con l'infinito e l'eterno può trovare infine appagamento; e mezzo di trasmissione, nonché di autoriflessione per la propria e l'altrui edificazione, diventa proprio la trasposizione di questi episodi attraverso l'utilizzo della parola musicalmente e armoniosamente ordinata, attraverso la poesia, quindi.

Il personaggio di Ulisse, alter-ego dantesco (ma "bloccato" dall'essere nato prima del sacrificio di Gesù Cristo), diventa davvero esemplare anche in questo senso, visto che rappresenta uno dei vertici poetici più alti della letteratura mondiale di ogni epoca dell'umanità, e uno degli argomenti di riflessione dalla validità eterna per qualunque essere umano.

A sinistra:

Dante e Virgilio incontrano Ulisse e Diomede.

Miniatura del XIV sec.

Andrea Matucci

Il percorso simbolico del "Paradiso"

Il percorso ascensionale di Dante nella terza cantica è costantemente accompagnato da una contraddizione evidente, mai sottaciuta né tanto meno risolta. Il Poeta inizia infatti ammettendo che le sue parole saranno insufficienti a comunicare al lettore l'esperienza vissuta nel *Paradiso*, a cominciare da quel "trasumanar significar / per verba non si poria" (I, 70-71). Il principio di tale ineffabilità era stato correttamente esposto già nei primissimi versi del primo canto:

*perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.
(Par. I, 7-9)*

Ma a questi versi, che potrebbero preludere a un rassegnato silenzio, subito si oppongono i seguenti, con la forza dell'avverbio iniziale e, soprattutto, di una prima persona "io / mia / mio" che vuole con forza distinguersi dal "nostro" scritto poco prima:

*Veramente quant'io del regno santo
Ne la mia mente potei far tesoro,
sarà ora materia del mio canto.
(Par. I, 10-12)*

L'esistenza stessa, dunque, di un racconto del *Paradiso* è affidata, fin dall'inizio, a questo stretto spazio ritagliato all'interno di una possibilità allo stesso tempo genericamente

negata e singolarmente affermata.

Così da un lato, da qui in poi, più volte Dante soffre l'insufficienza della "memoria", e afferma il limite delle sue parole, fino a fare del tema dell'ineffabilità, già un tempo esposto nella *Vita Nuova* ("intender non la può chi non la prova"), uno dei temi portanti della terza cantica, e di conseguenza un legame quasi necessario con la sua opera giovanile. Nel canto X, ad esempio, si trapassa nel quarto cielo, quello del Sole, e nel momento in cui si accede a una sfera che l'occhio umano non può abitualmente vedere, subito è necessario riaffermare questa difficoltà descrittiva; la luce interna all'astro può essere affidata solo a una esclamazione di meraviglia, e al desiderio e alla fede dei lettori, anche se di nuovo la difficoltà è immediatamente superata dal tranquillo fluire del racconto:

*Quant'esser convenia da sé lucente
Quel ch'era dentro al sol dov'io entra'mi
Non per color, ma per lume parvente!*

*Perch'io lo 'ngegno e l'arte e l'uso chiami,
sì nol direi che mai s'imaginasse;
ma creder puossi e di veder si brami.*

*E se le fantasie nostre son basse
A tanta altezza, non è meraviglia;
ché sopra 'l sol non fu occhio ch'andasse.
Tal era quivi la quarta famiglia ... (X, 40-49)*



CHÈ QUELLA CROCE LAMPEGGIAVA CRISTO,
SÌ CH'IO NON SO TROVARE ESEMPIO DEGNO.

PARADISO, c. XIV, v. 104 e 105.





In seguito, quasi ad ogni passaggio di cielo il "riso" di Beatrice entra tra "quelle vedute che non seguir la mente" (XIV, 81), e quasi in ogni cielo si odono "canti / da mia memoria labili e caduci" (XX, 12), fino ovviamente alle estreme visioni, quando nell'ultimo canto per tre volte Dante accusa il cedimento della memoria, l'inadeguatezza della sua "favella": "oh quanto è corto il dire e come fioco" (XXXIII, 121). Ma se l'ultima visione rimane solo come la "passione impressa" di un sogno, e si scioglie e disperde come la neve o come le foglie su cui erano impressi i responsi della Sibilla, d'altro canto i verbi affermano ("e' mi ricorda", "nel suo profondo vidi", "veder voleva"), e la "mente mia, tutta sospesa, / mirava fissa, immobile e attenta, / e sempre di mirar faceasi accesa." (XXXIII, 97-99). Tanto che, alla fine, il Poeta ha compiuto il suo percorso: ci ha dato immagini potentissime, indimenticabili, e sicuramente l'ultimo pensiero di chi giunge al verso finale e chiude il libro è che la tanto insistita ineffabilità gli abbia tolto o anche solo parzialmente nascosto qualcosa di quella che rimane una delle più meravigliose invenzioni ("l'alta fantasia") della letteratura. Come è possibile?

È possibile perché, paradossalmente, la contraddizione che accompagna tutta la trama del viaggio paradisiaco non si limita a quel dire che non si può dire mentre si dice e si continua a farlo. La contraddizione più vera è che la cantica maggiormente pervasa da questa tematica dell'ineffabilità è anche quella in cui Dante rivendica con più forza la missione profetica della

A sinistra:

I santi Pietro e Paolo davanti a Dante e Beatrice.

Illustrazione della Divina Commedia di William Blake



IN FORMA DUNQUE DI CÀNDIDA ROSA
MI SI MOSTRAVA LA MILIZIA SANTA,
CHE NEL SUO SANGUE CRISTO FECE SPOSA.

PARADISO, c. XXXI, v. 1-3.

sua poesia, e la sua costante "cura" per "quella materia ond'io son fatto scriba" (X, 27). Tutti ricordiamo le parole dell'avo Cacciaguida, nel canto XVII:

*Ma nondimen, rimossa ogne menzogna,
tutta tua vision fa manifesta;
e lascia pur grattar dov'è la rognà.*

*Che se la voce tua sarà molesta
Nel primo gusto, vital nodrimento
Lascerà poi, quando sarà digesta.
(Par. XVII, 127-132)*

Una vera e propria investitura, che certo allude a riferimenti personali e ad argomentazioni storiche e civili, e che riguarda tutto il poema, ma Dante non poteva farsela attribuire se non alla fine del suo percorso, e quindi in un ambiente di alta spiritualità dove se da un lato la "vision" è costantemente superiore alle possibilità di essere normalmente riferita, dall'altro il "vital nodrimento" non si limita, è ovvio, all'ammaestramento politico. Tanto più che a questa investitura ne segue, come ben sappiamo, un'altra, ben più importante per il "poema sacro", quando nel canto XXVII San Pietro stesso, alla fine del triplice esame di Dante sulle tre virtù teologali, affida al Poeta la medesima missione che gli aveva affidato Cacciaguida, ma questa volta esplicitamente dal punto di vista profetico e quasi di nuova rivelazione:

*e tu, figliol, che per lo mortal pondo
ancor giù tornerai, apri la bocca,
e non asconder quel ch'io non ascondo.
(Par. XVII, 64-66)*

Alla necessaria e ricorrente affermazione di ineffabilità, e di pochezza della lingua e della memoria a riferire ciò che è stato visto, si affianca dunque, proprio nel *Paradiso*, la contraria

esigenza di "manifestare", di non nascondere, e la contraddizione diventa strutturale proprio perché Dante non la dissimula, anzi la proclama.

Questo serve, a mio parere, a superare la maggiore difficoltà che il terzo viaggio gli causava: il rischio di allontanare irrimediabilmente la visione degli occhi da quella dell'intelletto. Non ci sono, nel *Paradiso*, né ci possono essere, rocce o fiumi, fuoco, ghiaccio, spade o nebbie, non ci sono cioè elementi che, essendo immediatamente rapportabili a elementi naturali e quotidiani, esplicano in se stessi la loro funzione e il loro significato. L'*Inferno* e il *Purgatorio*, pur essendo regni oltremondani, sono comunque nient'altro che una voragine e una montagna, quasi come elementi aggiunti di una terra che il lettore ben conosce. Ma quando ci si innalza dal *Paradiso* terrestre per attraversare i cieli di Platone e Tolomeo, niente potrà essere più nemmeno lontanamente rapportabile alla comune esperienza: ecco dunque che se Dante insiste così tanto da un lato sulla ineffabilità delle immagini paradisiache, e dall'altro sul suo assolutamente necessario compito di manifestarle, lo fa per aprire all'interno di queste due affermazioni una via terza, l'unica che può fargli mantenere nel lettore l'abituale rapporto fra visione degli occhi e visione della mente. E non può essere, questa via terza, altro se non una via simbolica.

Dopo l'invocazione al dio Apollo del primo canto, che richiama e supera quella alle "sante Muse" dei primi versi del *Purgatorio*, qui è necessario anche, all'inizio del secondo canto, un preciso avvertimento ai lettori:

*O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,*

*tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.*

A sinistra:

La "candida rosa".

