

DANTE, RAFFAELLO E LA MODERNITÀ

di Mirco Manuguerra

1. Introduzione al tema 'Dante e Raffaello' - 2. Il Neoplatonismo insospettato della 'Divina Commedia' - 3. Dante nella 'Stanza' di Raffaello - 4. L'alba della Modernità: la 'Scienza Nova' di Dante - 5. Decorrenza della Modernità e risoluzione della *vexata quaestio* del Petrarca

1. Introduzione al tema 'Dante e Raffaello'

Che i celeberrimi affreschi della Stanza della Segnatura costituiscano l'apice della produzione, non soltanto romana, di Raffaello Sanzio è dimostrato anche dalla recente esegesi sviluppata da uno storico della filosofia come Giovanni Reale, il quale ne ha posto in evidenza una posizione di primissimo piano, del tutto insospettata, nel filone secolare della sintesi tra i sistemi di pensiero platonico e aristotelico¹. Se, infatti, è ben vero che furono non «pochi i pensatori dell'età umanistica e rinascimentale» dichiaratamente impegnati a «mediare il pensiero di Platone con quello di Aristotele», è soltanto nella *Scuola di Atene* che la questione si dichiara risolta, in quanto il tema generale non è affatto costituito – come affermato da un diffuso giudizio precedente – dalla contrapposizione dei due giganti del pensiero antico, non a caso posti assieme al centro della scena, ma da uno loro precisa complementarietà. Invero non esiste alcun elemento antitetico «fra l'indice della mano destra di Platone che è rivolta verso il cielo e la mano destra di Aristotele che sembra puntata verso la terra»: perché si potesse parlare di “contrapposizione” tra le due figure Raffaello avrebbe dovuto associare al gesto classico di Platone, che invita a mettere le ali all'anima, un gesto di Aristotele identico ma speculare (dunque compiuto con la mano sinistra) ed invertito verso il basso; invece lo Stagirita «tiene la mano con il palmo sospeso fra la terra e il cielo (sia pure in maniera allusiva e contenuta); e, per di più, compie quest'azione [...] guardando fisso e con intensità la mano di Platone». Insomma, «Aristotele sembrerebbe dire: dobbiamo arrivare, sì, al soprasensibile, ma dobbiamo partire dai fenomeni sensibili, per comprenderli e salvarli»².

Nelle sue linee più generali la *crucis* secolare della *Conciliazione* tra Platone e Aristotele pare risolta da Raffaello in forma di *lectio* sapienziale. Meticolosissima, infatti, appare la cura con cui nella *Scuola di Atene* si equilibrano le elaborazioni *operative* garantite da geometri, geografi, astronomi e matematici (Meccanicisti, o Fattori della Scienza) con quelle *speculative* compiute da politici e metafisici (Teleologici, o Fattori della Città dell'Uomo). È giusto nell'ordine delle categorie così rappresentate che a parere di chi scrive andrà studiata a fondo nell'Urbinate l'applicazione di quei principii unificanti emersi ancora grazie all'eccellente analisi compiuta da Giovanni Reale: nell'enorme campo concettuale sviluppato nella Stanza, infatti, si è riconosciuta una terna preziosa di valori universali neoplatonici deputata a sottintendere, sotto l'egida di Bellezza, alle più alte spinte di elevazione dell'Uomo: Giustizia, Amore e Poesia. Si tratta di un modello filosofico riconducibile con esattezza ad una cruciale epistola a firma di Marsilio Ficino, tra i massimi esponenti del Neoplatonismo rinascimentale³.

Ebbene, la Triade |Giustizia-Amore-Poesia| costituisce una sequenza a cui erano in precedenza già state singolarmente ricondotte – e lo si vedrà in dettaglio – le altrettante Cantiche di cui è costituita la *Divina Commedia*⁴. Questa evidenza fa del rapporto tra Raffaello e Dante un dominio affatto limitato alla semplice Iconografia⁵ (pur fondamentale nel quadro della Fortuna del Sommo Poeta): la materia di sostanza nell'ambito di una sintesi concettuale che già nello stesso Dante, ancorché immerso negli strumenti tipici della cultura medievale, si fa fondativa di una compiuta Modernità.

¹G. REALE, *Raffaello: la Scuola di Atene*, Milano, Rusconi, 1997.

²*Idem*, pp. 31-3.

³G. REALE, *Una lettera di Marsilio Ficino "Sul divino furore", ossia sulla Poesia come "ispirazione divina"*, in *ID*, *Raffaello: il Parnaso*, Milano, Rusconi, 1999, pp. 23-7.

⁴M. MANUGUERRA, *Nova Lectura Dantis*, La Spezia, Luna Editore, 1996; v. scheda bibliografica di M. CURSIETTI su «L'Alighieri», XXXVIII/10 (1997), pp. 118.

⁵C. GIZZI, *Dante istoriato*, Milano, Skira Editore, 1999; *ID* (a cura di), *Raffaello e Dante*, Milano Firenze, Charta, 1992.

Si profila con chiarezza la necessità di guardare a Dante come al primo, e al più grande, degli Umanisti, nonché come al primo e al più grande dei Rinascimentali. Peraltro, l'argomento di un "umanesimo dantesco" è già stato proficuamente affrontato in un passato neppure troppo recente⁶. Con l'Alighieri siamo in presenza di un sistema di pensiero che, seppur da subito compreso dal Boccaccio, è stato purtroppo riconosciuto, in chiave esoterica, soltanto nel corso del XIV secolo da due grandi scuole neoplatoniche: quella di Urbino, riunita attorno al duca Federico da Montefeltro, e quella di Firenze, raccolta presso lo spirito eccelso di Lorenzo il Magnifico, ove la visione di Marsilio appare di gran lunga la più attrezzata ai fini della comprensione profonda del Poema Sacro.

In estrema sintesi, la scoperta dell'America, termine convenzionale di inizio Modernità, fu solo una diretta conseguenza di quella decisiva apertura di nuovi orizzonti che l'Ulisse di Dante, pur nella sua recondita etica fallace, aveva concretamente determinato ben due secoli addietro⁷. Sia chiaro: accusare Dante di appartenere alla cultura medievale, come troppo spesso ancora si sente dire, corrisponderebbe in Teologia a trattare il Cristo come un veterotestamentario solo perché parlava nella lingua dei profeti: Dante utilizza, certo, lo scibile medievale, ma sempre secondo i fini riformatori del proprio genio immenso, esattamente come il Cristo, parlando l'unica lingua con cui avrebbe potuto essere inteso nei luoghi che gli furono propri, non fa altro che ribaltare tutti i canoni del giudaismo creando una nuova dottrina ancor oggi unica in tema di Fratellanza Universale: il fondamento della *Pax Dantis*⁸.

2. Il Neoplatonismo insospettato della 'Divina Commedia'

Dante e l'Allegoria

Ogni esegeta dovrebbe ben sapere che la più cruciale delle problematiche che si troverà mai ad affrontare nella studio della *Divina Commedia* non è, come si potrebbe facilmente pensare, l'enigma massimo della *Profezia del Veltro* (*Inf* I 100-2), bensì lo stabilire i limiti precisi che si intendono concedere all'*ars retorica* dantesca in ordine all'Allegoria. E' da questa scelta precisa, che ogni studioso necessariamente fa, in modo più o meno consapevole, che dipendono i risultati raggiunti nel corso dell'intero arco di una vita. Data l'importanza dell'argomento, e dati i dubbi ancor oggi sollevati, appare oltremodo opportuno offrire di seguito un'idea coerente, ancorché brevemente riassunta, dell'evoluzione del concetto di "Allegoria" nel corso della Storia del Pensiero dai primordi fino alla *lectio* dantesca.

La prima definizione compiuta del termine "Allegoria" ci viene data da Eraclito, filosofo del *pantha rei* ('tutto scorre'), immediato precursore di Pitagora, non a caso, detto "l'Oscuro". Per lui, «conformemente all'etimologia greca, l'a.[llegoria] è una figura retorica consistente nel "dire altro" da ciò che vuol significare»⁹. Assai breve è il percorso successivo, quando dal carattere esclusivo imposto da Pitagora, per cui la Conoscenza era riservata esclusivamente agli iniziati della Scuola, si passa, con Platone e Aristotele, alla distinzione tra le produzioni *essoteriche*, cioè destinate all'intera comunità, e quelle *esoteriche*, riservate ai soli adepti della Scuola¹⁰.

L'idea di Eraclito, al di là di alcune riserve espresse¹¹, pare del tutto sufficiente: oltre ad affermare con evidente chiarezza 'l'arte del dire una cosa per sottintenderne un'altra', vale a separare, di principio, il ruolo dell'Allegoria da quello del Simbolo. Il Simbolo, in effetti, non esprime in sé necessariamente un'allegoria. È perciò opportuno salvaguardare l'autonomia di entrambi i termini affermando piuttosto che l'Allegoria può essere attuata sia per *verba* che per *imago* e che il Simbolo può essere utilizzato *anche* a scopo allegorico.

⁶ G. TARUGI, *L'Umanesimo nuovo di Dante nei riflessi della civiltà italiana*, in *L'umanesimo di Dante*, Atti del Convegno di Studi (Montepulciano, 3-7 luglio 1965), Firenze, Olschki, 1967, pp. 185-281.

⁷ R. BUGLIANI, *Del viaggio letterario (parte I)*, in «Allegoria», 42 (2002), pp. 50-69.

⁸ Cfr. *Charta Magna*, La Spezia, Edizioni del Centro Lunigianese di Studi Danteschi, 2008.

⁹ J. PEPIN, *Allegoria*, voce in «Enciclopedia Dantesca», Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, Roma, II ed., 1984 (d'ora in poi ED), vol. I, pp. 151-65, alla p. 151.

¹⁰ Assai singolare il fatto, ben noto, che di Platone possediamo esclusivamente l'opera essoterica, mentre di Aristotele ci è stata tramandata la sola intera produzione esoterica.