Illustrazione del XXXI Canto del *Paradiso* di Paul Gustave Doré

*L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.*

*Voialtri pochi che drizzaste il collo
per tempo al pan de li angeli, del quale
vivesi qui ma non sen vien satollo,*

*metter potete ben per l'alto sale
vostro navigio, servando mio solco
dinanzi a l'acqua che ritorna equale.*

Non è, come si vede, un invito tranquillizzante, anzi, anticipando di qualche secolo il famoso appello di Manzoni ai suoi "venticinque lettori", altro non fa che chiedere un aumento dell'attenzione, mettendo in guardia dai pericoli, cioè dalle estreme difficoltà, del futuro viaggio. Non tutti infatti possono essere sicuri che non perderanno di vista quella stessa "navicella" che nel secondo verso del *Purgatorio* tranquillamente si avviava: qui lo saranno solo quei pochi, quegli *happy few*, verrebbe da dire, che da tempo hanno alzato la bocca a cibarsi del "pan de li angeli". All'inizio del *Convivio* Dante usa la stessa espressione per indicare gli argomenti che tratterà, e poiché l'immagine viene dai Salmi e dal Libro della Sapienza, il suo significato è chiaro, e invero definitivamente quello che era stato il passaggio del poema dal V al VI canto dell'*Inferno*: non si cerchino qui bei racconti e belle emozioni, in un coinvolgimento irrazionale, ma, al contrario, ci si attrezzi a coltivare la via della conoscenza e della sapienza. Così la consueta collocazione astronomica del tempo equinoziale già stabilita, come altre volte, nel primo canto (I, 39) viene nel *Paradiso* eccezionalmente e lungamente ripetuta all'inizio del canto X, quello in cui si entra nel cielo del Sole e degli spiriti sapienti:

*Leva dunque, lettore, a l'alte rote
meco la vista, dritto a quella parte
dove l'un moto e l'altro si percuote;*

*e lì comincia a vagheggiar ne l'arte
di quel maestro che dentro a sé l'ama,*

tanto che mai da lei l'occhio non parte.

*Vedi come da indi si dirama
l'oblico cerchio che i pianeti porta,
per sodisfare al mondo che li chiama.*

*Che se la strada lor non fosse torta,
molta virtù nel ciel sarebbe in vano,
e quasi ogni potenza qua giù morta;*

*e se dal dritto più o men lontano
fosse 'l partire, assai sarebbe manco
e giù e sù de l'ordine mondano.*

In questi versi il disegno del grande incrocio fra equatore celeste ed eclittica si fa particolarmente preciso, e richiama "l'arte di quel maestro" che ha perfettamente calcolato l'inclinazione di un cerchio sull'altro: se la "strada" dei due cerchi "non fosse torta", e se tale angolo non fosse esattamente della sua misura, la vita come la conosciamo non sarebbe possibile. Questa non è la solita perifrasi astronomica con cui Dante indica abitualmente nel poema la stagione e l'ora in cui si svolge l'azione; qui la presenza evidente di una mente ordinatrice fa pensare a quella del Demiurgo che, nel *Timeo* di Platone, dà all'universo la stessa configurazione di due immensi cerchi incrociati, e l'immagine astronomica tende a superare il suo significato oggettivo, per assumere valore simbolico, anche perché ai versi sopra riportati seguono immediatamente questi:

*Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,
dietro pensando a ciò che si preliba,
s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.*

*Messo t' ho innanzi: omai per te ti ciba;
ché a sé torce tutta la mia cura
quella materia ond'io son fatto scribe.*

Con un paradosso non meno potente di quello del secondo canto, il lettore, che prima veniva quasi intimorito, adesso si invita a "rimanere" sul suo "banco", a concentrarsi, a pensare,

e poi a "cibarsi" da solo: il Poeta gli ha messo "innanzi" un'immagine e adesso proseguirà verso altra "materia", ma il lettore aduso al "pan de li angeli" già si attende "ciò che si preliba". Il simbolo, in quanto tramite fra la mente e la verità, ha già iniziato il suo cammino in questo ambiente in cui nessun altro oggetto reale può essere mostrato, e non stupisce ritrovarlo poche terzine dopo, nel momento in cui appaiono gli spiriti sapienti:

*Io vidi più folgór vivi e vincenti
far di noi centro e di sé far corona,
più dolci in voce che in vista lucenti
(Par. X, 64-66)*

Per due volte, raddoppiando così il cerchio, le anime dei sapienti fanno "ghirlanda" intorno a Dante e Beatrice, e l'immagine di grande portata simbolica del cerchio con un punto al centro campeggia sulla scena per ben quattro canti, fino al bellissimo verso iniziale del canto XIV, "Dal centro al cerchio e sì dal cerchio al centro", dove, nel momento in cui abbandona la sua idea, Dante ribadisce la sua funzione: ora dobbiamo di nuovo "rimanere" sul nostro "banco" a pensare, perché ciò che abbiamo visto non era solo un gruppo di personaggi disposto intorno al narratore, era in realtà, nell'unione di due grandezze, il punto e il cerchio, non misurabili, uno dei più antichi simboli esoterici di raffigurazione dell'universo, e del rapporto fra microcosmo e macrocosmo.

Pochissimo dopo, nello stesso canto XIV, il simbolo si ripete perfezionandosi:

*Come distinta da minori e maggi
lumi biancheggia tra ' poli del mondo
Galassia sì, che fa dubbiar ben saggi;*

*sì costellati facean nel profondo
Marte quei raggi il venerabil segno
che fan giunture di quadranti in tondo.
(Par. XIV, 97-102)*

Nel cielo di Marte e degli spiriti combattenti appare

improvvisamente una croce greca inscritta in un cerchio: è evidentemente l'evoluzione del simbolo precedente, in cui il punto centrale si estende nelle due linee perpendicolari, come la materia e lo spirito, oppure come lo spazio e il tempo si rivelano e si estendono nell'universo. Ed è piuttosto sconvolgente che in questa croce, che è quella dei cavalieri Templari, e non quella della più ovvia tradizione cristiana, appaia Cristo, per tre volte in rima nei versi successivi, non come figura, ma come "lampo" e "baleno". Di nuovo il simbolo assume su di sé tutta la pregnanza del testo, e annulla la distanza fra occhio fisico e occhio della mente: se il dialogo fra centro e cerchio è il dialogo della sapienza umana con se stessa e col mondo, un punto geometrico diventato incrocio fra materia e spirito, rimanendo comunque al centro del creato, è forse la raffigurazione più completa possibile di un mistero che rimane tale, quello dell'incarnazione.

La via terza, fra ineffabilità e missione profetica, è tracciata, e se in seguito i simboli si faranno più semplici e "araldici", come l'aquila, la rosa, il giglio, Dante continua a usare il loro linguaggio. L'aquila che appare nel cielo dei giusti è per esempio ben diversa dall'insegna romana portata nel VI canto dalle mani di Giustiniano, perché ne è in qualche modo l'idea platonica, assoluta:

*la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi
rappresentare a quel distinto foco.
Quei che dipinge lì, non ha chi 'l guidi;*

*ma esso guida, e da lui si rammenta
quella virtù ch'è forma per li nidi. (Par. XVIII, 107-111)*

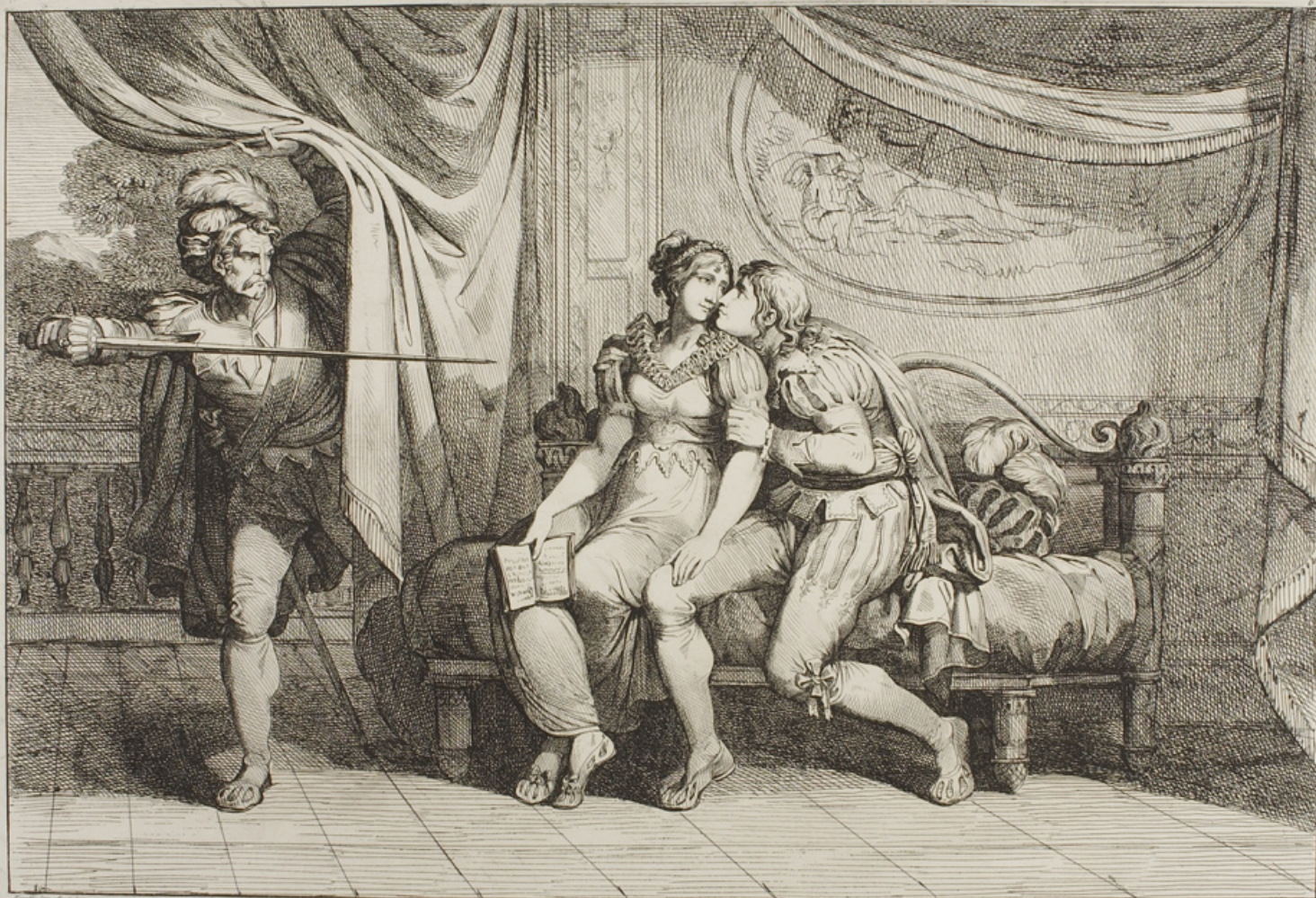
Non è dunque l'animale reale assunto a simbolo, ma il simbolo stesso, direttamente forgiato da Dio, del quale le forme reali semplicemente "si ricordano": come nella teoria platonica, e nello stesso modo in cui, negli antichi commenti, il medesimo simbolo era stato associato, per la sua altezza spirituale, al Vangelo di San Giovanni, l'"aguglia di Cristo" di XXVI, 53. Anche questa volta, così come nel caso del cerchio col punto e di quello con la croce greca, il simbolo è disegnato dalle anime dei beati, e le loro parole lo inverano: se San Tommaso parlava nel primo cerchio, e Cacciaguida si staccava dalla croce greca,