¹¹ Cfr. J. PEPIN, *cit.*

Ebbene, in un poema come la *Divina Commedia* è la “*imago simbolica*” ad essere ovunque suggerita tramite l'efficacia del “verbo”: nel Poema entrambi gli aspetti dell'allegoria, verbo e immagine, sono continuamente portati da Dante alla piena coincidenza in quella notissima “stranezza” fondante di cui a *Inf IX 61-63* («*mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani*»). Con ciò, forse per la prima volta nella Storia del Pensiero, in Dante i piani essoterico ed esoterico – tramite l'espressione diretta della *lettera* e quella sottintesa dell'*allegoria* – convivono apertamente e perfettamente. Infatti, per esplicita ammissione dello stesso Sommo (*Convivio*, 11 1 2-7 nonché *Epistola XIII a Can Grande della Scala*, 20-22), i versi della *Commedia* si prestano non a due, ma a ben quattro livelli di interpretazione, i quali si dichiarano *letterale*, *allegorico*, *morale* e *anagogico*. Per meglio guidare il lettore Dante si è preoccupato di enunciare con chiarezza la propria scelta cruciale di trattare delle cose del Cielo non secondo la maniera dei Teologi, bensì secondo quella dei Poeti (*Convivio*, II 1 3) e che questa affermazione debba valere «più che sul senso allegorico [...], sul senso letterale» è cosa già agli atti dell'ermeneutica ordinaria¹², il che corrisponde ad affermare che l'allegoria della *Commedia* è una dottrina celata sotto il velo di una «*bella menzogna*» (Idem). Tuttavia, il fatto che il Poeta si sia più volte preoccupato di offrire importanti precisazioni circa la salvaguardia del senso letterale (fantasioso ma verosimile, dunque sempre necessariamente immerso in un dominio generale di verità), ci dice con identica forza che la virtù della Fede è una valenza non suscettibile di discussione.

Ovviamente nel sistema dantesco il senso *allegorico* va necessariamente inteso in senso stretto, poiché in realtà ogni livello di significazione sottostante alla lettera soddisfa alla figura retorica dell'allegoria: nel senso che Dante dice “allegorico” è dunque riposta l'intera dottrina filosofica, ciò che si dirà la “Poetica di Dante”. Anche il senso *anagogico* deve essere inteso in senso stretto, dato che tutto nel Poema è soggetto ad un evidente processo di elevazione: dallo stesso stile poetico (si va dalle rime aspre e dai termini addirittura volgari dell'Inferno, alle altezze formali del Paradiso) all'elemento musicale (dal “*suon di man con elle*” dell'Antinferno, ai cori angelici dell'Empireo); esso non può che corrispondere al percorso esoterico del Poema nel senso esatto della tradizione gnostica. Al livello *morale* andranno, infine, ascritti tutti gli elementi di magistero insiti nell'esperienza autobiografica, dunque sociale e politica, di Dante. In generale, ogni passo del Poema soddisfa a ciascuna di queste prospettive di indagine ed ogni soluzione ottenuta prescindendo da un'analisi comparata secondo tali differenti prospettive non può in alcun modo essere definita attendibile o, quanto meno, completa.

Il problema delle Fonti

Una *crucis* filologica, determinata dalla supposta limitatezza della biblioteca del Poeta, è rappresentata dal problema delle fonti del neoplatonismo dantesco. Così in proposito si esprime un autore considerato tra i massimi esperti di filosofia dantesca di ogni tempo, Bruno Nardi: «Nella poetica rappresentazione dell'ascesa dell'anima all'iperuranio, celebrata nel secondo discorso di Socrate [nel *Fedro*], come nella visione di Er alla fine della *Repubblica*, assai meglio che nelle povere visioni medioevali, accade di trovare davvero il germe fecondo della filosofia e della poesia della *Commedia*. A chi osservasse che il poeta fiorentino non ebbe alcuna conoscenza delle due opere del filosofo ateniese, è agevole rispondere che il pensiero platonico, propagatosi per mille rivoli, informava di sé una vasta letteratura che almeno in parte era ben conosciuta a Dante»¹³. In altro luogo il medesimo autore conclude: «Occorre forse che io torni ad insistere sulla forte tinta neoplatonica del pensiero filosofico di Dante?»¹⁴.

Un'altra Avvertenza di notevole importanza: «Sulla biblioteca di Dante continuano a gravare pesanti pregiudizi [...] dimenticando che, prima e dopo l'esilio, ogni città in cui egli si trovò a soggiornare era sempre in grado di fornirgli nuove opportunità di contatto con i libri che lo interessavano, non solo in luoghi canonici, come potevano essere le corti, le università o le diverse

¹² *Idem*, p. 155.

¹³ B. NARDI, *Al lettore, in Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, Bari, Laterza, 1942, p. IX.

¹⁴ B. NARDI, *Alcuni luoghi di Alberto Magno e di Dante*, in *Saggi di Filosofia dantesca*, La Nuova Italia, Firenze, 1930, pp. 63-72, alla p. 64.

istituzioni religiose, ma anche sedi del tutto atipiche, come poteva essere la bottega di uno speziale»¹⁵. E ancora: «In mancanza di inventari antichi e di codici superstiti, la biblioteca di Dante andrà così ricostruita virtualmente con Dante stesso, attraverso una lettura mirata dell'intero *corpus* delle sue opere, come si è soliti fare con gli autori classici»¹⁶.

Ma soprattutto, al di là della completezza o meno delle fonti, pare proprio che a nessuno sia venuto in mente che Dante potrebbe benissimo essere il vero fondatore del neoplatonismo rinascimentale. Intanto, proprio nelle fonti già ci si imbatte in un forte indizio di compiuta modernità: «Dante si serve delle testimonianze degli autori classici come autorità per le sue tesi, filosofiche, letterarie e politiche. [...] spesso ne riporta i passi significativi, conservandoli in latino nelle opere latine, traducendoli nelle opere volgari. Degno di nota il suo rispetto per il testo citato: è la prima volta nel mondo moderno che si sente il bisogno di riferire testualmente»¹⁷.

Prime soluzioni di struttura allegorica della Commedia: La Pazzia di Caronte e la Ragione fallace di Ulisse ¹⁸

Una delle figure dantesche più cruciali, ma trascurate, è quella di Caronte (*Inf* III). Pur essendo Virgilio universalmente considerato la personificazione della Ragione, nessuno ha mai pensato di attribuire al nocchiero d'Acheronte un significato simbolico conseguente. Eppure la materia è qui addirittura banale: se Virgilio/Ragione vuole condurre Dante attraverso l'Inferno, mentre Caronte – in piena conformità alle rappresentazioni classiche – è istituzionalmente preposto ad impedire ai vivi l'ingresso nel Regno dei Morti («*E tu che se' costì, anima viva/partiti da cotesti, che son morti!*», vv. 88-89), allora è necessario che il demone assuma nel poema un ruolo diametralmente opposto a quello del Vate latino: Caronte è la personificazione della *Pazzia*. Chiarissima si fa allora la sottolineatura di quegli «*occhi di bragia*» (v. 109): già agli atti di una tradizione che affonda le radici nello stesso Omero¹⁹, l'attributo si fa in Dante assai più raffinato rispetto sia al metro latino di Virgilio²⁰ che a qualsiasi altra occorrenza dell'Età di Mezzo²¹, andando infine a risolversi con estrema efficacia in una locuzione di amplissimo uso popolare come «*accecato dalla pazzia*»²².

Il tema di Caronte non sta soltanto a marcare la “porta” del Poema: ne costituisce anche la “chiave di ingresso”. Infatti è proprio nel rapporto conflittuale |Ragione ↔ Pazzia| che Dante definisce i termini generali della matrice su cui si sviluppa l'intera complessità del suo sistema di pensiero e lo fa attraverso il peculiare dominio allegorico su cui si erge il personaggio monumentale di Ulisse: non è un caso che il celebre percorso marittimo intentato dall'eroe greco trovi condanna nel compiersi di un Viaggio, un «*volo*», che si dichiara «*folle*» (v. 125). Tuttavia la “follia” di Ulisse non può dipendere dai celebri «*riguardi*» fissati da Ercole (v. 108), perché se il limite ideale delle Colonne di Gibilterra fosse stato vincolato ad un monito divino, il gorgo fatale avrebbe dovuto intervenire nel momento stesso della violazione, non dopo cinque mesi di navigazione indisturbata verso il polo australe («*Cinque volte racceso e tante casso/lo lume era di sotto da la Luna [...]*», vv. 130-131); la verità è che Ercole non è Dio, e Dio non ha posto alcun limite all'umana Conoscenza.

¹⁵ L. GARGAN, *Per la biblioteca di Dante*, su «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXVI/614 (2009), pp. 161-193, alla p. 161.

¹⁶ *Idem*, p. 165.

¹⁷ V. SIRAGO, *Dante e gli autori latini*, in «Lettere Italiane», 1950.

¹⁸ M. MANUGUERRA, *Virtù e pazzia di Dante*, su «Scena Illustrata», 124/1 (1989); *La Ragione di Ulisse*, su «Scena Illustrata», 124/3 (1989); *Nova Lectura Dantis*, cit., 1996; *I Messaggeri del Veltro: l'ultimo inganno di Ulisse e le poetiche del 'Volo' e del 'Pellegrinaggio' nella Divina Commedia*, in **Dante e la Lunigiana*, ipertesto, con Atti del Congresso 'Dante e la Lunigiana', VII Centenario della venuta di Dante in Lunigiana (1306-2006), Edizioni de Il Cenacolo dei Filosofi per il CLSD, 2009; *L'ultimo inganno di Ulisse: una poetica neoplatonica quale primo livello esoterico della Divina Commedia*, su «Atrium», X/3 (2008), pp. 109-14.

¹⁹ «*Come bragia rossi/fiammeggiavano gli occhi*»: così l'ira di Agamennone in OMERO, *Iliade*, I 139-40, trad. di V. MONTI.