qui la discesa verso l'indistinta umanità si compie, e la presenza di nuovo sconvolgente dello sconosciuto e pagano Rifeo nell'occhio dell'aquila rende l'aquila stessa il simbolo non di una giustizia contingente, storicamente o culturalmente determinata, ma di una giustizia come valore assoluto, necessaria all'idea stessa di equilibrio fra il tutto e le sue parti, fino alla più infima.

Una "candida rosa" diventerà in ultimo, come sappiamo, più che un simbolo in se stesso, una simbolica scenografia della beata assemblea dei salvati, ma altri simboli ci aspettano: prima il "volume", il libro che nel rapporto fra il tutto e le singole pagine ben rappresenta l'unità del molteplice; e poi, soprattutto, i tre cerchi della visione finale. Aggiungendo un terzo cerchio "come foco / che quinci e quindi ugualmente si spira" ai due immensi cerchi della prima raffigurazione astronomica, Dante accoglie il dogma trinitario del concilio di Nicea, ma porta anche a compimento l'evoluzione delle due precedenti immagini circolari, e completa dunque il suo percorso, che è nel *Paradiso* un percorso prettamente simbolico. Là dove non può essere mostrato e metaforizzato niente di reale, e là dove le sensazioni comuni della vista e dell'udito sono continuamente spinte oltre il limite delle umane possibilità di descrizione, solo l'astrazione simbolica può guidare la razionalità verso la luce di una verità che non potrà mai essere del tutto razionalizzabile. E inserendo infine in quei tre cerchi che solo l'immaginazione può disegnare "la nostra effige", cioè il suo stesso viso e quello di tutti i lettori e di tutti gli uomini, Dante stringe miracolosamente in un solo punto tutta la tradizione culturale, religiosa e infine spirituale che è giunta fino a lui, e spinge ancora oggi noi, fermi e attoniti sul nostro "banco", a continuare a meditare sul rapporto fra umano e divino.







*La Francesca di Rimini, descritta nell'Inferno di Dante, canto v, pagina 11.
La bocca mi lasciò tutto tremante: Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse: Quel giorno più non vi leggemmo avante.*

Fabrizio Sciacca

Un Dante non convenzionale?

L' 'esoterismo' è, essenzialmente, una via che intende esprimere, in modo puntuale ed espressamente non alla portata di tutti, la tensione verso un traguardo sapienziale infrastorico e infratemporale. Assume come segreti ciò che la religione chiama misteri. 'Segreto' rimanda a un sapere iniziatico che non coincide con l'occultismo, che invece prende corpo come imitazione – talora

come contraffazione – dell'esoterismo stesso. L'esoterismo si differenzia dalla dottrina dei teologi in quanto ammette un principio di mediazione tra bianco e nero, tra luce e buio, tra corpo e anima. Davvero troviamo in Dante tracce di tutto questo?

René Guénon dedica a Dante alcuni saggi, poco sistematici, in cui cerca di cogliere elementi esoterici nella poesia e nella

prosa del Fiorentino. Passo in rassegna solo qualche tratto delle sue osservazioni.

Il primo elemento è legato ai numeri. I numeri sarebbero, secondo Guénon, importanti segni di parallelismi legati, in modo differente ma coerente, alla tradizione ermetica e sapienziale. Così, il numero 7 sarebbe rinvenibile, come numero sacro, nelle divisioni del Purgatorio: "ricorderemo soltanto, come una delle principali, la considerazione dei sette pianeti, che serve di base a una moltitudine di corrispondenze analogiche"¹.

In Dante, il 7 rinvia, secondo Guénon, alle sette arti liberali in parallelo alle sette sfere planetarie, che costituiscono i primi sette dei nove cieli danteschi. Le sette arti liberali conferiscono il nome ai successivi sette gradini, che rappresentano le tre arti (trivio) e le quattro scienze (quadrivio), necessarie alla conoscenza per gradi. Nelle arti e nelle scienze vi sono *tutti* gli elementi capaci di conferire la dimensione umana più propria, quella dell'autonomia. Qui una riflessione appare di un certo interesse: "come è possibile che delle corrispondenze di tal sorta, che indicano veri e propri gradi iniziatici, siano state attribuite alle arti liberali, che venivano insegnate pubblicamente e ufficialmente in tutte le scuole? Noi pensiamo che se dovessero esistere due modi di considerarle, uno essoterico e l'altro esoterico: a ogni scienza profana può sovrapporsi una seconda scienza che in apparenza si riferisce allo stesso oggetto ma in realtà lo prende in considerazione da un punto di vista più profondo, e che rispetto alla scienza profana ciò che i significati superiori delle scritture sono rispetto al loro significato letterale"².

Altri esempi si potrebbero fare per il 33, numero di canti nelle 3 parti della Commedia, a eccezione dell'Inferno, il cui primo dei 34 canti potrebbe esser considerato un'introduzione generale all'intera opera. All'11, struttura metrica degli endecasillabi, e ai suoi diversi multipli, come il 22, che rinvia ai due movimenti locali della fisica di Aristotele, il 2 e il 20, rispetti-

vamente il movimento locale e l'alterazione. Ma anche alle 22 lettere dell'alfabeto ebraico.

Il secondo elemento è legato alla visione del mondo. L'interpretazione guenoniana di Dante è leggibile – e spiegabile – alla luce dell'idea della non divisibilità del mondo e della critica del mondo occidentale dello studioso francese. Si pensi al fatto che Guénon ravvisi, quale una delle cause della crisi della modernità occidentale rinvenibile nell'ordine sociale – nel fatto che gli occidentali, a differenza degli orientali, *hanno ritenuto di separare l'inseparabile*, cioè la sfera temporale da quella spirituale.

Non si tratta di contestare la distinzione esistente tra i due principi, che effettivamente si riferiscono a sfere di dominanza differenti, come nel caso delle scienze essoteriche e della sapienza esoterica. Si tratta invece di capire che, per un errore interno allo spirito analitico occidentale, si è dimenticato che distinguere non significa separare³.

Un altro contributo non secondario alla comprensione di un Dante "non convenzionale" proviene da Ezra Pound. I suoi studi su Dante, debitori della cura di Vanni Scheiwiller e recentemente riproposti in una edizione più ampia, sono menzionabili per vari aspetti. Riferendosi alla Commedia, Pound non ha dubbi sul fatto che "Dante concepisse l'Inferno, il Paradiso e il Purgatorio" come stati e non come luoghi. Qualche tempo prima Riccardo di San Vittore aveva espresso questa credenza, che per di più fa anche parte del dogma esoterico e mistico⁴. Anche Pound, come Guénon, non fa a meno di notare, in Dante, l'importanza di alcuni elementi esoterici: "1) una serie di numeri astratti in una certa relazione tra loro; 2) una relazione fra certi numeri astratti; 3) le dimensioni relative di una certa figura, in questo caso un triangolo; 4) l'idea, o l'ideale del cerchio"⁵.

³ R. Guénon, *La crisi del mondo moderno*, a cura di J. Evola, Edizioni Mediterranee, Roma 2003, p. 71 ss.

⁴ E. Pound, *Dante*, a cura di C. Bologna e L. Fabiani, Marsilio, Venezia 2015, p. 37.

⁵ *Ivi*, p. 36.

¹ R. Guénon, *L'esoterismo di Dante*, trad. di P. Cillario, Adelphi, Milano 2001, p. 73.

² *Ivi*, p. 21.

Vi è da dire che questa lettura 'esoterica' di Dante non può e non riesce ad appartenere solo a Dante. L'interesse per la numerologia, la speculazione 'magica' sui simboli numerici e sui numeri simbolici, non è una peculiarità che trova in Dante una fonte originale e men che meno unica. È di tutta evidenza che Dante recepisca e trasmetta, forgiandola in grande letteratura, un insieme di idee, studi, dottrine tipiche della filosofia e della cosmologia medievale. Questo patrimonio culturale ha come destino il suo collocarsi entro un'antropologia filosofica certamente cristiana.

Ciò spiega, teologicamente, l'avversione dantesca per visioni non monoteiste e politicamente il suo accanimento contro la *civitas diaboli* fiorentina. Peraltro, nemmeno tale lettura può essere considerata una stravagante via di fuga o la chiave di volta di un Dante 'diverso' o 'misterioso'. Dante non avrebbe potuto esistere senza la poesia provenzale o trobadorica. In tanta poesia pre-dantesca, per citare solo Guido Guinizelli, troviamo non poche suggestioni riferibili alle tradizioni alchemico-mistiche.

Per concludere, resta importante non tanto ciò che in Dante vi

Il primo anniversario della morte di Beatrice (1853). Gabriel Rossetti.



è, quanto ciò che in Dante si è visto, o si è voluto vedere, per rappresentare o dare corpo a forme d'arte, tradizioni sapienziali o dottrine mistiche. Nel cuore dell'Ottocento, a Dante si ispirò il capostipite della scuola inglese dei Preraffaelliti, Dante Gabriel Rossetti. A riprova di quanto detto prima, la suggestione dantesca delle pitture di Rossetti, tuttavia, rientrava pienamente nel ciclo neomedievale-cavalleresco di gran parte dei Preraffaelliti, che a loro volta rispecchiavano lo spirito del tempo, dedito all'idealizzazione di un passato nobilitato e nobilitante, pregno di spiritualità, mistica e mistero. Si pensi alle opere di Edward Cole Burne-Jones o di John William Water-

house, di ripresa di un immaginario femminile paradossale, tipico della rappresentazione medievale. Quanto di più volutamente e misteriosamente ambiguo era la rappresentazione figurale femminile, tra corpo e spirito, carne e anima, il tutto offerto senza possibilità di comprensione, e perciò diabolico. Si pensi alle opere, in letteratura, di Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Louis Stevenson, Arthur Machen. Uno spirito che si ritrova in gran parte della letteratura inglese (e tedesca), dal romanticismo al positivismo sino al primo Novecento, da Blake a Yeats, spesso segnata da zone d'ombra, a metà strada tra il sacro e il profano.



Davide Riboli

Taumaturgia dantesca ovvero una riflessione laica

*poi tanto furo, che ciò che sentire
doveano a ragion senza veduta,
non conobber vedendo; onde dolenti*

*son li miei spirti per lo lor fallire,
e dico ben, se 'l voler non mi muta,
ch'eo stesso li uccidò que' scanoscenti!*

In occasione della presentazione delle principali iniziative organizzate per le celebrazioni dantesche di quest'anno, il ministro Franceschini ha rimarcato l'esistenza di un sentimento di identità nazionale, nato assai prima dello Stato Italiano. Non v'è dubbio che di quel sentimento, capace di aggregare gli individui in comunità e le comunità in nazione, Dante e la sua opera siano i simboli massimi, sebbene sia ancora molto il lavoro da compiere per diffonderne la conoscenza. Non è un caso che – sempre stando alle parole del ministro – il programma organizzato per le celebrazioni abbia come scopo principale quello di “avvicinare ancora di più Dante alla gente”. Non so se le celebrazioni riusciranno in questo scopo e non so neppure se sia così necessario, ma so che nei versi di Dante risiede il potere di avvicinare le persone tra loro, superando ogni distinzione politica per un bene comune. E lo so per esperienza diretta...

2 agosto 1980, ore 10:25. L'ala Ovest della stazione di Bologna Centrale esplode. Muoiono 85 persone e con loro si torce in agonia un paese tormentato da ferite che il tempo, invece di

guarire, squarcia: piazza Fontana (1969), questura di Milano (1973), piazza della Loggia (1974), treno Italicus (1974).

Bologna la governa un marziano: Renato Zangheri, riminese per nascita e professore per vocazione, iscritto al Partito Comunista dal 1944. È un uomo di cultura e la fiducia nella cultura ne guida le scelte che spesso lo fanno apparire un alieno tanto agli occhi dell'opposizione che a quelli della sua stessa maggioranza. Quando presenta il progetto di commemorare il primo anniversario dell'orrenda strage con una lettura pubblica di Dante, anziché in San Petronio, succede il putiferio. E non si tratta tanto del fatto che a dar voce alla Commedia sarà un personaggio discutibile come Bene. Ad apparire massimamente inopportuna è la scelta di sostituire le gramaglie del cordoglio con le luci dello spettacolo. E con Dante, per di più...

La maggioranza, composta da PCI, PSI e DC, rischia la crisi. Garofani e Scudocrociati gridano in coro allo scandalo. Qualcuno passa al gruppo di minoranza con l'intento di far cadere la giunta. Gli stessi compagni di partito di Zangheri si grattano

la testa, perplessi. Fior di professori ricordano al Sindaco che Dante i bolognesi li piazza all'inferno perché bottegai, ipocriti e ruffiani. Il sonetto della Garisenda poi, nessuno ha mai capito cosa volesse dire davvero. E se quel matto si mette a recitare proprio i versi in cui Bologna è condannata? Ma Zangheri tira dritto e per un soffio riesce a far passare il progetto. Assessori e consiglieri di maggioranza critica e minoranza inferocita non si danno per vinti e qualcuno passa la notizia – che sarebbe dovuta rimanere riservata il più a lungo possibile – alla stampa.

È d'obbligo un florilegio composto dai migliori titoli dell'epoca: "Il programma uscirà indenne dalla bufera delle polemiche?", Il Resto del Carlino, 8 luglio 1981; "Ma questi milioni sono per Bene?", Il Corriere della Sera, 22 luglio 1981; "Alla vigilia della recita Bene polemizza su giovani e terrorismo", Corriere della sera, 31 luglio 1981; "Celebrazioni Bolognesi – 'La Merda', poema di Carmelo Alighieri", L'Espresso, 2 agosto 1981. La polemica monta al punto che la RAI ritira la diretta, rifiutando così di documentare uno dei momenti più alti della Cultura italiana. Più tardi, ricordando quei giorni nell'autobiografico "Sono apparso alla Madonna", Bene definirà quell'occasione come "uno dei più infernali casini del dopoguerra ma anche il più grande, irripetibile evento della mia vita".

Come è nato davvero un casino tanto infernale? Nel solco della migliore tradizione di genere, da una passeggiata notturna, dopo teatro. Zangheri la butta lì, quasi parlando d'altro: "Carmelo, perché non fai qualcosa che ricordi laica mente la strage alla stazione?". La discussione che ne scaturisce s'incardina proprio sulla necessità d'una commemorazione che sia innanzitutto riflessione laica e civile. E in quella notte dopo teatro, un grande artista ed un politico colto e coraggioso convergono naturalmente che il solo ad avere il potere di risanare la ferita della città è Dante.

Per l'evento, serve un luogo che non abbia alcun connotato di parte, quindi niente chiese, niente piazze e, soprattutto, niente teatri o qualsiasi altro edificio possa anche solo rimandare al concetto di "spettacolo". Alla Democrazia Cristiana che chiede quanto si spende per "ballare il rock sui morti", il sindaco ri-

sponde d'aver scelto di celebrare i caduti della strage con l'arte, invece che con "riti vuoti e inutili".

La Torre degli Asinelli è la scelta perfetta e quindi la sola possibile: l'altezza del cuore della città chiama (laicamente) gli occhi al cielo e al tempo stesso nega Bene alla vista degli astanti, perché il protagonista non è lui, ma lo sono Dante e Bologna. Un impianto di amplificazione titanico sonorizza tutto il centro storico e, sebbene persino le Brigate Rosse si prendano il disturbo di contrastare l'iniziativa invitando a non trascurare un'occasione di lotta armata, la presenza silente della città è sbalorditiva. Sotto la torre si sono radunate dalle cento alle centocinquantamila persone, in un silenzio raggelante che viene strappato dalle prime note delle musiche composte da Sciarrino. Poi Bologna prende a vibrare dei versi di Dante e al boato barbarico dell'anno precedente risponde il ruggito della vox civilis.

I versi di Dante giungono anche a chi non li aveva mai letti prima d'allora e forse mai li avrebbe letti poi e finiscono col comporre un'orazione civica commossa e commovente capace di processare un'intera classe politica, oggi come sette secoli fa.