²⁰ «*Caronte [...] sbarra occhi di fiamma*»: così in VIRGILIO, *Aeneide*, VI 298-300, trad. R. CALZECCHI ONESTI.

²¹ Cfr. F. VAGNI, *Caronte*, voce in ED, I, pp. 847-50.

²² Il tema popolare della Pazzia come valenza strettamente legata alla cecità di occhi infuocati come la brace («*bragia*») è pienamente giustificato dall'uso medievale dei tizzoni ardenti ai fini del terribile supplizio “dell'abbacinamento”; cfr. M. MANUGUERRA, *L'abbacinamento di Pier delle Vigne a Pontremoli*, in ID, *Lunigiana Dantesca*, La Spezia, CLSD, 2006, p. 123.

Non si tratta dell'unica incoerenza del Secolare Commento: si è anche scritto diffusamente che Ulisse sarebbe l'*alter ego* di Dante, il quale avrebbe visto fallire miseramente la propria avventura solo perché privo della rivelazione del Cristo; ma se avessimo a che fare con una personalità tanto eccelsa, perché non la si incontra nella dignità del Limbo, in compagnia degli Spiriti Magni?

L'unica via ragionevole per risolvere l'enigma pare quella di porre in relazione la "follia" del Viaggio con il verbo di Caronte, che della Follia, come si è visto, è espressione allegorica per eccellenza. Ebbene, non è forse il nocchiero d'Acheronte a consigliare a un "Dante vivo" di procedere direttamente verso il Monte del Purgatorio («*Più lieve legno convien che ti porti!*», *Inf* III 93)? Gli urla: "vai direttamente dall'Angelo Nocchiero, che ti porterà ad «*altri porti*» (*Inf* III 91) con la sua barca più leggera". Ciò comporta che Ulisse, disceso nell'Ade da uomo vivo già per la tradizione omerica, nella cosmologia elaborata da Dante abbia incontrato Caronte duemila anni prima sentendosi muovere anch'egli quel medesimo, eterno sermone: «*Più lieve legno convien che ti porti!*». Si tratta dell'idea, invero rivoluzionaria, di un "episodio non scritto" della *Divina Commedia*: al cospetto di Caronte, il Laerziade non si fece ripetere l'invito e ricevuta la rotta (l'angolo a cui fissare il timone della nave a Gibilterra) prese il mare sottacendo alla ciurma, fedele ma ignara, la reale destinazione del Viaggio. Così la totale fraudolenza di Ulisse era abilmente celata sotto l'enormità di una «*Orazion picciola*» usurpata ai giganti del Pensiero: in questo modo la condanna dell'eroe greco si risolve, *in primis*, nel problema etico di una Conoscenza del tutto fine a sé stessa, poiché legata ad un itinerario che si sapeva fin da principio essere senza ritorno²³.

Come si vede, si trattava di non cadere nell'errore di figurarsi l'episodio di Caronte come una messinscena valida per la sola occorrenza del Dante-personaggio: nella finzione del Poema Caronte era già lì duemila anni prima, quando l'intera tradizione classica ci attesta che anche Ulisse scendeva nell'Ade, né certo importa che per la tradizione, sia greca che latina, il mondo dell'aldilà fosse assai diverso rispetto a ciò che Dante immagina e ci descrive: per la finzione e la funzione della *Commedia* quello soltanto è l'Aldilà; e Caronte è là, è sempre stato là e per sempre sarà là a ripetere quel suo "*Folle consiglio*" ad uso di chiunque giunga vivo alla sua trista riviera: il consiglio di evitare con un "folle volo" la via dell'Inferno per muovere scelleratamente alla volta del secondo Regno tramite l'Angelo Nocchiero e il suo «*vasello snelletto e leggero*» (*Pur* II 41).

Proprio la figura dell'Angelo Nocchiero (*Pur* II) permette ora di completare il modello interpretativo proposto. Sappiamo che egli muove la sua barca velocissima dalle foci del Tevere²⁴ alla volta del Monte del Purgatorio, posto all'antipode di Gerusalemme²⁵, con i suoi carichi d'anime salve ma impure. Anche lui, perciò, come Ulisse, esce dal Mediterraneo attraverso le Colonne d'Ercole (al tempo di Dante non c'era il Canale di Suez...) e anche lui non può che procedere verso il polo australe «*sempre acquistando* [‘guadagnando’] *dal lato mancino*» (*Inf* XXIV 126), cioè (se è vero che "sempre", nella lingua del poeta vale 'in ogni momento', 'in modo regolare'²⁶) seguendo una rotta che diverge in modo costante rispetto al parallelo di riferimento, la quale è la precisa indicazione ascrivibile a Caronte: un angolo, il semplice angolo a cui fissare il timone della nave in uscita dalle Colonne d'Ercole per giungere direttamente alla spiaggia del Purgatorio. In pratica, la nave di Ulisse, nel suo compiere una spirale sul globo terracqueo sulla tratta di quel "folle volo", non fa altro che seguire la scia ideale lasciata dietro a sé dalla barca dell'Angelo Nocchiero.

Tutto ciò vale ad esprimere una *Poetica del Volo* dove le «*ali sue*» dell'angelo (v. 33) sono esattamente contrapposte agli «*argomenti umani*» (v. 31) rappresentati dal «*remo*» (v.32), il quale egli «*non vuol*» (v. 32), «*sdegn*» (v. 31) e rifugge. E se il celeste nocchiero non vuol «*altro velo*» (il velame...) che le proprie ali, cosa dice dall'altra parte, Ulisse? Dice: «*de' remi facemmo ali al folle volo*». L'antitesi assoluta tra il Viaggio di Ulisse e quello di Dante è pienamente dimostrata.

²³ «*Io e' miei compagni eravam vecchi e tardi*» (v. 106); «*a questa tanto picciola vigilia/de' nostri sensi ch'è del rimanente*» (vv. 114-5).

²⁴ A. LANCI, *Nocchiero*, voce in ED, IV, p. 62.

²⁵ *Par* XXVI 139-42. Per l'identificazione della «*montagna bruna*» (v. 133) avvistata da Ulisse nel medesimo «*alto monte*» di *Pur* XIX 38, cfr. L. ONDER, *Montagna*, voce in ED, III, p. 1011. Per l'origine dell'enorme mole bastino i commenti canonici a *Inf* XXXIV 121-6.

²⁶ U. VIGNUZZI, *Sempre*, voce in ED, V, pp. 153-5, alla p. 153 (accezioni 3 e 4).

*Prime soluzioni di struttura allegorica della Commedia: la Pax Dantis*²⁷

Il passo successivo verso una completa definizione della poetica della *Divina Commedia* è rappresentato dal Canto VIII del *Purgatorio*, dove sono co-protagonisti Nino Visconti, nipote diretto del Conte Ugolino, e Corrado Malaspina il Giovane, marchese di Villafranca in Lunigiana. Guelfo orgogliosissimo il primo, ghibellino irriducibile il secondo. La struttura del Canto, tutto incentrato su questi due soli personaggi, i quali convivono in serena amicizia nel contesto già celestiale di un prato fiorito, è un chiaro affresco autobiografico del soggiorno lunigianese di Dante, quando il Poeta fu principale artefice della Pace di Castelnuovo (6 ottobre 1306), siglata tra i guelfi del Vescovo di Luni e i ghibellini dei marchesi Malaspina dello Spino Secco.

Dato che né Nino né Corrado sono due principi, lo stilema classico di “Valletta dei Principi” per indicare quel luogo in Antipurgatorio è errato e fuorviante. Assai più consoni “Valletta dei Nobili”, e ancor più “Nobile Valletta” o *Nobile Giardino*, il che vale a porre il dominio in diretto collegamento con il «nobile castello» di *Inf* IV 106 dove si rivela ora, clamoroso, l'elemento della Speranza, finora mai rilevato, nel «prato di fresca verdura» del v. 111: per i giganti del Limbo esiste la giusta aspettativa di una futura assunzione, «quando che sia, a le beate genti» (*Inf* I 120).

È dunque in quest'ottica di profondo allegorismo legato al tema della Nobiltà che va letta l'enigmatica scena dei due Angeli che cacciano il Serpente, la quale si risolve facilmente nell'intuizione di quel modello di Pace Universale sistematizzato nel trattato filosofico maturo della *Monarchia*. I due astori celesti, infatti, che scacciano la serpe maligna dal prato fiorito, metafora della realtà terrena, sono tanto luminosi in viso da non potersene distinguere i connotati, per cui si rivelano come allegorie manifeste di quei due «Soli» espressamente indicati, nel successivo Canto XVI, nel Papa e nell'Imperatore: il forte e leale connubio dei due sommi Istituti avrebbe segnato per Dante l'avvento mirabile della seconda Età dell'Oro .

Le Chiavi della Conoscenza: le Tre Sante Donne e la tematica secolare delle Tre Grazie

A questo punto è possibile risolvere del tutto una matrice generale del Poema rispetto alla quale tutte le soluzioni allegoriche finora proposte soddisfino pienamente. Onorando la potentissima simmetria del Tre, concetto della stessa Divinità, la serie candidata ad assumere il ruolo di colonna portante dell'intero Poema è la Triade Gentile rappresentata da S. Lucia, Beatrice e la SS. Vergine. Le tre “Sante Donne”, assistendo costantemente Dante lungo l'intero percorso ultramondano, si presentano come lo strumento esegetico più potente ai fini del controllo della coerenza anagogica della sequenzialità |Inferno → Purgatorio → Paradiso|. L'idea è quella di associare queste grandi figure femminili, una ciascuna, agli altrettanti Regni su cui il Poema è strutturato (le tre Cantiche): l'aspettativa dichiarata è quella di fare emergere i rispettivi ruoli allegorici superiori.

La prima componente della Triade è Santa Lucia. Questa figura magnifica, portatrice di uno dei nomi più alti dell'intera tradizione occidentale, ci viene presentata quale «nimica di ciascun crudele» in *Inf* II 100. Ebbene, cosa potrebbe mai essere considerato nemica della crudeltà più e meglio della Giustizia? E in effetti calza a pennello un'associazione |Lucia – Giustizia| per un luogo, come l'*Inferno*, ove un'epigrafe oscura recita sull'entrata che «Giustizia mosse il mio alto fattore» (*Inf* III 4) e dove si applicano le condanne comminate dal tribunale supremo di Dante soprattutto a coloro che non l'ebbero in vita. Non è un caso che l'elemento della Giustizia costituisca uno dei fondamenti del sistema di pensiero di Platone: è ancora Marsilio ad insegnare che il filosofo greco attribuisce alla «condotta morale» l'appellativo di «giustizia», la quale è concepita come una delle «due virtù» (assieme alla «sapienza») che sole possono aprire alla luce delle «divine nature»²⁸

La seconda delle Sante Donne è Beatrice, che si presenta notoriamente al lettore con una delle terzine più mirabili: «Io son Beatrice, che ti faccio andare;/vegno di loco ove tornar disio;/Amor mi mosse, che mi fa parlare» (*Inf* II 70-72). Orbene, questo passo rappresenta forse l'espressione

²⁷ M. MANUGUERRA, *Il Canto VIII del Purgatorio (o l'Inno di Dante alla Pace Universale)*, in ID, *Lunigiana Dantesca*, cit., pp. 71-98. *L'esoterismo allegorico del Canto VIII del Purgatorio e il modello dantesco della Pace Universale*, su «Atrium», XI/1 (2009), pp. 57-92.

²⁸ G. REALE, *Una lettera di Marsilio Ficino etc.*, cit.

platonica più esplicita dell'intero Poema: nella spinta potente («*disio*») operata dal richiamo («*tornar*») del luogo di appartenenza («*loco*») trova una compiuta formalizzazione metaforica quella teoria dell'Eros per cui l'Anima, poi che crescendo viene assieme al corpo, ricorda con sempre maggiore intensità il regno perfetto delle Idee da cui è discesa e brama di farvi eterno ritorno. Beatrice, facendosi personificazione dell'Eros di Platone, si fa «irresistibile impulso che senza posa spinge all'ulteriore», ovvero «a salire sempre più in alto»²⁹. Restando, per una volta, sul senso stretto della Teologia, si può senz'altro indicare la suprema coincidenza tra il Regno delle Idee platonico e il Regno del Dio cristiano sancita dal tema dantesco |Beatrice-Amore| come la più alta espressione poetica mai raggiunta della sintesi agostiniana³⁰.

Infine, soltanto al termine del Poema la sublime Orazione di San Bernardo introduce la figura-simbolo del III Regno, ovvero la maggiore delle Tre Sante Donne, la cui definizione è rimasta fino a quel punto praticamente in sospenso: «*Donna, se' tanto grande e tanto vali/che qual vuol grazia ed a te non ricorre/sua disianza vuol volar sanz'ali*» (Par XXXIII 13-15). L'importanza attribuita a Maria è palese: chi vuole elevarsi e non fa uso di Lei, è come 'colui che vuole volare senza possedere le ali'. È questo il limite superiore della "Poetica del Volo": da Caronte, passando attraverso personaggi insospettati Ulisse e l'Angelo Nocchiero, la struttura neoplatonica del Poema, sua autentica colonna vertebrale, trova il trionfo con la figura mirabile di Maria. Ebbene, quale valenza allegorica può essere a Lei attribuita se non quella della *Poesia*, il mezzo di elevazione per eccellenza, il massimo strumento attraverso il quale l'umanità può raggiungere gli obiettivi etici che gli sono propri³¹? La dimostrazione è riposta nel verso iniziale dell'Orazione («*Vergine Madre, figlia del tuo figlio*»): sotto il velo finissimo del concetto teologico vi si rivela la doppia natura della Poesia come *ente* (la Musa/Madre, a cui si deve la produzione del Poema/Figlio) e come *atto* (il Poema stesso che, verso dopo verso, crea la Poesia, dunque se ne fa a sua volta Madre).

Una parentesi va aperta circa l'importanza della Poesia in Platone. Sull'argomento si è espresso con grande profitto ancora Giovanni Reale, il quale ha risolto l'incomprensione secolare di una presunta avversione del filosofo verso l'Arte in quanto "imitazione" del mondo terreno imperfetto sempre attraverso Marsilio: dapprima chiarisce che «quando coloro il cui ingegno è portato via e liberato dal fango del corpo [...] si rallegrano per il riflesso della Bellezza divina» e «per un desiderio ardente di quella Bellezza essi possono essere attratti in cielo» in forza di ciò che «Platone chiama [...] 'estasi divina' e 'furore'»; poi si impegna sul tema dell'Eros e a proposito delle Musiche Celesti, quella Divina e quella delle Sfere, spiega che «[...] L'anima riceve gli echi di quella musica incomparabile [...] cosicché nel suo ardente «desiderio di volare alla sua vera casa» essa si ingegna nel tentativo di imitare in tutti i modi quella sublime armonia. Ebbene, è proprio a questo punto che Marsilio ci illumina: un primo tipo di imitazione, fatta da «musicisti superficiali e volgari», si intende essere limitata al dominio terreno: è ciò che per l'appunto Platone disprezza; un secondo tipo, più profondo, di imitazione Platone lo chiama «poesia», ed è precisamente una «efficacissima imitatrice dell'armonia celeste». Platone, dunque, ha in dispregio l'Arte se essa si limita a farsi imitazione di questo mondo minore; ma se essa scaturisce dal furore estatico, allora la Bellezza prodotta è ciò che ci avvicina alle stelle³².

La Terna Salvifica delle Sante Donne riporta l'attenzione sulla cultura sapienziale del mito delle Cariti greche, cui seguirono le Grazie della romanità. Si tratta di un tema onnipresente nella Storia dell'Arte, dall'antichità fino ai giorni nostri: basti ricordare la cosiddetta *Primavera* del Botticelli, l'icona dello stesso Raffaello e quelle di Cranach, Rubens, Canova, Burne-Jones per i Preraffaelliti, fino a De Chirico. Figlie di Afrodite secondo la *Teogonia* di Esiodo, le tre sorelle Aglaia, Eufrosine e Talia sono normalmente ritenute le virtù femminili rispettivamente dello Splendore, della Gioia e

²⁹ G. REALE, *Platone e l'Accademia Antica*, in *Storia della Filosofia greca e romana*, Milano, Bompiani, 2004, p. 277.

³⁰ S. MAGNAVACCA, *L'iter agostiniano della Divina Commedia*, in **Dante e la Lunigiana*, cit.

³¹ P. G. RICCI, *Maria Vergine*, voce in ED, III, pp. 835-39; l'autore trova modo di affermare, pur nella sostanziale inconcludenza della trattazione, che «l'animazione poetica», è «la sola che ci consentirà, dato il primato e la centralità e la finalità della poesia nell'opera di D.[ante], di trar deduzioni precise sul posto e il valore del tema di M.[aria]» (corsivo nostro).

³² G. REALE, *Una lettera di Marsilio Ficino etc.*, cit.

della Prosperità. In seguito le tre Bellezze furono comprese tra le divinità Apollinee e spesso associate alle Muse. Dietro all'apparenza del Mito si avverte ora la presenza di molteplici significati allegorici che rendono opportuni nuovi studi appositamente dedicati³³.

La Visio Dei come apoteosi della Commedia/Veltro all'insegna dell'Etica del Pellegrinaggio Perfetto ³⁴

Il significato allegorico della *Visio Dei* (Par XXXIII 115-132) è a questo punto facilmente intuibile: i «tre giri di tre colori» sono sia le tre Cantiche, sia le Sante Donne, sia i rispettivi Valori Universali (Giustizia, Amore, Poesia). Conseguentemente, l'«una contenenza» rappresenta sia l'unità formale del Poema, costituito di tre libri in uno, sia il contemporaneo dominio raggiunto delle rispettive Qualità (i Valori Universali). Anche il Poema, dunque, è Uno e Trino, proprio come la Divinità (è questo l'unico motivo per cui Dante può prendersi il lusso spudorato di definirlo in più occasioni «sacro» in Par XXIII 62 e XXV 1), e da una siffatta struttura sapienziale deriva una lettura della «nostra effigie» (v. 131), posta al centro dei “tre giri”, come indicazione assoluta di una centralità dell'Uomo che è già, per definizione stessa, una affermazione compiuta di Umanesimo. Pare lecito sintetizzare la *lectio dantis* in un semplice, efficacissimo aforisma: *mentre il Cristo, trattando dell'Uomo, urlava il divino, Dante, trattando del divino, urla l'Umanità*.

La potenza allegorica della *Visio Dei* dantesca è di una tale grandezza da suggerire di per sé l'idea suprema di una *Commedia* come Veltro allegorico: il Poema stesso si farà Veltro³⁵ in forza di un'azione secolare condotta ovunque, «per ogni villa» (*Inf* I 109), quasi casa per casa – anche nei luoghi più umili («di feltro in feltro», *Inf* I 105) – poiché portatore, attraverso un idioma a cui si conferisce una nobiltà assoluta³⁶, di una poetica capace di condurre l'umanità oltre la preistoria dell'Età della Guerra. È la *Pax Dantis*, a questo punto, a farsi piena dimostrazione del Veltro dantesco: degli Angeli guardiani del Nobile Giardino (che della *Pax Dantis* sono la massima espressione allegorica) si dice che «ambo vegnon del grembo di Maria» (v. 37), per cui se è vero che traggono origine dalla Poesia, allora essi sono da intendersi figli della stessa *Divina Commedia*. Insomma, se la Pace scaturisce dal segreto più intimo (“grembo”) della poesia somma di un “poema sacro”, allora questa stessa opera, da un punto di vista squisitamente speculativo, è essa stessa il Veltro liberatore. Dal punto di vista operativo, invece, attualizzando la matrice, il Veltro allegorico sarà verosimilmente un Governatore che tenga saldamente in pugno la Carta della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo, poiché emanazione diretta ed esclusiva del Cristianesimo³⁷.