Al termine, uno degli assessori più convinti dell'indecenza di quella operazione, s'arrampica sulla torre perché vuole essere il primo a manifestare il proprio entusiasmo a Bene. Ma sulla cima trova Bene con Zangheri. Per gli anni a venire, l'uno e l'altro si contenderanno la paternità della risposta alle felicitazioni: "Se non se ne va immediatamente, mi vedrò costretto a buttarla giù a calci in culo!".

Non posso sapere se chi legge queste righe ha mai avuto il bene di ascoltare la registrazione di quella irripetibile lettura, ma chi scrive può assicurarvi che l'essenza del suo straordinario potere taumaturgico era distillata dall'assoluta mancanza d'ogni dimensione spettacolare. Lo stesso purtroppo non può essere detto delle molte (troppe?) letture a seguire che, più che avvicinare Dante alla gente, l'hanno avvicinato all'avanspettacolo.

Ettore Ferrari e l'Umbria: tra arte, politica e Massoneria

Il Risorgimento ci regalava un Paese territorialmente unito, ma variegato ed eterogeneo. Secoli di divisioni, esperienze e storia dissimili, la difformità del clima avevano plasmato qua e là per la Penisola usi e costumi diversi, cultura e mentalità differenti. A questi s'aggiungevano i dialetti, a volte l'un l'altro incomprensibili, a limitare ancor più comunicabilità e coesione tra una regione e l'altra.

"Fatta l'Italia, bisogna fare gli Italiani" sentenziava Massimo D'Azeglio; dopo l'unità politica andava ricercata un'identità nazionale, andava perseguita la cosiddetta "italianizzazione" del Paese, omogeneizzando sul piano giuridico ed organizzativo il territorio nazionale. Strumenti essenziali l'applicazione dello Statuto Albertino, il servizio di leva obbligatorio, l'istruzione scolastica, la

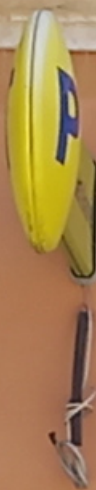
*In questa e nelle successive pagine,
le foto delle opere di Ettore Ferrari
in Umbria sono state fornite dall'autore*

*A destra:
Le opere nel palazzo delle Poste a Norcia*





A
VITTORIO EMANUELE II
NORCIA
XX MDCCCLXXXIX 7BRE



lotta al brigantaggio. Chiamato a partecipare all'opera di normalizzazione anche il Grande Oriente, colle sue logge cassa di risonanza della politica sabauda. Importante pure il contributo delle arti, la pittura e la scultura in particolare, atte a penetrare l'immaginario collettivo, stimolando ricordi e regalando emozioni. Sospinta da intellettuali come Carlo Tenca, Niccolò Tommaseo e Giuseppe Mazzini la pittura a carattere storico si sviluppava anche in Italia, seguendo la "[...] via del vero, un moto realista, che si fa spesso veicolo di propaganda ideologico-didattica [...] e fattore di diffusione di linguaggi artistici nazionali"¹.

Avviatasi durante la guerra di secessione americana, aveva trovato consacrazione nel corso della Rivoluzione francese con *Il giuramento della Pallacorda* e *Il Marat assassinato* di Jacques Luis David. Si diffondeva nella Penisola ad opera di pittori, reduci garibaldini, come Girolamo Induino, Silvestro Lega, Michele Cammarano, ma anche grazie ai *macchiaioli*, che dipingeranno *scene dietro le quinte*, partorendo opere divenute celebri, come ad es. *Le cucitrici di bandiere* dello stesso Induino e *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta* di Giovanni Fattori.

Indiscusso protagonista dell'iconografia risorgimentale fu Giuseppe Garibaldi, rappresentato sulle tele commemorative, in litografie e stampe popolari, sui francobolli, nelle ceramiche e sulle cartoline. Sarà sempre l'Eroe dei Due Mondi il re della *monumentomania* italiana, la scultura celebrativa post-unitaria, che tra '800 e '900 riempì le vie e piazze di tutt'Italia, con opere raffiguranti i *Padri della Patria* e i tanti protagonisti, anche locali, del nostro Risorgimento. Un fenomeno giudicato poco stimolante dalla critica del tempo, che percepiva quei monumenti più come documenti retorici, che vere e proprie opere d'arte. Valga per tutti il giudizio di Rudolf Wittkower:

Lunghi tratti della scultura della prima metà del XIX secolo, e persino della seconda, sono piuttosto sterili. Quando pensiamo alla scultura dell'800, viene alla mente un infinito numero di monumenti pubblici banali, datati principalmente alla seconda metà del secolo, i Garibaldi, i Vittorio Emanuele e simili: una

*vera iattura in tutte le città europee.*²

Un giudizio che s'è andato modificando nel tempo, tanto che oggi la *monumentomania* raccoglie maggiori attenzioni e gli si riconosce il merito d'aver creato uno stile nazionale, caratterizzato dall'uso di "[...] superfici più modulate, più scabre, più frante, che rifrangendo la luce, creavano effetti pittorici e luministici"³.

Ad essa contribuirono i maggiori scultori del tempo realizzando monumenti celebrativi contraddistinti dall'unione di verismo ed allegoria, il primo teso a fissare nel tempo l'immagine dell'eroe, l'altra ad illustrarne virtù e meriti.

Lo dimostrano le statue equestri di Vittorio Emanuele, simbolo dell'unità nazionale, che imponente sembra vigilare sulle fortune del Regno, il monumento a Mazzini il cui altorilievo ripropone allegoricamente l'aspirazione alla libertà e la lotta all'oppressione, tratti essenziali del pensiero e dell'azione dell'Apostolo dell'Unità d'Italia. Lo confermano i tanti dedicati a Garibaldi, in cui all'effigie veristica, tipica della statuaria celebrativa si associano iconografie tendenti ad illustrare le virtù e il coraggio del condottiero, l'anelito del patriota per l'indipendenza nazionale e la libertà dei popoli, la magnanimità dell'uomo e il carattere democratico del politico.

Essi faranno del Nizzardo un'icona, mito popolare, che supera l'aspetto ideologico per raggiungere la sfera emotiva e sentimentale dell'italiche genti. Ma assumevano allo stesso tempo l'espressione di quel sentimento anticlericale, che aveva sempre accampato nell'animo del Generale e costituiva il cemento del nuovo Stato unitario.

Ne era perfettamente cosciente il clero, che ne avversò apertamente la collocazione, coi prelati che non volevano l'effigie del Nizzardo davanti ai luoghi di culto, giudicando irraguardoso il fatto che la statua voltasse le spalle alla chiesa, un atto di sfida, un affronto se gli rivolgeva lo sguardo. Ci penserà il fascismo, all'indomani del Concordato, a spostarne parecchie dalle zone centrali delle città a quelle periferiche, come ad es. a Perugia, dove nel '31 dal Sopramuro verrà sistemata in

¹ Matteo Rossi, *Monumenti a Garibaldi a Terni e in Provincia*; Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Centro studi storici Terni, Terni, 2007, p. 6.

² R. Wittkower, *La scultura narrata da Rudolf Wittkower*, Torino, 2004, p. 279.

³ V. Vicario, *Gli scultori italiani. Dal neoclassicismo al Liberty*, Lodi, 1990, p. XXVII.

Piazza Cacciatori delle Alpi.

Alla base di quel monumento la scritta *A Garibaldi/ Il Popolo dell'Umbria* attesta come alla sua realizzazione abbiano contribuito tutte le città dell'allora Provincia di Perugia, Rieti compresa. Una prassi, il finanziamento pubblico, necessario per le opere più importanti. Tante altre vennero invece *commissionate dal basso*, da società di reduci o di mutuo soccorso, associazioni democratiche, comitati rionali, come avvenne a Terni e Foligno. Ad Amelia l'iniziativa popolare per una lapide a Garibaldi, costrinse il Comune ad ordinarne una analoga di Vittorio Emanuele. Il fatto conferma come il ricordo del re sia stato sostenuto in particolare dalla mano pubblica, quello del Nizzardo soprattutto dalla volontà di popolo, cosa che autorizza a parlare in questo secondo caso, per le committenze e i soggetti rappresentati, di *monumentomania garibaldina*. Un fatto innovativo dal sapore rivoluzionario. Essa apriva spazi di democrazia liberale nelle città contrassegnate dai simboli dei vecchi regimi, imperiali ed ecclesiastici; riempiva i luoghi urbani di riferimenti ideali, dettati dalla passione civile; il popolo celebrava i propri eroi e con essi la libertà, la patria, la fratellanza, il ripudio della tirannide e dell'ingiustizia; le masse, oggetto da sempre di un potere superiore, distante, trovavano una dimensione ed entravano da protagoniste nella storia.

Un fenomeno che investiva l'intera Penisola, trovando particolare sviluppo in Umbria, una regione sottomessa per secoli al potere temporale dei Papi e per questo fortemente anticlericale. S'aggiunga poi la forte presenza della Massoneria, i cui adepti erano spesso guida e riferimento delle comunità locali. Al già ricordato monumento di Perugia (1887, Cesare Zocchi), s'aggiunsero quelli di Città di Castello (1887, Arnaldo Fazi), Foligno (1890, Ottaviano Ottaviani), Todi (1890, Giuseppe Frenquelli), l'obelisco di Spoleto (1884, Vincenzo Rosignoli). A completare il quadro nelle altre città e in tanti paesi busti e medaglioni del Generale e di patrioti locali, espressione di quella *monumentomania garibaldina* ed opera di autori diversi, in particolare dello scultore romano Ettore Ferrari.