Ma è ancora clamorosamente la figura di Ulisse a chiudere il cerchio: nella sua immane complessità, la figura dell'eroe greco pone in relazione il concetto fondamentale di *Viaggio* con quello, altrettanto basilare, di *Pellegrinaggio*. Quest'ultimo concetto ricorre nella *Commedia* quattro volte³⁸. Assente del tutto in *Inferno*, ove il concetto di “itinerario” è precluso di principio – l'idea è infine risolta nel *Paradiso* nella figura di colui che, tendendo alla meta agognata (il “tempio”), brama già il ritorno per far tesoro ad altri della preziosa esperienza che avrà acquisito: «E quasi peregrin che si ricrea/nel tempio del suo voto riguardando/e spera già ridir com'ello stea» (Par XXXI 44-45). Orbene, appare ben chiaro che la vicenda di Ulisse si presenta in manifesta antitesi a questo puntuale presupposto: l'apparente altissima dignità della «orazion picciola» (*Inf* XVI 122) scompare come nebbia al sole nel momento stesso in cui s'apprende, come già visto, che il viaggio oltre le Colonne d'Ercole sarà un'avventura senza ritorno: per chi mai sarebbe valsa la grande «esperienza/di retro al [S]ol, del mondo senza gente» (*Inf* XXVI 116-117)? Ebbene, questo spirito

³³ Una significativa introduzione al tema può esser considerata, con ampio merito, E. LANDI – C. LANZI – A. BONIFACIO – V. DORDOLO, *Amorosa Sapienza*, Simmetria edizioni, Roma, 2011.

³⁴ M. MANUGUERRA, *Il tema del Pellegrino nella Divina Commedia*, su «Il Lunigianese», Pontremoli, gennaio 1999.

³⁵ M. MANUGUERRA, *Nova Lectura Dantis*, cit. La tesi di una *Commedia* quale Veltro allegorico risulta oggi avvalorata anche in E. MALATO, *Un'eco virgiliana nel Proemio della Commedia. Chiosa a Inf I 106*, in «Rivista di Studi Danteschi», IV/2 (2004), pp. 257-85.

³⁶ G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo, 2002; A. RAFFI, *La gloria del volgare – Ontologia e semiotica in Dante dal Convivio al De vulgari eloquentia*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2004.

³⁷ Cfr. *Charta Magna*, cit.

³⁸ Cfr. B. BERNABEI, *Pellegrino*, voce in ED, IV, pp. 369-70.

del Pellegrinaggio si applica in modo mirabile ai versi conclusivi del Poema: «*Ma già volgeva il mio disio e 'l velle/sì come rota ch'igualmente è mossa/l'Amor che move il Sole e l'altre stelle*» (Par XXXIII 143-145), ove si apprende chiaro il desiderio (“disio”) e la volontà (“l velle”) del Dante-personaggio di tornare indietro (“volgeva”). E dove mai poteva tornare il desiderio del Pellegrino Perfetto se non al principiare del Poema: come già aveva intuito il Contini³⁹, dopo l'estasi della *Visio Dei*, altro non resta al Dante-personaggio che trovare finalmente incarnazione nel Dante-poeta, sedersi ad un tavolo ed attendere a quel favoloso *flash back* che principia potente: «*Nel mezzo del cammin di nostra vita...*». La *Commedia* è un capolavoro infinito che dal primo verso porta all'ultimo e che dall'ultimo riconduce inesorabilmente al primo in forza di una «*circulazione*» davvero perfetta (Par XXXIII 127). Attraverso il gioco autore-personaggio il Poema si risolve, direbbe il fisico, in uno “spazio-tempo chiuso”, finito ed infinito al tempo stesso, esattamente come il continuo einsteiniano⁴⁰.

In conclusione: il Poema è il resoconto immaginifico d'un *Viaggio etico assoluto*, poiché condotto sempre ed esclusivamente al servizio dell'Umanità. Per Dante '*Conoscenza*' non è cosa che valga da sé qualsiasi prezzo⁴¹. L'Etica di Dante impone una Conoscenza totalmente asservita al progresso civile dell'intera Umanità, considerata immersa in uno spirito di Fratellanza Universale capace di andare oltre ogni settarismo ed ogni ideologismo. Perché se l'uomo di lettere, avulso dalle questioni di scienza, rischia di fare la figura del povero diavolo, l'uomo di scienza, povero delle Arti e della Filosofia, rischia di diventare un diavolo vero. Hiroshima insegna.

3. La modernità di Dante nella 'Stanza' di Raffaello

Il “Cristianesimo Neoplatonico puro” della Divina Commedia

Dato che «Eros viene presentato da Platone anche come quella forza che tramite la visione del [B]ello [...] ridà le ali e fa volare l'anima verso l'Assoluto», è indispensabile chiedersi il motivo per cui nessuna ala batte in favore di Ulisse. Anche l'eroe greco, infatti, è mosso da Eros. Lo fa decisamente pensare sia la spinta «all'ulteriore» (il superamento del limite), sia «l'irresistibile impulso [...] a salire sempre più in alto» (la sete di Conoscenza)⁴². La verità è che il Platone che regge il viaggio di Ulisse non è il Platone che regge il viaggio di Dante. Infatti, come sottolinea sempre e ancora con eccezionale lucidità Giovanni Reale, «l'agape cristiana ama per donare, l'Eros greco ama per ricevere»⁴³. Da qui muove la pesante critica, già ampiamente ricordata, che Dante scaglia contro l'intera classicità, esemplificata dalla distanza incolmabile tra la sapienza greca e quella del Poeta Moderno: al termine del Poema, quando Dante è immerso nel trionfo della *Visio Dei*, Virgilio è già ben tornato nel centro del Pianeta, in Inferno, ovvero nel luogo teologicamente più lontano da Dio⁴⁴. Ha molto bene riassunto questo concetto, con un prezioso aforisma, Federico Sanguineti: «Un poeta sublime della tradizione patriarcale, Virgilio, cantava l'armi e l'eroe [...]. Dante l'opposto: la pace e la donna»⁴⁵.

Questa profonda differenza poetica che separa Dante dai grandi poeti classici - gli stessi che troviamo nel contesto speranzoso del Limbo - non può che riflettersi anche nella concezione dello stesso Cristianesimo. Si impone qui, dopo il Dante-filosofo della *Sintesi filosofica* e della *Pace universale* (nonché, come vedremo più avanti, dopo il Dante-scienziato), la figura, non meno decisiva, del Dante-teologo. Nella dottrina cristiana, infatti, la Poesia non è *affermata* come un mezzo capace di assurgere alla dimensione divina ed è giusto in quest'ottica che fanno molto riflettere le strutture delle tre Protasi del Poema, tutte esclusivamente legate a figure della tradizione

³⁹ G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in «L'approdo letterario», 4 (1958), pp. 19-46.

⁴⁰ Cfr. E. PASQUINI, *Dante e le porte del futuro*, su «Lunigiana Dantesca», X/72 (2012), pp. 3-8

⁴¹ M. MANUGUERRA, *Il tema del Pellegrino*, cit.

⁴² Cfr. G. REALE, *Platone e l'Accademia etc.*, cit., p. 285 (corsivo originale).

⁴³ *Idem*, p. 279.

⁴⁴ M. MANUGUERRA, *Propedeutica di Pur VIII: dominio dell'Antipurgatorio e sue particolarità*, su «Lunigiana Dantesca», I/4 (2003), pp. 5-7.

⁴⁵ F. SANGUINETI, *Dante Alighieri*, in «Agenda Letteraria», 2006.

mitologica: le Muse per l'*Inferno* e il *Purgatorio* e, addirittura, un altro Dio, Apollo, per il *Paradiso*.

Nel "Cristianesimo Neoplatonico puro" di Dante, quindi, la Poesia, affidata alla figura suprema della Vergine, trova un posto di rilievo assoluto. Non solo: Dante indica una strada di riforma della Chiesa basata anche (e soprattutto) su una decisa riaffermazione del messaggio evangelico secondo quanto precisamente indicato dagli Ordini Mendicanti. Non a caso San Francesco è indicato molto significativamente come "nuovo sole" in *Par XI* 50⁴⁶.

Traslazione della grandezza di Dante negli affreschi della Stanza

Nella *Scuola di Atene* è lecito sostenere che l'intento esoterico primario sia quello di esemplare la fondatezza della sintesi suprema tra i due massimi sistemi del mondo operata dalla *Divina Commedia*: nelle due figure centrali di Platone ed Aristotele è facilmente riconoscibile il senso di un poema «al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Par XXV* 2). La base dell'opera, in effetti, è costituita da solidi ordini aristotelici (i Gironi dell'*Inferno*, le Balze del *Purgatorio*, i Cieli del *Paradiso*) mentre la sua essenza è una nuova materia sapienziale unificatrice attraverso la quale l'anima nobile, spiegando le ali, spicca da quel possente basamento il salto fino alle stelle. Naturalmente il *medium* è la Poesia stessa, la Poesia di una *Commedia/Veltro*: non a caso in Raffaello delle quattro allegorie poste nei tondi sopra le lunette della Stanza (Teologia, Filosofia, Poesia e Diritto), la Poesia è l'unica a possedere le ali.

Con la *Disputa*, invece, sempre secondo l'illuminante disamina di Giovanni Reale, Raffaello sancisce la "rivelazione" divina della realtà attraverso una «divisione fra intelligibile e sensibile» che si attua secondo tre livelli: Sopraceleste, Celeste e Terrestre⁴⁷. Si tratta di una «natura ontologico-metafisica» del Tutto che rispecchia non solo la suprema «distinzione teologica» espressa dalla SS. Trinità⁴⁸, ma pure il medesimo dominio concettuale su cui è costruito l'intero impianto di una *Commedia* che, come ben visto, è anch'essa Una e Trina. Da qui il Dante della *Disputa*, posto tra i Dottori della Chiesa ad assumere l'atteggiamento di Sommo Testimone dell'evento.