Carbonaro e massone, repubblicano e anticlericale, era già un'artista apprezzato, quando nel 1880 vinse il concorso per il monumento a Venezia di V. Emanuele, in cui il *Re galantuomo* è rappresentato mentre a cavallo e colla spada sguainata guida alla carica i propri soldati. Alla base dell'opera due

allegorie della città:

- sul retro la *Venezia soggiogata*, malconcia e prigioniera, dopo la caduta della Repubblica⁴, con in mano una spada spezzata e ai piedi un leone marciano, rappresentazione simbolica di San Marco, che morde le catene dell'oppressione;

- di fronte la personificazione di "*Venezia trionfante*", fiera della libertà riconquistata, affiancata anch'essa da un leone marciano, che strappa ruggente il trattato di Vienna del 1815.

Ai lati del piedistallo in granito rosa, altorilievi raffiguranti due scene risorgimentali:

- da un lato la celebre *battaglia di Palestro*, prima vittoria dell'esercito franco-piemontese nella II Guerra d'Indipendenza. Sui gradini sottostanti lo scudo di Casa Savoia.

- dall'altro *l'ingresso trionfale* il 7 novembre 1866 di Vittorio Emanuele II a Venezia, ormai libera. Sui gradini uno scudo coi simboli di Roma capitale: la lupa e la sigla SPQR.

Un'opera particolarmente riuscita, che sollevava i timori, che a realizzarla fosse uno scultore dichiaratamente repubblicano. Va detto in proposito che Vittorio Emanuele II fu l'unico sovrano ad essere rappresentato da Ettore Ferrari, che riconosceva al monarca la fermezza con cui s'era rifiutato di abrogare lo Statuto, la partecipazione diretta e in prima linea alle Guerre d'Indipendenza, l'aver favorito nascostamente l'Impresa dei Mille⁵.

Ma non abbandonò le proprie convinzioni repubblicane se nel monumento a Garibaldi, destinato ad una piazza romana, poi dirottato a Rovigo, manifestava la poca simpatia per la monarchia, ponendo la corona sabauda come staffa del Nizzardo. *Esi-*

⁴ Il 17 marzo 1848, sotto la guida di Daniele Manin, Venezia insorse contro l'Austria e proclamava la Repubblica, che sopravvisse fino al 22 agosto 1849, quando, dopo una strenua resistenza, la città tornava sotto il dominio asburgico.

⁵ *Ettore Ferrari un artista tra Mazzini e Garibaldi* (a cura di Ettore Pissalpi Ferrari e Marco Pizzo) in *Rassegna Storica del Risorgimento*, Anno XCIII, Il Supplemento al fascicolo III, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma, 2006. p. 42.

liata di fatto, perché considerata irrispettosa verso Casa Savoia⁶, nella città veneta trovava sistemazione, fatto simbolico da non

⁶ <https://www.roma2pass.it/studio-di-ettore-ferrari/> ultima visione 12.0.2021

trascurare, nello spazio urbano, occupato un tempo dalla chiesa di Santa Giustina, la cui pianta è evidenziata sulla pavimentazione della piazza.

Il successo di Venezia apriva ampi spazi al Ferrari scultore, chiamato a realizzare in Italia e all'estero più monumenti, del Ge-

Una immagine di Ettore Ferrari



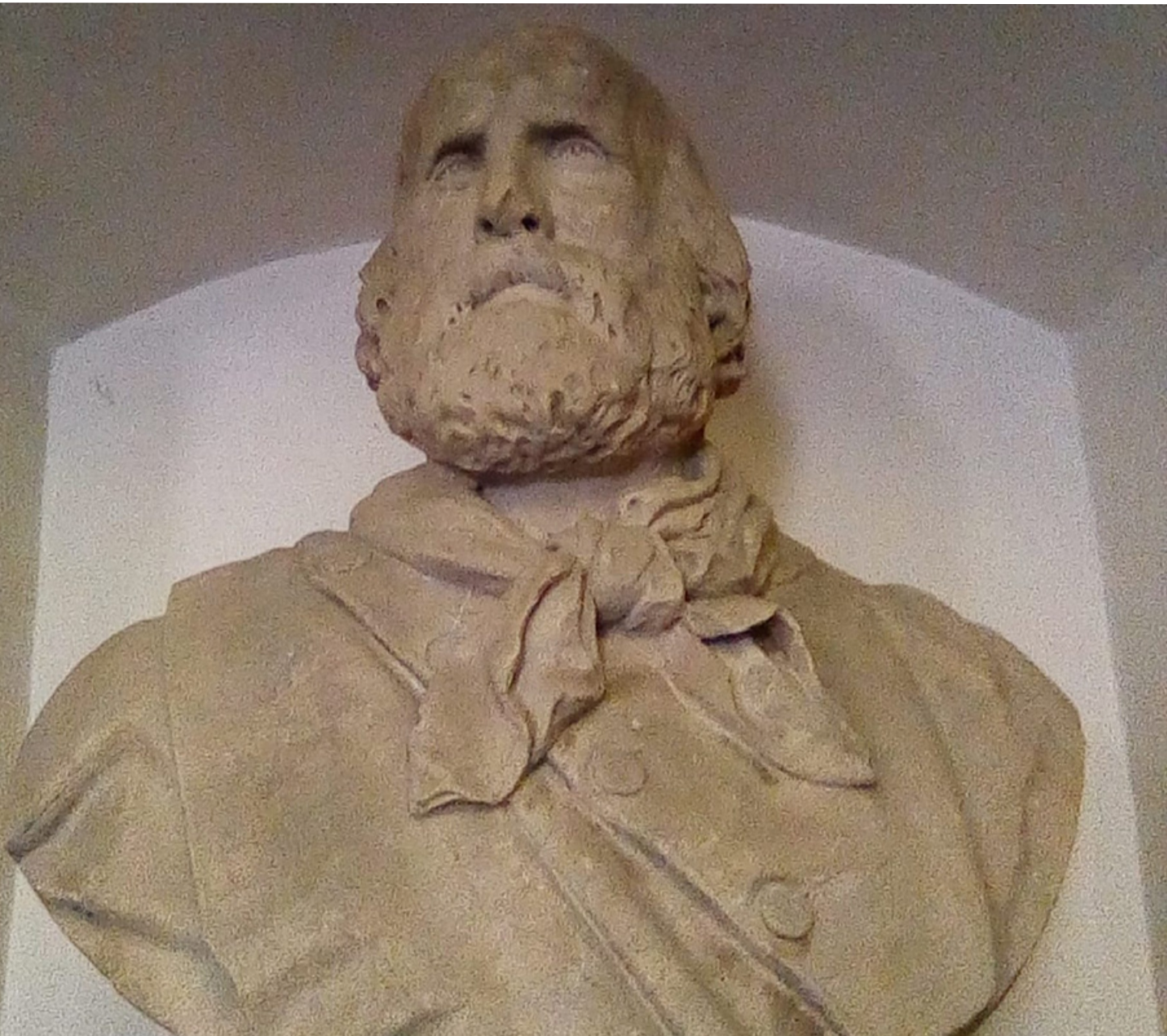
nerale, ma anche di altri soggetti della vita sociale e politica italiana. Da segnalare quello di Pesaro a Terenzio Mamiani, alla cui inaugurazione parteciparono centinaia di Logge coi loro labari, quello a Giuseppe Verdi a Filadelfia, l'altro di Antonio Meucci a Staten Island, New York, dove l'inventore del telefono gestiva una fabbrica di candele, con cui dava lavoro agli italiani in esilio, compreso lo stesso Garibaldi. La sua umile dimora è stata da tempo trasformata in museo dell'Istituzione dalla

Massoneria americana.

L'artista romano era particolarmente richiesto:

non solo per le sue note convinzioni politiche, ma anche per le sue doti artistiche. Lo scultore raggiungeva infatti nelle sue opere più riuscite un giusto equilibrio fra la rappresentazione storica del personaggio o dei fatti e la formazione allegorica. Era questo un nodo fondamentale della scultura celebrativa po-

Il Busto di Garibaldi a Gualdo Tadino



*stunitaria: individuare il rapporto più significativo e coinvolgente fra la rappresentazione realistico-narrativa e quella allegorico-simbolica*⁷.

La fama artistica di Ettore Ferrari è legata soprattutto ai monumenti romani a Giordano Bruno e Giuseppe Mazzini, due opere fortemente osteggiate per il loro significato politico. Il primo realizzato, quando aveva già aderito alla Massoneria, di cui assurgerà a Gran Maestro e Sovrano Gran Commendatore del R.S.A.A. dovette aspettare tredici anni e subire pesanti limitazioni, rispetto all'idea originale, prima di essere sistemato nel 1889 a Piazza de' Fiori. L'altro, pensato già nel 1890, dovette attendere la nascita della Repubblica e subire le cesure volute dalla S. Sede, che giudicava irriverenti alcune allegorie, per trovare finalmente collocazione nel 1949 sull'Aventino.