Nel *Parnaso*, infine, è proprio la grandezza assoluta di Dante che Raffaello ha inteso celebrare: l'atteggiamento dinamico e solenne di Lui⁴⁹, che muove verso il Dio Apollo su indicazione di Virgilio, è quello tipico di chi sta per ricevere la definitiva consacrazione. Dante non è più sesto, e sta salendo ancora di livello, sta scalando sempre di più il Parnaso e si osservi la Triade Suprema: Omero brancola nel buio, Virgilio indica la Via e Dante va... La sua stessa espressione, pregnata di una fierezza scambiata da alcuni per malinconia, è quella di chi va verso la massima investitura concepibile e Raffaello ripara così al tremendo errore storico di una modernità non ancora riconosciuta. Tutto ciò mentre un altro particolare dell'affresco, passato forse del tutto inosservato, va a farsi misura della Bellezza (lo si assuma come un vero pilastro contro il relativismo in Arte): si tratta della "*Lacrime di Tersifore*", la quale ci dice che è solo quando l'Arte muove le corde dell'anima e porta alla *Commozione* che possiamo dirci sicuri di essere in presenza di un dominio intellettuale puro e salvifico. Nel campo dei più alti ideali, dove ci si ritroverà con Kant («il bello è il simbolo del bene morale»⁵⁰) e Schiller («l'elevazione estetica si congiunge intimamente all'elevazione morale e trapassa in essa»⁵¹), la Bellezza assoluta a cui hanno condotto Dante e Raffaello sancisce il connubio sublime di Etica ed Estetica.

Da tutto ciò è possibile trarre ulteriori preziose conclusioni. Innanzitutto è ben vero che, facendo di Dante un comune denominatore, Raffaello ha voluto «fare della poesia la virtù unificatrice del

⁴⁶ La questione ha fatto pensare anche ad una stretta relazione, pur accettabile solo da un punto strettamente teologico, tra gli stessi Ordini Mendicanti e il Veltro (cfr. L. GALANTI, *La lupa e il Veltro*, Pontremoli, Edizioni del Centro Dantesco della Biblioteca Comunale 'A. Malaspina' di Mulazzo, 1983)..

⁴⁷ G. REALE, *Raffaello: la Disputa*, Milano, Rusconi, 1998, pp. 14-16 e 21-3.

⁴⁸ *Idem*, p. 21.

⁴⁹ «La figura di Dante qui [nel *Parnaso*, N.d.A.] è diversa da quella della *Disputa*. Questa volta è in movimento»; G. FALLANI, *Raffaello e Dante*, in C. GIZZI, *cit.*, pp. 51-6, alla p. 54.

⁵⁰ I. KANT, *Critica del Giudizio*, 1790.

⁵¹ F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (tit. originale: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*), 1795.

mondo»⁵², e come in Dante la poesia si fa spesso immagine, in Raffaello la pittura si fa poesia. Fu il filosofo tedesco Friedrich von Schlegel a considerare per primo Raffaello «il più alto rappresentante del concetto di pittura come poesia»⁵³; un legame indissolubile che fu sancito anche da Ugo Foscolo in un altro poema di una vita, *Le Grazie*, dove così si canta: *Sdegno il verso che suona e che non crea;/ Perché Febo mi disse: io Fidia primo/Ed Apelle guidai con la mia lira.*

Musica, Pittura, Scultura, Poesia: tutta l'Arte è Poesia che tramite Bellezza commuove ed innalza alle stelle. Ma solo la Poesia in senso stretto – e questo è ciò che intuì Dante – riesce ad evocare in sé ogni altra Arte. Ecco perché Dante, massimo tra i Poeti, in Raffaello è indirizzato all'investitura di Apollo. E il Dio, forse, sta addirittura cantando in suo onore.

Sulle fonti ispiratrici di Raffaello

Si è molto discusso su come sia stato possibile per Raffaello pervenire ad una sintesi che è comparabile soltanto a quella della *Divina Commedia*. Si è scritto che «è difficile – a non dire subito impossibile – immaginare che Raffaello fosse, culturalmente, da tanto»⁵⁴; ma questo ci pare offensivo nei confronti di un genio: nessuno si è mai preoccupato di ricercare una fonte ispiratrice per il Michelangelo della Sistina. Una cosa sappiamo per certo: «Giulio II, per la prosecuzione della decorazione delle quattro stanze fatte costruire da Nicolò V, decorazione già avviata da Andrea del Castagno e Piero della Francesca, vi aveva chiamato i più famosi del tempo [...] quando Bramante gli presentò Raffaello, che lavorava a Firenze. E dal 1508 al 1520, licenziati gli artisti precedenti, e tutto da cancellare, fu affidata a lui solo, con la sua scuola, quella che sarebbe risultata la più eccelsa creazione e manifestazione del suo genio portentoso»⁵⁵. Ebbene, le scelte di Raffaello e della conseguente cancellazione dei tentativi precedenti furono solo dettate da una questione di stile pittorico, che meglio si adattava all'ideale curiale, o era il Progetto ad emergere su tutti, quello presentato all'attenzione degli ambienti papali da Raffaello su referenza del Bramante?

Sappiamo che è di Urbino il Codice della *Divina Commedia* più vicino all'archetipo dantesco, dunque assunto come fonte principale per la migliore ricostruzione del testo⁵⁶. Nella sua patria Raffaello «frequentò la corte di Guidobaldo»⁵⁷, figlio di Federico da Montefeltro e nell'urbinate nacque anche il Bramante. Il successivo periodo fiorentino, che va dal 1504 alla fine del 1508 (anno in cui iniziò quel gigantesco cantiere in Vaticano che si interruppe solo con la sua morte, nel 1520), permise a Raffaello di acquisire la profondità della Scuola Medicea ed esemplata sia dal Marsilio della *Theologia platonica* che dal Pico della Mirandola del *De dignitate hominis*, di cui si fecero in Firenze numerose edizioni dal 1487 al 1506. Anche quella di Pico era un'opera di altissimo valore sapienziale, definita non a caso una «profonda conciliazione degli opposti»; tramite di essa si «chiamava a scoprire e verificare le comuni radici di tutti gli sforzi del pensiero, in un conato eroico e titanico di unificazione»⁵⁸. Il progetto non ebbe gli esiti auspicati, ma è certo che in quegli anni l'enormità di «quel disegno stava senz'altro anche davanti a Raffaello»⁵⁹. È inoltre probabile che collaborarono con l'Urbinate «i teologi della corte pontificia di Giulio II», il quale sappiamo che «si dilettava di farsi leggere e spiegare [...] la *Commedia*» da un Bramante «sviscerato partigiano di Dante»⁶⁰. E allora, semmai, proprio il Bramante dovrebbe essere considerato uno dei principali «ispiratori occulti» della Stanza; tuttavia, quando *Raphael Urbinas* giungeva a Roma possedeva ormai tutti gli strumenti del mestiere necessari alla sua sintesi formidabile, per cui nessuno poté dire

⁵² G. FALLANI, *cit.*, p. 54.

⁵³ *Idem*, p. 56.

⁵⁴ A. AGAZZI, *La cultura (e i grandi eventi) fra Umanesimo e Rinascimento nel ciclo pittorico delle Stanze vaticane di Raffaello*, in C. GIZZI, *cit.*, pp. 29-38, alla p. 30.

⁵⁵ *Idem*, p. 32.

⁵⁶ *Codice Urbinate Latino 365* della Biblioteca Vaticana, cfr. F. SANGUINETI, *Dantis Alagherii Comedia*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001.

⁵⁷ G. FALLANI, *cit.*, p. 54.

⁵⁸ A. AGAZZI, *cit.*, p. 36.

⁵⁹ *Idem*, p. 30.

⁶⁰ G. FALLANI, *cit.*, p. 54, citazione da L. BELTRAMI (erroneamente indicato G. Milanese), *Bramante poeta*, Milano, 1884, p. 8.

di lui che fosse soltanto un valente tra i tintori.

A ulteriore possibile dimostrazione del clima culturale che si respirava nei circoli neoplatonici del tempo, e specificamente in quello di Urbino, valga la recente esegesi proposta da chi scrive per la *Madonna del Parto* di Piero della Francesca, la quale altro non sarebbe che una allegoria per immagini e cromatismi della stessa *Divina Commedia*⁶¹.

4. *La Scienza Nuova di Dante*⁶²

Elementi di Fisica dantesca: la sfericità della Terra e il corretto funzionamento della Forza di Gravità

Alla base dell'indicazione della rotta del Viaggio di Ulisse è posta in modo indiscutibile una corretta concezione fisica e geografica del globo terracqueo. Essendo tale materia stata oggetto di forti dispute a partire dalla fase presocratica della filosofia greca fino almeno all'impegno speculativo della *Quaestio* (1320)⁶³, è indispensabile riservare maggiore attenzione su alcuni punti fermi relativi ai principi di fisica e di geografia astronomica e terrestre sui quali risulta edificata l'intera cosmologia di *Inferno* e *Purgatorio*⁶⁴.