Fortemente contrastata anche l'apposizione del busto dell'Eroe a Loreto, una sorta di contrapposizione laica, nell'intenzione del Comitato promotore e dello stesso autore, al famoso santuario mariano. A sottolinearne la connotazione anticlericale, la lapide dettata da Felice Cavallotti, che recitava:

*Loreto/ nota ai due mondi/ per i miracoli della superstizione/ qui con affetto/ con orgoglio italiano/ scrive il tuo nome/ o Garibaldi/ o liberatore/ che terribile e buono/ ai due mondi portavi/ i miracoli/ dell'amore armato. Aprile MDCCCLXXXIV*⁸.

Ritenuta dal vescovo della città offensiva e dissacrante bloccò per due anni l'inaugurazione dell'opera, che dopo tante controversie, che coinvolsero anche il Governo e Parlamento nazionale⁹, venne sistemata, solo il 4 aprile del 1886, nella piazzetta Garibaldi, escludendo l'epigrafe del *bardo della democrazia*.

Il Ferrari fu particolarmente attivo in Umbria, dove aveva la propria base elettorale. Venne infatti eletto deputato alle politiche

del 1882 nel collegio di Spoleto¹⁰, dopo essere stato indicato agli elettori da Domenico Benedetti Roncalli¹¹, costretto a rinunciare alla propria candidatura. Lo sarà anche nelle tornate del 1886 e 1890, senza partecipare, come si riscontra dai verbali, alle sessioni d'inizio legislatura, per non prestare giuramento alla monarchia. Riaffermerà le proprie convinzioni repubblicane, rifiutando la nomina a Senatore del Regno, propostagli nel 1919 dal ministro Nitti.

Nella Penisola, ma anche nella nostra regione, Ferrari contribuì *in modo consistente a quella garibaldinizzazione dello spazio urbano*¹² con busti e medaglioni, ma anche con semplici cornici, come quella di Cascia, che su casa Franceschini racchiude il ricordo del passaggio nel 1849 del Nizzardo, diretto a Roma. La prima opera in ordine di tempo fu il medaglione di Collescipoli, realizzato nel I anniversario della morte del Generale, per interessamento di Giovanni Froschianti, l'amico, il confidente, il compagno fedele di Garibaldi sui campi di battaglia e nella quiete di Caprera. Il bassorilievo, sistemato sulla facciata del Palazzo municipale, venne eseguito gratuitamente dall'autore ed inaugurato il 4 novembre, anniversario di Mentana, con grossa partecipazione di popolo e alla presenza delle massime autorità, anche della vicina città di Terni. Sulla lapide sostante la scritta:

All'effigie dell'Eroe dei due Mondi/ Giuseppe Garibaldi/ che vinde di libertà/ trasse seco un gran torrente de' popoli/ assise l'Italia una e forte/ Devoto si prostra il popolo di Collescipoli/ additando ai venturi le orme di quel prode/ a compiere i destini della patria risorta/ MDCCCLXXXIII.

Una foto scattata sulle mura castellane, ci tramanda l'immagine dei tanti reduci garibaldini, compreso lo stesso Froschianti, intervenuti alla manifestazione.

Segue quello di Bevagna, realizzato nel 1884 e incastonato all'interno della vetusta Porta Cannara (o Perugia o di San Giovanni) risalente al XIII secolo. Il medaglione, richiesto al Ferrari da un folto gruppo di suoi elettori, racchiude il profilo deciso

⁷ Anna Maria Isastia, Ettore Ferrari; Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 46 (1996).

⁸ <https://www.cronachecult.it/posizioniamo-lepigrafe-di-cavallotti-sul-monumento-di-garibaldi/ultima-visione> 23.06.2021.

⁹ "Atti parlamentari", *Tornata del 21 giugno 1884*, Interrogazione dell'On. Cavallotti al Ministro dell'Interno, nonché Presidente del Consiglio Depretis.

¹⁰ Comprende i comprensori di Foligno, escluso Assisi, Spoleto, Todi, Terni, Rieti.

¹¹ L'Unione Liberale A. IV n. 42, *Lettera agli elettori di D. B. Roncalli* del 12 ottobre 1882.

¹² J. Grevy, *Garibaldi*, Parigi 2001, p. 160.

del Generale, poggia su una lastra, impreziosita da un complesso scenico-ornamentale, su cui si legge semplicemente: *A Giuseppe Garibaldi/ i Bevanati/ MDCCCLXXCIV*¹³.

E' la volta poi del busto bronzeo di Terni, commissionato all'autore dagli abitanti del rione Garibaldi, borgo medioevale della città ottocentesca, come ricorda la lapide:

I Cittadini di questa contrada/ cara al suo Nome.

L'inaugurazione programmata per il 4 luglio dell'84, anniversario della nascita del Nizzardo, fu prorogata al 5 ottobre, ricorrenza della battaglia sul Volturmo, infine fissata al 9 febbraio 1985, giorno della proclamazione della Repubblica romana. Sia l'autore che la Fonderia Nelli di Roma pretesero soltanto il rimborso delle spese; la pietra per il basamento e la nicchia venne offerta dalla famiglia di Pietro Faustini e modellata da Federico Colasanti, allora giovane operaio. Collocato sull'angolo di palazzo Fongoli, all'incrocio tra piazza V. Emanuele e via Garibaldi, venne scoperto alla presenza dello stesso Ferrari, che da buon massone pronunciava un discorso fortemente anticlericale, chiamando a raccolta, nel nome dell'Eroe, le varie espressioni della democrazia. Causa l'abbattimento dello stabile, nel '36 sarà trasferito sulla facciata del vecchio Palazzo comunale, oggi sede della BCT, accanto a quello di Umberto I, opera di Eugenio Maccagnani.

Del 1889 è il busto in pietra di Gualdo Tadino, realizzato dallo scultore locale Michele Storelli, su disegno di Ferrari e su richiesta dei *muratori affratellati*, come tramanda la voce popolare. Sistemato in piazza Garibaldi, sul frontespizio di palazzo Sinibaldi, è stato rimosso negli anni '60, a seguito della demolizione dello stabile, e collocato nel museo civico di Rocca Flea. Dello stesso anno sono i medaglioni di Norcia, raffiguranti Garibaldi e V. Emanuele, posti l'uno accanto all'altro in Corso Sertorio, proprio sopra l'ufficio postale. Inaugurati in occasione del XX settembre, anniversario della Breccia di Porta Pia, risultano ben riusciti e molto apprezzati dalla committenza, che però, come si legge sulla lettera del sindaco all'autore, conservata all'Archivio di Stato di Roma, lamentava che fossero stati scolpiti

senza che lo sguardo del primo incrociasse quello del Re, con quest'ultimo che sembra fissare la nuca del Generale. Fatto

*spiacevole, considerando che le opere sono state pagate dall'erario pubblico e quindi anche coi soldi del re*¹⁴.

Il XX Settembre 1991 s'inaugurava a Foligno la scultura bronzea, eseguita come sappiamo dallo scultore folignate Ottaviano Ottaviani, autore anni prima, sempre nella città natia, di quella del pittore Niccolò Alunno. Commissionata dalla Società Rionale Giuseppe Garibaldi, trovava sistemazione nell'omonima piazza di fronte alla chiesa di S. Francesco. Alla base del monumento due decori in bronzo di Ettore Ferrari: in alto la corona, voluta da operai folignati domiciliati a Roma; sotto la spada adornata di un ramo d'alloro e da una fascia con dedica, offerta da quelli residenti a Terni¹⁵. Nell'occasione venne pubblicato il numero unico *Foligno a Garibaldi 20 settembre 1891*¹⁶, che per il contenuto le firme denota l'incidenza della massoneria locale.

L'ultimo in ordine di tempo quello realizzato nel 1894 a Cerreto di Spoleto e collocato sulla piazza principale dell'amenissimo paese della Valnerina.

L'anno precedente Ferrari aveva eseguito il medaglione di Froscianti, che in piazza Risorgimento a Collescipoli fa coppia con quello di Garibaldi, di cui abbiamo già parlato. A separarli e congiungerli allo stesso tempo il monumento ai caduti della Grande guerra, a costituire un insieme, che sembra racchiudere i sacrifici e le speranze di chi ha costruito l'Italia una, libera e indipendente, il dolore e il martirio di quanti successivamente si sono battuti per la difesa e la grandezza della Patria. Ostile alla monarchia, contrario alla politica di Crispi e forte oppositore della guerra d'Etiopia, Ettore Ferrari sfogava il proprio animo democratico, combattendo il risorgente clericalismo e adoperandosi per la libertà e l'autodeterminazione dei popoli. Comprensibile il suo rifiuto del fascismo, un regime autoritario e repressivo, che l'avrebbe perseguitato per tutta la vita. L'accusa di ricostituzione dell'Istituzione massonica gli procurava, alla bella età di 84 anni, la condanna al confino, tramutata poi in ammonizione con una sorta di detenzione domiciliare,.

¹⁴ Ettore Ferrari un artista tra Mazzini e Garibaldi..., cit., p. 55-56.