E' noto che le prime prove della sfericità della Terra – accolte con tutta probabilità da precedenti fonti pitagoriche – si trovano in Aristotele⁶⁵. Due gli argomenti addotti, entrambi solidissimi, di immediata percezione: il primo, addirittura popolare, fa riferimento alla modalità della scomparsa delle navi all'orizzonte; il secondo, più raffinato, è costituito dall'osservazione nelle eclissi di Luna di un'ombra sempre circolare o semicircolare. Come noto, il modello sferico pervenne a dimostrazione con la strepitosa misura della circonferenza terrestre operata da Eratostene nel III sec. a.C. Tuttavia, nonostante tali risultati siano senz'altro da annoverare tra le espressioni più alte del genio umano, l'idea della sfericità della Terra trovò ben presto sulla propria strada l'insidiosa questione degli Antipodi. L'esistenza di questa ipotetica popolazione del "mondo di sotto" – già considerata da Platone e più avanti ammessa dallo stesso Eratostene – fu sottoposta a critica categorica proprio da Aristotele, il quale ne dichiarò l'impossibilità in forza dell'argomento (insuperato fino a tutto il Medio Evo) per cui gli Antipodi avrebbero dovuto camminare "con la testa all'in giù"⁶⁶. I successivi argomenti teologici orditi dai padri della Chiesa – per cui quelle popolazioni non avrebbero potuto trovare discendenza da Adamo andando perciò a rappresentare un'altra stirpe umana per la quale non sarebbe valso il sacrificio del Cristo – andarono a costituire i motivi principali per cui la sfericità del pianeta poté divenire argomento di dominio generale soltanto in seguito all'impresa epocale di Cristoforo Colombo⁶⁷.

⁶¹ M. MANUGUERRA, *La Sapienza di Piero*, su «Lunigiana Dantesca», X/70 (2012), pp. 2-4.

⁶² M. MANUGUERRA, *La fisica di Dante e l'enigma astronomico della datazione del Viaggio nella Divina Commedia*, in *Atti del XVII Congresso Nazionale di Storia della Fisica e dell'Astronomia*, C.N.R. - Consiglio Nazionale delle Ricerche, Commissione di Studio per la Storia della Fisica e dell'Astronomia, Como, Centro Volta - Villa Olmo, 23-24 maggio 1997, pp. 331-40; *Una soluzione teologico-astronomica coerente per l'enigma della datazione del Viaggio nella Commedia*, su «L'Alighieri», XLIV /21 (2003), pp. 109-14; v. scheda bibliografica di L. TARALLO su «Rivista di Studi Danteschi», V/2 (2005), pp. 425-6; *Alle radici dell'Evo Moderno: Dante, l'ultimo viaggio di Ulisse e le sirene della Conoscenza*, in *Atti del XXV Congresso Nazionale di Storia della Fisica e dell'Astronomia* (Milano, 10-12 novembre 2005), Milano, SISFA, 2008.

⁶³ DANTE, *Quaestio de situ et forma aquae et terrae*; cfr. M. PASTORE STOCCHI, *Quaestio*, voce in ED, IV, pp. 761-65. Per la traduzione si accoglie ancora volentieri G. L. PASSERINI in **Dante – tutte le opere*, Roma, Newton, 1993, pp. 1198-214.

⁶⁴ Cfr. G. BUTI – R. BERTAGNI, *Commento astronomico della Divina Commedia*, Firenze, Sandron, 1966 (ma per la datazione del Viaggio cfr. M. MANUGUERRA, *Una soluzione teologico-astronomica coerente etc.*, cit.).

⁶⁵ ARISTOTELE, *De Coelo*, II, 279b 23-30, ed. it. a cura di A. JORI, testo a fronte, Milano, Bompiani, 2002, p. 323.

⁶⁶ Eppure già «per Aristotele la sfericità della Terra sembrava ulteriormente confermata dal modo in cui i corpi cadono sulla superficie terrestre, seguendo linee non parallele che si incontrano al centro della terra. Tutti i corpi terrestri cadendo si raggrupperebbero al centro del mondo, assumendo naturalmente la forma di una sfera» (E. GRANT, *Le origini medievali della scienza moderna - il contesto religioso, istituzionale e intellettuale*, Milano, Mondadori, 2001, p. 88); il Filosofo si era evidentemente ingannato nel considerare separatamente la postura di un'«anima viva» (per dirla con il Dante di *Inf* III 88) rispetto alla caduta dei corpi inanimati.

⁶⁷ Valga per tutti il pronunciamento di AGOSTINO, *De civitate Dei*, XVI, 9; cfr. G. BUTI – R. BERTAGNI, *Antipodi*, voce in ED, I, pp. 303-4.

In realtà, è risaputo che la forza del pensiero greco era nuovamente accolta negli ambienti intellettuali del Vecchio Continente già dai secoli XII-XIII grazie ai commentari arabi alle opere di Aristotele (secoli X-XII), un autore peraltro rimasto fino ad allora per buona parte sconosciuto nell'ambito della cultura medievale latina⁶⁸. In particolare, se il celebre «*gran comento*» di Averroé (*Inf* IV 143)⁶⁹ si deve in prevalenza alla traduzione di Michele Scoto⁷⁰ (1175 ca. - 1236 ca., cfr. *Inf* XX 115-17) – filosofo e scienziato alla corte di un Federico II *stupor mundi* (*Inf* X 119) – è solo con Alberto Magno (1193 ca. – 1280, cfr. *Par* X 97-99), maestro di Tommaso d'Aquino (*Par* X 99, XII 110) presso la Sorbona a Parigi e santo anch'egli, che tale accoglienza può dirsi nuovamente patrimonio della cultura europea⁷¹. È tuttavia da considerare un risultato ormai acquisito il giudizio autorevole di chi, tra le fonti scientifiche di Dante, assegna «il primo posto agli *Elementa Astronomica* di Alfragano», compendio dell'opera maggiore di Tolomeo⁷², da cui è possibile acquisire il pieno dominio di alcuni fusi orari fondamentali. Ebbene, Dante, sul principiare del sec. XIV, non soltanto accoglie senza riserve il riproposto modello sferico terrestre, ma lo elabora con una profondità di ingegno senza precedenti, tanto che non mancano solidi motivi per considerare l'*Inferno* una delle maggiori fonti di ispirazione non solo della scoperta delle Americhe⁷³, ma pure dell'intuizione di quella teoria dei gravi attraverso la quale si sarebbe avviata, tre secoli dopo, l'edificazione della teoria fisica moderna: si pensi in particolare al corretto funzionamento della forza di gravità in quel «*punto/al qual si traggon d'ogne parte i pesi*» (il centro del pianeta di *Inf* XXXIV 110-111) con il senso estremo di quella strepitosa capriola compiuta al centro del pianeta sulle «*fidate spalle*»⁷⁴ del buon Virgilio e al metodo stesso con cui è esemplato il celebre “Esperimento dei tre specchi” in *Par* II 97-105⁷⁵. Non a caso proprio le figure di Dante e di Galileo sono state di recente collegate a proposito di una primeva affermazione del relativistico Principio di Equivalenza nell'episodio di Gerione (*Inf* XVII 115-117)⁷⁶.

La Modernità e Dante: il problema degli Antipodi, il primo scacco ad Aristotele e il travisamento della Quaestio

Per quanto attiene specificamente alla questione cruciale degli Antipodi, sappiamo che Dante, nell'affresco generale della sua *fiction* oltremondana, riesce a coniugare in modo elegantissimo poetica e dottrina ponendo la presenza di Adamo e dei primi Avi sul «*santo monte*» posto all'antipode di Gerusalemme (*Pur* XXVIII 12). Dante non fornisce alcun cenno in ordine alle modalità dell'esodo, ma vale con ogni evidenza quanto sentenziato da Ulisse: «*l'altro polo*» (*Inf* XXVI 127) è solo un «*mondo senza gente*» (v. 117), intendendo con questa espressione un luogo precisamente privo di “anime vive”. Nella stessa *Quaestio* Dante conferma la piena convinzione di un pianeta in cui la superficie abitabile (la «*gran secca*» di *Inf* XXXIV 113) occupa la sola parte

⁶⁸ «Le opere di A.[ristotele] [...] tranne alcune tradotte in latino da Boezio, vennero tradotte in arabo e in siriano, rimanendo così sconosciute al Medioevo latino fin quasi al Duecento» (M. C. DE MATTEIS, *Aristotele*, voce in ED, I, pp. 372-7, alla p. 372).

⁶⁹ Cfr. C. VASOLI, *Averroé*, voce in ED, I, 473-9.

⁷⁰ «Nel giro di un secolo circa (tra il XII e il XIII) [le opere di Aristotele] vennero [...] tradotte in latino dal greco e dall'arabo, insieme con alcune parafrasi e commenti (primi per importanza quelli di Averroé tradotti in prevalenza da Michele Scoto)» (M. C. DE MATTEIS, *cit.*, p. 372).

⁷¹ E. MASSA, *Alberto Magno*, voce in ED, I, pp. 100-8.

⁷² E. MOORE, *The astronomy of Dante* (in *Studies in Dante*, III, 1-108), London, Clarendon Press, 1895; TOLOMEO, *Massima Composizione*, meglio conosciuta nella denominazione araba di *Almagesto* (cfr. E. VOLPINI, *Tolomeo Claudio*, voce in ED, V, pp. 620-1); ALFRAGANO, *Libro dell'aggregazione delle stelle*, Città di Castello, Lapi, 1910. Per la traduzione in latino di Alfragano (sec. XII) da parte del monaco Gherardo da Cremona, cfr. B. NARDI, *Dante e Alpetragio*, in «Giornale Dantesco», XXIX, 1924, pp. 41-53.

⁷³ Si dice che la misura della circonferenza della Terra, tratta da Tolomeo per il commentario di Alfragano, fu erroneamente ritenuta espressa in miglia romane; si trattava invece di miglia arabe e «fu questo ... il “felice errore” che indusse poi Colombo a mettersi, come Ulisse, “per l'alto mare aperto”» (G. BUTI – R. BERTAGNI, *Commento etc. cit.*, p. 27, nota 5).

⁷⁴ *Pur* VIII 42.

⁷⁵ Cfr. G. GALILEI, *Lezione circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, Firenze, 1587; cfr. R. NEGRI, *Galilei Galileo*, voce in ED, III, pp. 87-8.

⁷⁶ L. RICCI, *Dante's insight into galileian invariance*, su «Nature», 434/2005.

dell'emisfero boreale⁷⁷, concetto che troviamo peraltro ribadito in *Pur* I 22-23 con le celebri «quattro stelle/non viste mai fòr ch'a la prima gente»⁷⁸.