¹⁵ Antonella Pesola, *L'Eroe dei due mondi: per una geografia dei monumenti in Umbria*, in *Arte e Patriotismo nell' Umbria del Risorgimento*, Fabrizio Fabbri Editore s.r.l, Spello, 2011, p. 51.

¹⁶ Archivio di Stato sezione di Foligno, Fondo D. Benedetti Roncalli, b. 25.

¹³ Ettore Ferrari un artista tra Mazzini e Garibaldi..., cit., p. 45-46.

Qualche giorno dopo trasferiva i poteri di Sovrano Gran Commendatore del R.S.A.A., che s'era sempre rifiutato di sciogliere, all'amico Giuseppe Leti, con una *balastra* ai Fratelli Italiani, scolpita il 30 maggio 1829:

E' una voce la mia, che presto cesserà di suonare. Concedetele di penetrare nel Vostro cuore, nell'anima Vostra. E' la voce di un ardente ed esperto massone, che [...] della massoneria ha praticato per 48 anni, religiosamente e senza mutare, tutta la dottrina. Ascoltatemi. Sono tristi i tempi [...] e più difficili verranno. Il mio collaboratore più solerte, il più assennato, il più fido fu sempre e sarà fra i viventi il F. G. Leti, a me diletto. Ovunque voi siate, in Italia o all'estero, unitevi a Lui in vincoli di fiducia e d'amore. Seguitelo, obbeditegli, amatelo [...] Gloria all'Ordine Nostro, Gloria all'Italia. Viva la Libertà. Viva la Equaglianza, Viva la Fraternità umana.¹⁷

Il 19 agosto Ettore Ferrari passava all'Oriente Eterno. *L'Illustrazione italiana*¹⁸, che ne aveva sempre seguito le vicende artistiche, si affrettava a liquidare l'artista come

statuario ufficiale della democrazia: rappresentante tipico e autorevole di quella cultura ufficiale, infarcita di retorica democratica e anticlericale, che sorse in molte piazze italiane tra il 1870 e il 1890¹⁹.

lasciando capire che il successo gli era arriso per il suo ruolo di dirigente politico e massonico²⁰. I tempi si mostravano "[...] mutati e avversi; prima ancora del dichiarato scarso valore artistico, sarebbe stato il nuovo clima storico a decretare l'oblio dello scultore e dell'uomo"²¹.

L'Italia repubblicana riscopriva le libertà democratiche e la convivenza civile, la Massoneria il suo Gran Maestro, l'arte lo scultore che colle sue opere ha caratterizzato un'epoca.

¹⁷ Archivio Centrale dello Stato di Roma, Ministero degli Interni, Direzione di Pubblica Sicurezza, b. 138.

¹⁸ Rivista settimanale con sede a Milano, pubblicata ininterrottamente dal 1873 al 1962.

¹⁹ *L'Illustrazione Italiana*. Edizione del 1 settembre 1929, p. 358.

²⁰ *Ettore Ferrari un artista tra Mazzini e Garibaldi ...*, cit., p. 15.

²¹ Stefano Miccolis, *Ettore Ferrari e alcune lettere di Giovanni Bovio*, in *Archivio trimestrale*, n. 1, 1983, p.3738.





CERRETO
A
GIUSEPPE GARIBOLDI
MDCCCXCIV

Suggerimento Editoriale

Federico Sinopoli

Storia Massonica della P2



FEDERICO SINOPOLI

STORIA MASSONICA DELLA P2



Federico Sinopoli
Storia Massonica della P2
Tipheret edizioni
145pag., 15,00€

Che cosa ha davvero a che fare Gelli con la Massoneria? E qual è il rapporto che lega la Loggia P2 al Grande Oriente d'Italia? Questi – e non solo questi – i principali quesiti cui la Storia Massonica della P2 di Federico Sinopoli cerca di dare una risposta ma senza tirare fuori l'ennesimo coniglio dal cilindro delle ipotesi "a posteriori", bensì operando una documentata ricostruzione dell'anormale sviluppo della P2 di Licio Gelli in seno alla più importante Obbedienza massonica italiana.

Sinopoli analizza l'immenso patrimonio documentale agli atti della Commissione parlamentare che fu presieduta da Tina Anselmi, ricostruendo meticolosamente – ma con un gradevole piglio narrativo che non solo ne agevola, ma invita alla lettura – che cosa è avvenuto nell'istituzione massonica, quali lotte interne hanno visto opporsi, anche drammaticamente, i pochissimi che proteggevano Gelli avverso i moltissimi che non tolleravano né la sua deviazione antidemocratica né l'irregolarità formale e sostanziale della Loggia P2 gestita dal Venerabile aretino.

Spesso l'autore cita interventi parlamentari o memorie dell'On.le Anselmi, la quale lamenta che non è mai stata conclusa – e forse nemmeno avviata – l'opera di pulizia politica che le evidenze dell'inchiesta parlamentare suggerivano. Anzi: appare evidente che il problema politico sia stato rimosso e trasferito sulle spalle della Massoneria: da un lato assolvendo volpinamente i politici, i giornalisti, i generali, i magistrati, gli imprenditori, i faccendieri che avevano aderito alla P2 assecondando il programma gelliano e, dall'altro lato, utilizzando i massoni quale assai facile capro espiatorio.

Illuminante, in questo senso, la prefazione del giornalista Brancatella, non massone e digiuno di cose massoniche ma che rende giustizia al dovere, singolo come della collettività, di analizzare e capire per poter esprimere non un pre-giudizio ma un giudizio, esso stesso necessario ad agire per correggere e risanare. (di Antonino Recca)

NORME EDITORIALI PER I COLLABORATORI HIRAM

1) Tutti i contributi (per gli articoli/saggi, lunghezza massima: 24.000 caratteri, note e spazi inclusi; per le recensioni, lunghezza massima: 4.000 caratteri e senza alcuna nota) saranno inviati, via mail e redatti in forma definitiva, al seguente indirizzo hiram@grandeoriente.it

2) Si richiede:

- le eventuali note, numerate di seguito e poste in fondo al testo, devono avere natura funzionale e riferirsi alle opere menzionate nel testo, evitando di concepirle come una rassegna bibliografica sulla letteratura esistente in merito all'argomento trattato;
- il numero della nota va posto sempre prima del segno di interpunzione (xxxx³; e non xxxx;³)
- i rimandi interni devono essere ridotti al minimo, e devono avere la forma: "cfr. *infra* o *supra* p. 0 o pp. 000"; nel caso di una nota "n. 0 o nn. 000";
- le citazioni testuali vanno poste tra virgolette angolari «...»;
- per evidenziare uno o più termini all'interno di una frase stamparli fra apici doppi: "...";
- nelle citazioni non sottolineare il nome dell'autore né porlo in maiuscoletto (MAX WEBER), e mettere in corsivo il titolo dell'opera;
- per i libri indicare casa editrice, luogo e anno di edizione, questi ultimi non separati da virgola. Es.: C. Bonvecchio, *Esoterismo e massoneria*, Mimesis, Milano-Udine 2007;
- per gli articoli di rivista, il titolo della rivista non sottolineato, fra virgolette angolari; indicazione del volume in cifre arabe; indicazione dell'anno fra parentesi tonde e delle pagine cui ci si riferisce, separati da virgole. Es.: R. Rosdolsky, *Comments on the Method of Marx's Capital and Its Importance for Contemporary Marxist Scholarship*, «New German Critique», 3 (1974), pp. 62-72;
- per gli articoli compresi in miscellanee, atti di congressi ecc., titolo in corsivo e preceduto da "in". Es.: P. Galluzzi, *Il "Platonismo" del tardo Cinquecento e la filosofia di Galileo*, in P. Zambelli (a cura di), *Ricerche sulla cultura dell'Italia moderna*, Laterza, Bari 1973, pp. 39-79;
- per le abbreviazioni: p. o pp.; s. o ss.; ecc. (etc. se è in un contesto latino); cfr.; *op. cit.* (quando sta per il titolo), *cit.* (quando sta per parte del titolo e per luogo e data di edizione); *ibid.* (quando sta per lo stesso riferimento testuale, pagina compresa, della nota precedente); *ivi* (quando sta per lo stesso riferimento testuale della nota precedente, ma relativamente a pagina/e diversa/e).
- non è necessaria una bibliografia finale se tutte le opere sono già indicate nelle note.

3) i contributi devono essere inviati entro le seguenti date, per la pubblicazione sul primo numero utile di Hiram: novembre (per il numero di gennaio), marzo (per il numero di maggio), luglio (per il numero di settembre).

3) gli Autori riceveranno le bozze una volta sola, la seconda revisione sarà curata dalla Redazione. Si prega di restituire con urgenza (via e-mail) le bozze, corrette unicamente degli eventuali refusi e mende tipografici, senza aggiunte o modifiche sostanziali.

4) Il materiale inviato, anche se non pubblicato, non sarà restituito.



AL PADRE, AL FIGLIO, ALLO SPIRITO SANTO
COMINCIÒ GLORIA TUTTO IL PARADISO,
SÌ CHE M'INEBRIAVA IL DOLCE CANTO.

PARADISO, c. XXVII, v. 1-3.

BIBLIOTÈCA CLASSICA ILLUSTRATA.

La Divina Commedia. — Disp. 81.^a