In quest'ordine di idee l'ultimo viaggio di Ulisse permette di portare la questione della sfericità della Terra non solo su di un piano del tutto conforme ai dettami della dottrina cristiana, ma anche in un contesto speculativo che è già proprio del pensiero scientifico moderno. È infatti certo che nessuno sulla nave dell'eroe greco, giunta in vista del Monte del Purgatorio, manifesta alcunché di diverso nella propria condizione 'eretta' rispetto all'esperienza da sempre maturata nell'emisfero boreale; e ciò vale anche per il Dante-personaggio nel momento in cui viene letteralmente a sbucare sulla spiaggia della montagna sacra: niente e nessuno, insomma, stava all'antipode "con la testa all'in giù"⁷⁹, il che conferma in pieno – semmai vi fossero ancora dei dubbi – il senso estremo di quella strepitosa capriola compiuta al centro del pianeta.

L'analisi dantesca – sviluppata tre secoli prima delle celebri sperimentazioni di Galileo sulla caduta dei corpi effettuate dalla Torre di Pisa – si presenta nella Storia come il primo scacco inferto, in assoluto, alla fisica aristotelica. Così, se è vero che «la scienza moderna è una critica radicale della filosofia tradizionale, soprattutto di quella aristotelica»⁸⁰, dobbiamo ammettere, una volta per tutte, che alla base di questo straordinario processo di emancipazione sta, granitico, l'impianto speculativo della *Divina Commedia*.

Ma esiste un'ulteriore dimostrazione della modernità di Dante: l'impegno della *Quaestio*. L'opinione corrente si arena sull'interpretazione offerta da Dante circa l'emergere delle montagne rispetto al livello delle acque. Il Poeta, pur dimostrando di non conoscere l'innovativa tesi del Pelacani, per cui l'acqua dei mari non fa altro che riempire le concavità della crosta terrestre⁸¹, pone correttamente la linea di equilibrio di gravità tra sfera dell'acqua e sfera terrestre al livello delle spiagge (conformemente a quanto già espresso in *Convivio*, III, V, 7 ss), eliminando, di fatto, la concezione, tutta medievale, di una struttura del pianeta basata su sfere sovrapposte. Tuttavia, la soluzione fornita dal Poeta – puramente platonica, per cui la terra, ovvero la casa dell'Uomo, tende ad avanzare verso il sommo Bene, che è Dio, originando le montagne – ha relegato la stessa *Commedia* nello scomodo dominio del pensiero medievale. Orbene, ciò che non si è affatto compreso è che qui l'attenzione di Dante, alla luce dell'affermato equilibrio di gravità tra terre e acque, volgeva coerentemente all'interpretazione dell'oggettivo sopravanzare delle prime sulle seconde: come interpretare altrimenti l'altezza delle montagne alla luce dell'uniformità della forza di gravità sull'intera superficie terrestre? Non si poteva davvero pretendere che l'Alighieri si producesse anche nella teoria dei movimenti orogenetici. Insomma, essendo la *Quaestio* un intervento sorto in ordine ad una disputa tra pensatori in materia di Filosofia Naturale, Dante, col grande rigore che sempre lo contraddistingue, non esita ad assumersi in pieno la pesante responsabilità dell'interpretazione metafisica. Una coerenza mirabile, ma pagata al caro prezzo di una modernità mai riconosciuta. Ma cosa dovremmo dire allora del giovane Keplero, che ancora alla fine del sec. XVI speculava ancora in termini animistici per giustificare il moto dei pianeti attorno al Sole⁸²?

⁷⁷ DANTE, *Quaestio*, cit., 49-58.

⁷⁸ Difficile che possa trattarsi della Croce del Sud, come da molti sostenuto: queste stelle saranno piuttosto da considerare una particolare espressione delle quattro Virtù Cardinali da associare all'altra costellazione, quella delle Virtù Teologali di cui alle «tre facelle» di *Pur* VIII 88-93, che, infatti, è del tutto anonima. Sul piano letterale, l'allegoria appare pienamente giustificata dalla referenza prestigiosa di Tolomeo, per cui il cielo australe è popolato anch'esso di costellazioni.

⁷⁹ Sul concetto dovette porre un forte accento ancora lo stesso Galileo: «Gli antipodi nostri per sostenersi e camminare non hanno difficoltà veruna, perché fanno giusto come noi» (voce "Antipode" in *La Piccola Treccani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995, vol. I, p. 546).

⁸⁰ E. SEVERINO, *La Filosofia Moderna*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 31. Ciò vale «non nel senso che la scienza moderna rifiuti in blocco l'esperienza filosofica del passato, bensì nel senso che opera una critica radicale della *fisica* del passato, e soprattutto di quella aristotelica» (*Idem*, pp. 31-2).

⁸¹ G. STABILE, *Pelacani Antonio*, voce in ED, IV, pp. 366-7.

⁸² J. KEPLERO, *Mysterium Cosmographicum*, Tubinga, 1596.

5. Decorrenza della Modernità e risoluzione della vexata quaestio del Petrarca

A proposito del Raffaello della Stanza è stato scritto che «mai, con questo Dante, tanto così detto “medioevo” dominava in tanto Rinascimento»⁸³. È questo uno dei migliori argomenti per anticipare la Modernità alla comparsa nella Storia della *Divina Commedia*. Sennonché tra il limite riveduto e quello nuovo da affermare c'è il problema dell'Umanesimo, il cui fondamento è comunemente attribuito al Boccaccio e, più specificamente, al Petrarca. Come configurare questa fase nell'ordine di una nuova cronologia storica? Occorre subito evidenziare un fatto incontestabile: la presenza di Dante nell'Umanesimo del Boccaccio e del Petrarca non è meno intensa e determinante rispetto a quella registrata nel Rinascimento maturo della Stanza. Ne consegue che il Poema di Dante costituisce un sistema di riferimento assoluto della Modernità e, in quanto tale, la sua pietra miliare. Dire che Dante sia l'ultimo dei medievali e il primo dei moderni, come molto spesso si legge, è pura retorica: Dante è una singolarità, un vero e proprio *Big Bang* della Storia non meno di quanto lo fu a suo tempo il Verbo del Cristo, tanto che si può ben dire che la sua modernità sia ancor oggi ben lungi dall'essere realizzata, volta com'è al limite aureo dell'Età della Pace Universale, dell'Età dell'Oro.

Per meglio inquadrare la sequenza degli eventi si propone l'identificazione di tre Periodi:

1 – *Primo Umanesimo* (1300-1400: compare la *Commedia* ed emergono i contributi del Petrarca e del Boccaccio quali “coscienza prime” della Nuova Età fondata da Dante);

2 - *Umanesimo Rinascimentale* (1401-1490: le Scuole di Careggi e di Urbino offrono una prima meditazione profonda della Nuova Età);

3 – *Rinascimento maturo* (1491-1560: l'avvento dei Giganti – Colombo, Raffaello, Leonardo, Michelangelo – sancisce l'affermazione definitiva della Nuova Età).

Si rende, tuttavia, necessaria la risoluzione di un'altra *crucis* secolare: quella della presunta contrapposizione tra Petrarca e Dante. Si è parlato, e non del tutto a torto, di un umanissimo sentimento di invidia del primo verso il secondo, al quale rimproverava di essersi espresso «con la lingua dei tintori» dimostrando, almeno in apparenza, un clamoroso travisamento del senso anagogico della *Divina Commedia*. Si è parlato anche di un certo snobismo, ed è vero, per quando il Petrarca dichiara di non avere mai letto il Poema di Dante nonostante il Boccaccio stesso, inventore della *Lectura Dantis*, gliene abbia con certezza fatto omaggio di una propria copia autografa. Ma che dire de *I Trionfi* scritti in terzine dantesche? Non poté essere una sfida, perché la sfida era impossibile: *I Trionfi* costituiscono allora un atto di altissima umiltà ed ancora una volta si rivela decisivo un giudizio mosso intorno alla Stanza: osservando nel *Parnaso* l'insieme dei «Teologi, poeti, filosofi, letterati, giuristi» si è avuto l'acume di vedere in quell'insieme glorioso giusto una forte «eco petrarchesca dei *Trionfi*»⁸⁴, un'intuizione, questa, che introduce ad un concetto inedito di *continuità* tra due giganti. In effetti, porre il Petrarca in antitesi a Dante significa ripetere l'errore per cui in passato Aristotele avversava Platone nella *Scuola di Atene*: Petrarca, con i suoi *Trionfi*, raccoglie il testimone di Dante, ma lo fa per muoversi esclusivamente sul terreno paradisiaco dal quale gli viene consegnato, perciò ignorando, ed anzi disprezzando, l'Inferno considerato come il Medioevo oramai alle spalle. In altri termini, *I Trionfi* del Petrarca valgono a sancire l'affermazione definitiva della Poesia secondo i canoni esclusivi del *Paradiso* dantesco e di conseguenza la Nuova Età fondata da Dante col vertice assoluto della *Visio Dei*.

Per quanto detto, l'accusa lanciata all'Alighieri di usare “la lingua dei tintori” si presta alla funzione allegorica non trascurabile di indicare ai posteri il rifiuto del Petrarca, per gli usi della Poesia Moderna, di ridiscendere al livello dell'*Inferno*: una volta portata da Dante la croce della *Discesa agli inferi*, una volta ricevuta da Lui la rivelazione tramite la formidabile scalata al Paradiso, la sola scelta disponibile per il degno successore è quella di viaggiare al livello delle stelle procedendo indefinitamente sul piano assoluto del Sublime.

Così, se l'affermazione della Ri-nascenza altro non è che un ri-sorgere definitivo dal baratro degli Inferi, si vede bene come sia corretta la scelta di porre Dante a capo della Modernità.

⁸³ A. AGAZZI, *cit.*, p. 34.

⁸⁴ G. FALLANI, *cit.*, p.53.